Pirjo Kukkonen

DET SJUNGANDE JAGET

ATT
ÖVERSÄTTA
KÄNSLAN OCH
SJÄLEN

*Den lyriska samlingen Kanteletar
i svenska tolkningar 1830–1989*

ACTA SEMIOTICA FENNICA XXXI

Det sjungande jaget

ACTA SEMIOTICA FENNICA (ASF)

Editor in Chief

Eero Tarasti

Associate Editors

Paul Forsell

Richard Littlefield

Editorial Board

Honorary Member:

Thomas A. Sebeok †

Pertti Ahonen

Henry Broms

Jacques Fontanille

André Helbo

Altti Kuusamo

Ilkka Niiniluoto

Pekka Pesonen

Hannu K. Riikonen

Kari Salosaari

Sinikka Tuohimaa †

Vilmois Voigt

Pirjo Kukkonen

DET SJUNGANDE JAGET
Att översätta känslan och själen

Den lyriska samlingen *Kanteletar*
i svenska tolkningar
1830–1989

Acta Semiotica Fennica XXXI
International Semiotics Institute at Imatra (ISI), Imatra
Suomen Semiotiikan Seura – Semiotiska sällskapet i Finland, Helsingfors
2009

INTERNATIONAL SEMIOTICS INSTITUTE AT IMATRA (ISI), IMATRA
Virastokatu 1
FI-55100 Imatra
<http://www.isisemiotics.fi>
Bokbeställningar
Tfn + 358 20 617 6639
Fax + 358 20 617 6696
E-post: maija.rossi@isisemiotics.fi

ACTA SEMIOTICA FENNICA XXXI
Helsingfors

Kukkonen, Pirjo 2009. *DET SJUNGANDE JAGET. Att översätta känslan och själen
Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*

© 2009 International Semiotics Institute at Imatra (ISI), Suomen Semiotiikan Seura –
Semiotiska sällskapet i Finland och författaren

Pärmen: Päivi Talonpoika-Ukkonen

Pekka Halonen (1865–1933), *Nainen veneessä, Kvinna i båt*, 1924
© Valtion taidemuseo, Statens konstmuseum, Finnish National Gallery
Kuvataiteen keskusarkisto, Centralarkivet för bildkonst, Central Art Archives
Brunnsgatan 2 C
FI-000100 Helsingfors
Tfn + 358 9 173 361
Fax + 358 9 173 36 248

Tryckning: Universitetstryckeriet, Helsingfors 2009

ISBN 978-952-5431-27-8
ISSN ACTA SEMIOTICA FENNICA XXXI

This open monograph is published by permission of
International Semiotics Institute and it is identical with the
original work. The author is Pirjo Kukkonen and the
book's license is CC BY (4.0) (Creative Commons
Attribution 4.0 International).

The license does not apply to translations of poems.

ISBN: 978-951-51-5033-2 (pdf)
DOI: 10.31885/9789515150332

Vi behöver varje dag en sång

Vi behöver varje dag en sång,
en melodi,
än ljus sjungande,
än mjukt elegisk,
– också en grå, svagt kylig
vårdag i april,
– en solfylld julidag
eller en av de mörka dagarna
i oktober.
Vi behöver varje dag en melodi,
en sång.

Joel Rundt, *Bara i denna frid*, 1964: 8–9

”... Personligen har jag en föreställning om att musiken ... har vi fått
som en gåva för att ge oss en föreställning om verkligheter och världar
utanför den värld vi lever i.”

Ingmar Bergman i Sveriges Radio P1, 18.7.2004

Tack för alla sångerna!

Denna bok tillägnas *det sjungande jaget* och alla de *röster* vi hör i den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840)
i det förflutna, i nuet och i framtiden.

Tack Elias Lönnrot (1802–1884) för Din samling av vardagslyrik och brukspoesi –
Du gav *det sjungandet jaget en röst*.

Tack alla svenska översättare av *Kanteletar* där *översättarnas röster* hörs i dialogen mellan det finska och det
svenska, i det finska och det svenska litterära polysystemet.

Kalevaladagen den 28 februari 2009

Pirjo Kukkonen

INNEHÅLL

I

PROLOG

ATT ÖVERSÄTTA OCH TOLKA <i>LA POÉSIE POPULAIRE</i> , DEN FOLKLIGA POESIN	7
--	---

1 Den lyriska samlingen <i>Kanteletar</i> (1840): Materialet, tematiken, teorier och metoder	38
2 ”En själens grammatik”: Att översätta känslan och själen	59
3 Poetisk översättning som genre	132

II

DIALOGER

DET SJUNGANDE JAGET I <i>KANTELETAR</i> : RÖSTER I KÄLL- OCH MÅLSPRÅKET ATT VOKALISERA OCH VERBALISERA KÄNSLAN OCH SJÄLEN	189
--	-----

1 Flickan och kvinnan som det sjungande jaget	220
2 Pojken och mannen som det sjungande jaget	251
3 Barnet i fokus: Drömmen, sömnen, leken och döden	256

III

EPILOG

<i>CHŌRA</i> – DEN LIVGIVANDE RYTMEN SOM ÖVERSÄTTNINGSPROCESS	273
---	-----

1 Att översätta den poetiska funktionen: Dialogen mellan form och innehåll	275
2 Att översätta tecken och teckensystem: <i>Semiosis</i> och <i>semiotisering</i> som översättning	277
3 Poetiska översättningsstrategier – modaliteter: Den poetiska översättningens kiasm	282

KÄLLFÖRTECKNING	290
-----------------	-----

SAKREGISTER	305
-------------	-----

NAMNREGISTER	310
--------------	-----

SÅNGREGISTER	315
--------------	-----

I

Prolog

Att översätta och tolka *la poésie populaire,* den folkliga poesin

Jakobson belongs to that powerful trend in our culture that is larger than just linguistics and literary studies, one to which the names of Baxtin and Vygotskij also belong. [– – –] Roman Jakobson ... always thought about the most general matters in concrete terms, with reference to particular examples, and always spoke about this clearly and understandably. We shall always remember Jakobson as the man who proved that one can do scientific work with joy, without pedantry or routine, that one can do it as something great and meaningful, under any circumstances, even in the face of catastrophes – and successfully. (Vjačeslav V. Ivanov, "Roman Jakobson: The Future", in *A Tribute to Roman Jakobson*, 1896–1982 1983: 56–57; Pomorska & Rudy 1987: 10, fn 12, 506.)

26. Armottoman osa.

Alahan' on allin mieli
Uiessa vilua vettä,
Alempana armottoman
Käyessä kylän katua.
Vilu on vatsa varpusella
Jääoksalla istuessa,
Vatsani minun vilumpi
Asutessani ahoja.
Syän kylmä kyyhkysellä
Syöessä kylän kekoa,
Kylmempi minun sitäi
Jäävesiä juoessani.

Kanteletar (1840; K I: 26)

Den värnlösas lott

Sorg bär alfågeln i sinne
simmande i sitt isvatten,
värre sorg den värnlösa
där hon vandrar på byvägen.
Sparven fryser väl om buken
på den isbelupna kvisten,
värre fryser jag i bröstet
där jag går över brännorna.
Kall är skogsduvan om hjärtat
av allt allmänningsskornet,
ännu mycket mera kyler
isdrycksilningen inom mig.

Thomas Warburton

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 18; K I: 26)

Den lyriska samlingen Kanteletar (1840)
som la poésie populaire

Semiosis och *översättning som hermeneutisk tolkning* är de centrala begreppen i min bok som handlar om att förstå och tolka den finska lyriska samlingen *Kanteletars* (1840) folksånger i svenska tolkningar under perioden 1830–1899. Helhetssynen på folkpoesi i 1800-talets finska och svenska folkdiktning bygger på Johann Gottfried von Herders (1744–1803) banbrytande insats *Stimmen der Völker in Liedern* (1778–1807) om folkdiktningen (*Volkslied*), folkpoesin, i motsats till konstpoesin, som en ”själens grammatik”, dvs. att den lyriska diktningen är ett uttryck för ”själens grammatik” hos ett folk, ett fritt och spontant språk som uttrycker människans känslor och sinnen i olika bilder. Folkdiktningen ansågs återspegla en nations och ett folks mentalitet och identitet. I sin doktorsavhandling *Folkvisans upptäckare. Rezeptionsstudier från Montaigne och Scheffers till Herder* (1984) citerar Tore Wretö Michel de Montaignes (1533–1592) reflexion om *la poésie populaire*, den folkliga poesin i essän *Des vaines subtilités*, om tomma subtiliteter, i samlingen *Les Essais de Montaigne* (1588).¹

La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et graces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art: comme il se void ès villanelles de Gascongne et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science ny mesme d'écriture. La poésie mediocre, qui s'arreste entre deux, est desdaignée, sans honneur et sans prix.

Dessa ord uppmärksammades av Herder nästan 200 år senare då han myntade termen *Volkslied* och såg i de Montaigne en föregångare. Den äkta poesin i Herders mening är ”Volkspoesie” – folkets egna sånger.

I sitt förord till *Kanteletar* (1840) behandlar Elias Lönnrot (1802–1884) i Herders anda ”de lärds dikt”, ”konstgjorda dikter, som herrefolk sjunger” och ”folkrunor” (*runo, runa*) – han konstaterar bl.a. följande: ”Folkvisan skiljer sig från de sednare genom sin enkelhet och sin levande natursanning, alldeles som skogen skiljer sig från den konstgjorda parken”.² Den historiska missionen i 1800-talets Finland blev att romantiken fick en särskild uppgift: att bygga upp nationalmedvetandet. Situationen vid 1810-talets ingång ställer finst mot främmande, särskilt blir just folkdikten ett vittnesbörd om nationens andliga utrustning som Åbo-romantikerna uppmuntrade varandra med. På 1700-talet presenterade Henrik Gabriel Porthan (1739–1804) i *De poësi Fennica* (1778) s.k. ”Jauhurunot”, handkvarnssånger, arbetssånger och lyriska och berättande

¹ de Montaigne ([1588] 1908); Herder (1778: I: 5); Wretö (1984: 15).

² Lönnrots förord i *Kanteletar* (1840: IV–V) i sv. övers. i Topelius (1875: 158).

sånger som hörde till kvinnors erfarenhetssfär. Herder blir bekant inom Åbokretsen under 1810-talets förra hälft. Antologier med finsk folkdiktning redigerades av C. A. Gottlund (1796–1872; *Pieniä runoja*, 1818, 1821), D. H. R. von Schröter (*Finnische Runen*, 1819), Zacharias Topelius d.ä. (*Suomen kansan vanhoja runoja ynnä myös nykyisempiä lauluja*, 1822–1829) och Elias Lönnrots *Kantele* i fyra häften (*Alku-Kanteletar* I–IV, 1828–1831). På svenska gav E. G. Geijer och A. A. Afzelius ut *Svenska folksånger från forntiden* (1814–1816).³ J. L. Runeberg (1804–1877) publicerade serbisk folkdiktning i svensk översättning i *Serviska folksånger* (1830), som han kom i kontakt med genom en till tyska gjord översättning av Peter Goetze, utgiven 1827 i Sankt Petersburg och Leipzig.⁴ Runebergs intresse för ”folket” och ”folksjälén”, allt i enlighet med den romantiska anda som vid denna tid hade spritt sig över Europa, tog sig uttryck bl.a. i en rad översättningar av olika länders folkdiktning. Under 1830-talet hämtade översättarna av folkdikt impulser ur de olika folkdiktssamlingarna. Exempelvis för Runebergs del har folkdiktsöversättningarna och ”den serbiska kvinnolyriken” så som Barbara Lönnqvist skriver, verkat ”som en slagruta: den slår upp en källåder i Runeberg ur vilken ett flertal dikter springer i de första samlingarna. Den folkliga kvinnodikten skänker Runebergs egen dikt ett tonfall och en känsloladdning som bär den ända fram till oss idag.”⁵ Lönnqvist visar hur exempelvis den nittonde dikten i ”Idyll och epigram” i *Dikter* (1830) har flera drag som närmar dikten till de serbiska kvinnosångerna: rytmen, den femfotade trokén utan slutrim, diktens dialogiska uppbyggnad, den genomgående konstellationen moder–dotter som inte är överens.

Kring 1820 utgår romantikerna i Åbo från tanken att ”dikt är uppenbarelse; folkets dikt röjer nationens innersta och öppnar tillika vägen till dess forntid”.⁶ Åboromantikerna inleder en folkdiktsforskning och vill med den ge folket som skapat folkdikten självkännet och självtillit. En viktig insats görs av Reinhold von Becker (1788–1858) då han år 1820 publicerar några runor (sånger) om Väinämöinen. Det var Becker som införde Elias Lönnrot i metodisk folkdiktsforskning och under Beckers presidium disputerade Lönnrot år 1827 på en avhandling om Väinämöinen, *De Väinämöine priscorum Fennorum numine*. Intresset för folkdiktning nåddes också av Elias Lönnrot som sammanställde sin första samling folkdikt, *Kantele taikka Suomen Kansan sekä Wanhoja että Nykyisempiä Runoja ja Lauluja* (I–IV, 1829–1831), sedan *Kalevala* (*Kalevala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan*

³ Geijer & Afzelius (Del I: 1814: I–LXVIII) ger en belysande översikt av poesins, folkdiktens betydelse för individen.

⁴ Vuk Karadžić *Serbische Volkslieder* (1814–1815). Se Wrede (1999c: 257–258) och Barbara Lönnqvists artikel *Runebergs serbiska sånger* (2003: 167–178). En utförlig översikt av den finska folkdiktsforskningen, genren och de europeiska modellerna, se Timonen (2004: 10–18).

⁵ Lönnqvist (2004: 177).

⁶ Homén (1947: VI).

muinosista ajoista 1835, 1849) och *Kanteletar taikka Suomen Kansan Wanhoja Lauluja Ja Wirsii* (1840), i vilka han formulerar sin slutliga syn på epikens och lyrikens egenart, uppgifter, relativa skillnader och kopplingar till varandra.⁷ *Kanteletar* kommer ut i tre häften 1840, det första häftet till promotionsdagarna och det mottas med utomordentligt intresse med utförliga recensioner i *Morgonbladet* (42/1840, 96/1841 och 51/1842). I sin doktorsavhandling *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv 1828–1853* (1920) beskriver Ragnar Öller den kulturhistoriska och litterära situationen under de första decennierna av 1800-talet samt den finska och svenska översättningslitteraturens framväxt.⁸ Det var alltså i den europeiska anda där folkdiktning uppfattades som någonting genuint och värdefullt som Lönnrot samlade folkdiktning och samtidigt också själv översatte folkvisor till svenska så som också många av hans samtida gjorde.⁹

Kanteletar beskrivs av Senni Timonen som en mångdimensionell framställning där det estetiska förenas med det folkloristiska och historiska, det idealistiska med det realistiska, det obestämda ”själens grammatik” med det skriftliga, logiska sinnet.¹⁰ En central orsak till varför jag valt *Kanteletar* som mitt forskningsmaterial är att verket först och främst skapar en *mikrohistorisk helhetsbild* av folkets livsmiljö, de sociala relationerna och konstens och känslornas former som förknippas med detta, något som utförligt behandlats av *Kanteletar*-forskningen.¹¹ Men dialogen mellan källspråket finska och målspråket svenska är givetvis den primära orsaken till mitt val av forskningsområdet *poetisk översättning* huvudsakligen i historiskt perspektiv 1830–1889. I sitt arbete med *Kanteletar* rörde Lönnrot sig på gränsen mellan den muntliga och den skriftliga kulturen,¹² han textualiserade det muntliga genom uppställningar av texternas innehåll, den gamla runosångens egna folkliga underkategorier och lyfte fram sin egen syn på folkets livsmiljö.¹³ Detta gränsöverskridande är ur en semiotisk synvinkel (jfr Lotman) i högsta grad relevant.

⁷ Karkama (2001: 172–188); Timonen (2004: 12).

⁸ Öller (1920: 1–120).

⁹ Timonen (2004: 13) nämner den forskning som studerat de inspirationskällor som Lönnrot kan tänkas ha haft som förebild till sin *Kanteletar*: Sihvo (1984b: 101–103) anger den gamla psalmboken och Vuk Karadžićs *Serbische Volkslieder* (1814–1815), *Serviska folksånger* som Runeberg översatte (Sihvo 1984a: 147), Karkama (2001: 183) nämner Sions psalmer samt psalmer och klagovisor i Bibeln, Apo (2004: 293) anger skandinaviska och tyska antologier med folksånger.

¹⁰ Timonen (2004: 12).

¹¹ Enäjärvi-Haavio (1935: 112–175); Kaukonen (1984; 1989); Apo (1989a–c; 1995: 75–88; Karkama (2001: 185–226); Timonen (1993; 2004); se Sihvo (1984a: 46–53; 1984b: 100–106).

¹² Detta är en central kultursemiotisk aspekt som Lotman (1972: Passim; 1990: Passim) diskuterar i sin syn på *semiosfär, text* och *gräns*.

¹³ Timonen (2004: 13).

En analys av de svenska tolkningarna och översättningarna av *Kanteletar* som ”Volkslied”, ”folkpoesi”, ”folklig lyrik”, och ”folkvisa” saknas nästan helt med undantag av några studier: Ragnar Öllers doktorsavhandling *Ett kvart sekel av vårt litterära liv* (1920) och Sulo Haltsonens (1950) bidrag *Kantelettaren käännöksistä* (Om *Kanteletar*-översättningar). Öller ger en uppräknig av de olika översättningar under perioden 1830–1853, Haltsonen under perioden 1830–1937. Likaså nämns de olika svenska tolkningarna och översättningar i Jenny af Forselles (red.) *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908), i Aarne Anttilas *Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta I–II* (1931) och i *Elias Lönnrot. Valitut teokset* 5 (red. Majamaa). Därtill upptas några översättningar av folksångerna exempelvis i J. L. Runebergs *Samlade skrifter* och i J.V. Snellmans *Samlade arbeten*. Under de första tio åren efter att *Kanteletar* publicerades år 1840 finns det nämligen uppgifter om att ca 400 av de 652 *Kanteletar*-sångerna publicerats i svenska tolkningar i tidningar och antologier, många av dem visserligen av samma sånger av den finska bildningens dåtida främsta namn som J.L. Runeberg (1804–1877), J.V. Snellman (1806–1881), M. A. Castrén (1813–1852), F. Cygnaeus (1807–1881), J.J. Nervander (1805–1848), A.E. Ahlqvist (1826–1889), Herman Kellgren (1822–1856), Fabian Collan (1817–1851), William Nylander (1822–1899) och av Elias Lönnrot (1802–1884) själv.¹⁴ Olika översättningar av *Kanteletar* har gjort samlingen bekant ute i världen sedan 1700-talet. Den nationellt och internationellt mest diskuterade finska sången är *Jos mun tuttuni tulisi, Om min älskling nu sig tedde* (K II: 43 etc.).¹⁵ De nyaste översättningar till svenska representeras av Joel Rundts (1879–1971) *Sjuttio sånger ur Kanteletar* från år 1937 (70 sånger av 652) och Thomas Warburtons (f. 1918), Marita Lindquists (f. 1918) och Ole Torvalds (1916–1995) tolkningar i *Visor och ballader ur Kanteletar* (125 sånger av 652) från år 1989.

En kortfattad analys ur översättningarnas synvinkel presenteras först av Osmo Hormia (1983), som i sin artikel *Kalevalanmittaisen runouden ruotsintamisesta* (Om att översätta Kalevalaversmått till svenska), diskuterar i synnerhet översättningen av *allitterationen* och *parallellismen*, de två centrala stilfigurerna i finsk folkdiktning, där inte bara versmåttet utan också dessa stildrag bildar det som går under namnet *Kalevala*-språket som Matti Kuusi (1985) behandlat. Matti Kuusis och Lauri Honkos presentation *Suomalainen kirjallisuus I: Kirjoittamaton kirjallisuus* (1963) i Thomas Warburtons svenska översättning *Sejd och saga. Den finska forndiktens historia* (1983) ger en belysande framställning av den finska muntliga sångtraditionen, runodikten och dess tematik.

¹⁴ Öller (1920: 26–42) har i sin doktorsavhandling kartlagt olika svenska översättningar av *Kanteletar*-sånger under perioden 1830–1853, se förteckning Öller (1920: 38–42); se Anttila (1931: I: 342) och Haltsonen (1950:58–76) .

¹⁵ Se Porthan ([1766–1778] 1983); Tarkiainen (1911); Krohn, K (1923); Kuusi (1994e); Kukkonen (1997b); Apo (1989a–c); Knuuttila & Timonen (1999); DuBois (2006: 4, 5, 13–21).

I sina bidrag *Kalevala och dess försvenskare* (I–III) beskriver också Thomas Warburton (1999a; 1999b, 1999c) problematiken kring översättning av *Kalevala*-versmåttet och -språket till svenska samt Lars Huldén (1999; 2002) i sin artikel *Att översätta Kalevala*.¹⁶ *Kalevala*-forskningen är betydligt mera omfattande än *Kanteletar*-forskningen, som representeras av J. Krohns *Kantelettaren tutkimuksia I–II* (1900–1901), J. Krohns *Tunnelmarunojen tutkimuksia. I. Laulusta* (1931), K. Krohns *Kantelettaren runojen kokoonpanosta* (1920), Väinö Kaukonens verk *Elias Lönnrotin Kanteletar* från år 1984 och *Lönnrot ja Kanteletar* (1989) med en utförlig genomgång av samlingen. *Kanteletar* har också med sin ordmusik varit en viktig inspirationskälla för olika konstformer, i synnerhet musiken.¹⁷

Betydelse aktualiseras och tolkas på många olika sätt i folkdiktningen så som Pentti Leino konstaterar om den folkloristiska forskningen som inte enbart bygger på textforskning utan också på performanssituationerna, deltagarna i dessa, traditionsbärarna och traditionssamfunden, traditionsförändring och -variation, traditionens utbredning och upphörande, med andra ord av analysen av såväl statiska som processuella strukturer, såväl syntagmatiska som paradigmatiske relationer, dvs. av hela mikro- och makrokontexten.¹⁸ En sång eller dikt blir betydelsefull, signifikant på många olika sätt, vilket Thomas A. DuBois diskuterar ingående i sitt verk *Lyric, Meaning, and Audience in the Oral Tradition of Northern Europe* (2006), exempelvis via *den generiska* (den lyriska genren i sig, det typiska innehållet och den typiska situationen), *den associativa* (sången eller dikten associeras till en viss person, en viss plats och en viss sak) och *den situationella* (en livssituation, en händelse) axeln.¹⁹ I den finska folkdiktningen hörs inte enbart en enda individs röst, det lyriska eller *det sjungande jagets*, utan också en hel grupps *röster* kommer till tals (svärdöttrars, den gifta kvinnans, de ensamma och värlösa situation).²⁰ *Det sjungande jaget*, dessa olika ”jag”, representerar således många röster, och *det lyssnande jaget* ingår i många olika slags dialoger och polyfonier i den genre som min analys gäller – *la poésie populaire*, den folkliga poesin. Så som DuBois visar är sångens funktion och tolkningsstrategier många.

¹⁶ I sin lärobok *Konsten att översätta* ger Ingo (2007: 259–280, 339–347) en nyttig översikt över epos- och lyriköversättning med bl.a. exempel ur *Kalevala* samt principer för översättningens exakthet med exempel när det gäller översättning av *Kalevala* till olika språk.

¹⁷ Se Kaukonen (1989: 135–138) och Nationalbibliotekets musikdatabas VIOLA, www.helsinki.fi.

¹⁸ Leino (1981: 103–122); Timonen (2004: 9–31) ger en systematisk och informativ genomgång av den folkloristiska forskningens historia och nuläge samt formulerar på ett innovativt sätt sin egen teoretiska och metodologiska utgångspunkt (a.a.: 22–31).

¹⁹ DuBois (2006: 2–5).

²⁰ Se Apo (1989a–c; 1995); Timonen (1993a–b; 2001; 2004); Karkama (2001). Om *röst* i folkdiktningen, se Timonen (2004: 201–206) om jaget som röst (”minuus äänenä”) med referenser till Tedlock (1983: 17, 249).

En central funktion hos sången är att fungera som *brukspoesi* och *levnadsstrategi* men också som *en estetisk upplevelse*.²¹ Denna estetiska funktion, dvs. hur den aktualiseras språkligt i relationen finska–svenska, är min huvudsakliga utgångspunkt i de översättningsanalyser jag utför med syftet att undersöka hur människan, *det sjungande jaget* uttrycker sig, *vokaliserar* och *verbaliserar* sig *i* och *med* språket, *i* och *med* sången som (auto)kommunikation, som överlevnadsstrategi och som estetisk upplevelse, dvs. som en del av ett mikrokosmos i den större helheten naturen och kosmos. Den estetiska instinkten (*aesthetic drive*) är en universell egenskap hos människorna, en aspekt som diskuteras av Melville Herskovits.²² Detsamma gäller lidande och lidelse. Verbet *lida* – både i betydelsen 'lidande', sorgen, saknaden och smärtan, och 'lidelse' passionen för livet,²³ kärleken, glädjen och dansen, är det bärande temat i *Kanteletar* som är ett mikrokosmos, en samling som har universell bärvidd i sin allmängiltighet ännu i dag. Det sjungande jaget sjunger om den lilla världen, det nära och det lokala, vilket sedan utmynnar i det globala, att gälla människans existentiella frågor.

"The semiotic self":²⁴
Det lyriska subjektet – det sjungande jaget
Språket och sången som emancipation

Så som Senni Timonen skriver, uttrycker den gamla *Kalevala*-sånglyriken *jagets* relation till sig själv och omvärlden för att på så sätt behandla – inte bara det egna jaget utan universella frågor i människans existens, dvs. hur det är att vara människa och hur det är att vara en del av en viss grupp människor.²⁵ Timonen diskuterar *jagets universum* ('minuuden universumi'), *det talande subjektets* tillstånd där jaget känner lidande men också lidelse, både sorg, glädje och saknad – hela känslskalan. Detta *jagets universum* har ett centrum: hemmet, byn och skogen där den centrala personen är modern som representerar det goda, medan exempelvis styvmodern är symbol för det onda. I denna värld

²¹ Se Apo (1989c: 177) som behandlat den estetiska funktionen. Antologin Knuuttila & Piela (red.) (2008), *Kansanestetiikka* behandlar den folkliga kulturens estetik. Kupiainen (2008: 304–316) diskuterar i sin artikel *Somia ja rumia lauluja* (Vackra och fula sånger) det estetiska i folkdiktningen.

²² Herskovits ([1948] 1970: 378), Kinnunen (2000: 12); Kupiainen 2008: 304–316).

²³ *S.AOB* (1940: L 636, L 641), se verbet *lida* 'uthärda', 'genomgå', 'tåla', 'lida smärta etc.', *lidande* 'uthärdande', *lidelse* fsv. *lidielse*, ty. *leidenschaft*, fr. *passion*. Jfr *passion* i romanska språk som avser både 'lidande' och 'lidelse'. Se också betydelser hos *passion* i svenskan (*S.AOB* 1952: P 426).

²⁴ Sebeok (1989: v–xiv) har diskuterat begreppet *the semiotic self* och identifieringen av "I", *Ich-heit* i flera sammanhang.

²⁵ Timonen (2001: 68).

finns den historiska *tidsdimensionen*: dåtid–nuet–framtiden, födelsen och döden, början och slutet, jaget från vaggan till graven, och brännpunkten nuet, det ögonblick ur vilket det lyriska jaget blir det talande subjektet, skriver Timonen (ibid.), som diskuterar *det sjungande (laulava)*, *det sörjande (sureva)* och *det jublande (iloitseva) jaget*.²⁶ Det är detta *jagets universum* som ger känslorna sitt historiska perspektiv, sitt *chronos* och sitt *topos* (jfr Bachtins term *chronotopos* 'tidplats') och därmed sin tolkning. Den dramatiska presensformen blir en poetisk akt och handling så som Lea Laitinen konstaterar.²⁷ Den lyriska sångtraditionen skapar en tid och ett rum där *genius loci* ('platsens anda') manifesteras på olika sätt: det lyriska jaget finns i det fysiska och psykiska rummet och tiden där *en vokalisering av känslorna* får en existentiell och universell tematik och bärvidd. Att jag fokuserar på en vokalisering och verbalisering av känslorna i *Kanteletar*, "en själens grammatik" (Herder) gör att jag vill lyfta fram *det sjungandet jagets* språk i sången på två språk – finskan i original och svenskan i översättning. Det att Lönnrot gav *sin lyriska samling* det kvinnliga namnet *Kanteletar* (-tar +KVINNLIK)²⁸ har varit betydelsefullt eftersom denna genre symboliseras redan i samlingens första sång (K I: 1) av kantelen som gjorts av sorger är enligt Heikki Laitinen en väsentlig betydelseskapande handling.²⁹ Den finska sånggudinnan och sångmön *Kanteletar* sjunger om människans existens som *subjekt*, som person och som individ: språket och sången *vokaliserar* och *verbaliserar* både själen och känslorna.

Min avsikt är därför att se hur dialogen mellan finskan och svenskan sker i "det finska språkets utomordentliga finhet i att nyansera de tankar och känslor, som vibrera i ordet" så som Zacharias Topelius uttrycker sig i sitt förord till *Finska toner* (1873),³⁰ en samling översättningar och bearbetningar av *Kanteletar*. Sångerna handlar mycket om det lyriska jagets eget liv i förhållande till andra människor. Det är sålunda frågan om att studera "själens grammatik", ett epitet som nationalromantiska författare tilldelade folkdiktningen, som antogs vara ett uttryck för språkets och nationens innersta väsen. Metaforiskt uttryckt är mitt syfte att studera hur den finska folksjälen och språket med sin ordklang, stämning och färg tolkas till svenska under olika tider, närmare bestämt under perioden 1830–1989; de första översättningarna är från 1830-talet, de sista från 1989. I sin helhet har samlingen inte ännu översatts till svenska.³¹

²⁶ Timonen (2004: Passim, se 396–400).

²⁷ Laitinen (1998: 81–136).

²⁸ Jfr *Kalevalatar*, *Kankahatar*, *Kuutar*, *Luonnotar*, *Pienitär*, *Päivitär*, *Sinetär*, *Turmiotar*, *Tuonetar* etc., se Turunen (1949); Kaukonen (1984: 21).

²⁹ Laitinen (2003: 20); Timonen (2004: 22).

³⁰ Topelius (1873: 6).

³¹ Min förhoppning är att *Kanteletar* i sin helhet kunde publiceras i svensk tolkning inom en snar framtid.

Det är frågan om att översätta *känslan och själen* i relationen finska–svenska – två begrepp som är centrala i verket. Att de aktuella sångerna började få sina svenska tolkningar beror mycket på den framväxande nationalandan och nationalspråket finska på 1830- och -40-talet. Elias Lönnrot som samlade sånger både till *Kalevala* (1835, 1849) och *Kanteletar* (1840) ville med sina egna och sina samtidas svenska tolkningar och översättningar visa den svenska bildade klassen på den kulturskatt, sångtradition och ordrikedom som finska folkets gamla sånger och visor hade. Att översätta finska folksånger till svenska hade därmed också en viktig *emancipatorisk funktion*: samtidigt som den nationalromantiska idén om folkdiktning som ”själens grammatik” blev stark började också nationalspråken växa fram.³² Översättningsverksamheten på nationalspråken började ta form; samtidigt översattes inhemsk finsk och svensk litteratur till världsspråken och världslitteratur till finska och svenska.³³ Latinet som kyrkans och de lärdas språk började avta under första hälften av 1800-talet och det franska inflytandet från 1700-talet hade blivit starkt.³⁴ Författarna till de första ordböckerna och grammatikorna bidrog till att öka intresset för det finska språket (t.ex. Daniel Juslenius *Vindiciae Fennorum* 1703, Christfrid Gananders *Nytt Finskt Lexikon* 1787 och *Mythologia Fennica* 1789). Henrik Gabriel Porthan lade för sin del grunden för utforskningen av den finskspråkiga folkdiktningen.³⁵ Den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) gav *subjektet* – både mannen och kvinnan samt barnet – en röst i vardagen; i *Kanteletars* modalitet är subjektet konkret, verkligt och kroppsligt, en aktiv, tänkande, talande, lidande och jublande individ – *ett sjungande subjekt* (aktör, aktant) lätt att identifiera sig med, *Kalevala* (1835, 1849) åter *ett abstrakt objekt*, som ger de stora berättelserna och myterna.

En utmaning för översättarna har varit att överföra och återskapa det s.k. *Kalevala*-språkets och *Kalevala*-versmåttets poetiska rytm med dess karakteristiska stilistiska drag *allitterationen*, *parallellismen* och de många *variationerna* och *upprepningarna* i sångerna. Man kan fråga sig varför poetisk översättning av detta slag har gjorts och görs om det, så som det inom poesiöversättning och också översättningsforskning emellanåt hävdas att poesiöversättning är en omöjlig konst. Walter Benjamin menar att översättningen inte ska rädda betydelsen, det semantiska innehållet, som alltid kan parafraseras och ges olika uttryck, från originalet utan ”sättet att mena”. Så som Lars Kleberg skriver, befriar Benjamin med sitt sätt att se

³² Se Saari (2006: 11–15).

³³ Riikonen (2007: 13–21); Paloposki (2007: 102–126).

³⁴ Se Karkama (2001: 146–171) om Lönnrot och tidsandan, om språk och nationalitet, om språk och språkpolitik. Kupiainen (2008: 304–316) diskuterar det estetiska i finsk folkdiktning på *Kalevala*-meter och receptionen av *Kalevala* som ett uttryck för skönhet av olika slag, dvs. den nationella skönheten och det mytiska förflutna som uttryck för det estetiska (a.a.: 314).

³⁵ Laitinen (2000: 386–387).

översättningsteorin ur den gamla motsättningen mellan form och innehåll, dvs. diskussionen om *trogna* vs. *fria översättningar*, och gör översättningsteorin till en del av ”modernismens estetik”.³⁶ Översättningens funktion är alltså inte att förmedla information utan en upplevelse.³⁷ De svenska tolkningarna av *Kanteletar*-sångerna har ett tydligt syfte: att översättarna med olika översättningsstrategier skapar en översatt/tolkad folksång med en form, en rytm och en andning och ett innehåll som belyser de finska originalsångernas språk, stil och tematik i enlighet med 1800-talets (de första svenska tolkningarna av sångerna) och 1900-talets (1937; 1989) idé om översättning som verksamhet.

*Texten som en semiotisk helhet –
semiosis, semiotisering och översättning*

Semiosis, betydelseaktualiseringsprocessen, avser här översättning som den kultursemiotiska process där betydelse och mening manifesteras mellan källspråket finska och målspråket svenska under perioden 1830–1989, så som sångerna tolkades på svenska av olika översättare. John Lockes (1632–1704) *Essay Concerning Human Understanding* (1690) presenterar en tidig syn på betydelse, dvs. semiotiken och därmed hur analys av tecken och teckensystem bidrar till en djup förståelse av människans verksamhet. I början av 1900-talet då den moderna semiotiken började utvecklas, diskuterades betydelse och signifikans inom språkfilosofin. ’Översättning’ (*translation*) är en central process att tänka och förstå, konstaterade den första kvinnliga semiotikern i semiotikens historia, Victoria Welby (1837–1912) i sina verk om ”Significs” (1908, 1911) där hon utvecklade en allmän semiotisk teori, som hon också diskuterade i sin brevväxling med den amerikanska språkfilosofen och logikern Charles Sanders Peirce (1839–1914). Han betraktade däremot alla verklighetens fenomen som ”tecken”. *Semiosis*, är en dynamisk teckenprocess³⁸ där det råder en logik med tre olika fenomenologiska faser. Peirce utgår från att verkligheten framstår för oss som organiserad i tre ontologiska kategorier som han kallar *Firstness* (en möjlighet, någonting spontant, t.ex. en känsla, en stämning, ’Ettheten’), *Secondness* (en relation, orsak–verkan, ’Tvåheten’) och *Thirdness* (syntes, ’Treheten’).³⁹ Ettheten bildar utgångspunkten, dvs. det som

³⁶ Kleberg (1998: 16–17).

³⁷ Benjamin (1998: 134–146); Kontio (2005) diskuterar poesiöversättning och översättarens förmåga att skapa en upplevelse i målspråket.

³⁸ I Peirces *What Is a Sign?* (EP 2.2:4–10, 1894).

³⁹ I Peirces *The Architecture of Theories* (EP 1:21:296–297, 1891).

är något i sig själv, Tvåheten är något som står i opposition eller ger uttryck för någon annan relation till det förra. Treheten är förmedling av de båda. Tecknet är ett exempel på Trehet, eftersom det oupplösligt består av tre led: ”representamen”, ”objekt” och ”interpretant”: uttryck, innehåll och det senares konkreta tillämpning. Därför kan varje tecken kategoriseras med de tre sätt på vilka var och en av de tre leden kan skifta: efter uttryckets egen natur, det slags relation som sammanbinder uttryck och innehåll och tillämpningens särart.⁴⁰ Också för Peirce var ”sign translation”, översättning av ett tecken till ett nytt, mera utvecklat tecken.⁴¹ Senare visar Roman Jakobson (1959) hurdana sätt som kan urskiljas i översättning av tecken: *intralingvala*, *interlingvala* och *intersemiotiska teckenprocesser*.⁴² En ny vändning innebar sedan George Steiners (1975) syn på översättning som *hermeneutisk verksamhet, tolkning*.

Så som Roman Jakobson och Julia Kristeva visat, är redan de minsta betydelseskiljande enheterna fonemen, de poetiska ljudenheterna, meningsskapande (*sem*) och sålunda betydelsefulla i att skapa den poetiska funktionen. I sin doktorsavhandling *Movement and Poetic Rhythm* diskuterar Drina Hočevar den musikaliska signifikansen i en poetisk diskurs på följande sätt: ”the poem is a *song* that the poet sings; the sounds of poetic language are ’in-chant’ or *enchanted*”.⁴³ Att översätta folkdiktning till ett annat språk är därför en utmaning för översättaren eftersom varje språklig enhet i källspråkstexten bär *spår* av olika historiska röster. Mitt syfte är därför att kommentera de olika svenska översättarnas och ”bearbetarnas” val och lösningar, översättningsprinciper och -strategier (jfr Greimas roller och modaliteter) med utgångspunkt i Michail Bachtins term *chronotopoi* (*chronos* ’tid’ och *topos* ’rum’) i syfte att förstå översättarens roller, dvs. hur tid och rum avspeglas hos olika översättare med utgångspunkt i den syn som de haft om översättning som verksamhet.

I poetisk översättning finns en ständig dialog mellan *form* och *innehåll*, dvs. tecknets (*signum*) förmåga att agera och skapa betydelse i en estetisk genre. Inom pragmatisk semiotik kan *betydelse* översättas med termen *representation*, dvs. för att något ska kunna betyda något ska detta kunna representeras av något annat. Denna relation som existerar mellan det som något representeras av och det som något representerar är – ett tecken – *signifiant* (uttryck) och *signifié* (innehåll), så som lingvisten och strukturalisten Ferdinand de Saussure (1916) beskrev det språkliga tecknet. Inom semiotiken är tecknet en

⁴⁰ Se Sonesson (1992: 29).

⁴¹ EP 2.477–491; EP 2.492–502. Peirce har skrivit om hur betydelsefull brevväxlingen med Welby var då han utvecklade sin semiotiska teori om tecken. För Peirce är ”translation”: ”But a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed. Thought requires achievement for its own development, and without this development it is nothing. Thought must live and grow in incessant new and higher translations, or it proves itself not to be genuine thought.” (CP 5.594.) Se Hartama-Heinonen (2008a, b) om ”abductive translation studies”.

⁴² Se t.ex. Jakobson (1987: 441–444) som presenterade Peirces *semiotic*, *semeiotic* och *semeiotic*.

⁴³ Hočevar (2003: 5).

förutsättning för att betydelse kan uppstå och budskap kommuniceras. Meningsskapande implicerar alltid en process, en *semiosis* och handling – ”act of significance” i språkfilosofen och logikern Peirces terminologi där tecknet är triadiskt: *representamen* (tecknet i sig), *objekt* (referenten) och *interpretant* (betydelsen, meningen, innebörden).⁴⁴

Min utgångspunkt är *semiotisk* vilket innebär att analysen bygger på en aktiv, dialogisk och processuell syn på tecknens liv, sociala funktion,⁴⁵ i samhället och kulturen, en syn som lyfter fram *subjektets roll* i den betydelseskapande diskursen, teckenprocessen.⁴⁶ Subjektets roll aktualiseras dels som *det lyriska jagets*, *det sjungande jagets röster* i forskningsmaterialet *Kanteletar*, dels som *översättarens roll och röster* i samlingens svenska tolkningar. Semiotiken är ett naturligt val eftersom den omfattar studiet av samtliga tecken och teckensystem som bygger upp betydelsen och meningen, inte enbart *i* och *med* de verbala tecknen utan också *i* och *med* de sociala och kulturbundna tecknen som det aktuella tecknet och teckensystemet ingår i (jfr Lotmans *semiosfär*). Texten är en kultursemiotisk helhet och tecknens sociala funktion lyfter fram *kommunikationen* som ett centralt begrepp.⁴⁷ Det språkliga tecknet ingår i *syntaktiska*, *semantiska* och *pragmatiska system*, teckensystem så som Charles Morris (1938) definierade semiotiken. Beroende på vilka komponenter vi vill undersöka i olika teckenprocesser kan semiotiken i enlighet med Morris indelas i pragmatik, semantik och syntax, dvs. med utgångspunkt i de relationer som uppstår i *semiosis*.⁴⁸

Pragmatics is that semiotic branch which systematically studies the relations between signs and sign-users (sender, addressee, recipient).

Semantics is that semiotic branch which studies the coded relations between signifiers and signifieds (meanings).

Syntactics is that semiotic branch which studies signifiers, their constituents, and the relations of signifiers to other signifiers.

Eftersom jag ser den poetiska texten som *en semiotisk helhet* realiseras samtliga nivåer i min översättningsanalys som utgår från begreppet *semiosis* som omfattar en dynamisk och dialogisk beskrivning av olika tecken och teckensystem (jfr Lotman) i de aktuella poetiska kontexterna. Den poetiska källspråkstexten utmynnar i en poetisk målspråkstext, som på ett eller annat

⁴⁴ EP 2.4–10.

⁴⁵ de Saussure ([1916] 1970: 40) talar om ”tecknens liv inom den sociala samvaron”.

⁴⁶ Greimas ([1966] 1980); Kristeva (1969–1990); Lotman ([1972] 1974; 1990).

⁴⁷ de Saussure ([1916] 1970: 30–41, 93–129); Greimas ([1966] 1980); Jakobson ([1935, 1959, 1960, 1965, 1968, 1971, 1973, 1975] 1974; 1987; 1998).

⁴⁸ Morris ([1938] 1971: 17–71); Morris byggde sin semiotik på Peirce, och begreppet *betydelse* och *signifikans* inkl. *värde* på Welby (1903; 1911) men utan referenser till henne (se Kukkonen forthcoming 2009 om Welbys *significs*).

sätt och med olika språkliga, rytmiska, stilistiska och estetiska, dvs. *semiotiska medel* (syntaktiska, semantiska och pragmatiska) avspeglar översättarnas medvetna eller omedvetna val i översättningsprocessen som *en heuristisk problemlösningsförmåga*⁴⁹ fram till den färdiga produkten, resultatet, de svenska tolkningarna och översättningarna av sångerna. Centrala tillvägagångssätt är översättarens semantisk-kognitiva förmåga men också hennes/hans *intuition* att skapa en illusion av förlagan: att översätta känslan och själen, också det osynliga, dvs. explicitgöra det implicita. I den poetiska översättningen samverkar både *imitation* (i klassiskt latin) och *mimesis* (i grek.), två termer som användes i litterär teori sedan Platon och Aristoteles i betydelsen att författaren imiterade verkligheten. Genom en märklig betydelseutveckling har *imitation* inom översättningsteorin betytt 'fri översättning', dvs. att översättaren gör någonting helt motsatt än originalets författare avsett, dvs. att översättningen gått för långt från källspråket och blivit en alltför fri översättning.⁵⁰ I min analys använder jag *imitation* och *mimesis* i betydelsen *mimetisk översättning* i syfte att studera relationen mellan käll- och målspråk och hur målspråkstexten efterliknar originalet till form, innehåll och poetisk funktion.⁵¹ Hela den meningsskapande processen som benämns *semiosis* såväl i källspråks- som i målspråkstexten är en central utgångspunkt i mitt arbete.

Medan Elias Lönnrots *Kalevala* (1835, 1849) är det stora finska national-eposet som gett den historiska, folkloristiska och mytologiska forskningen ett outsinligt omfattande material, fångslar däremot den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) med sin spontanitet och hela sin känslökala i sin rikedom i olika situationer, sin glädje, sin lekfullhet, sin humor, sin ironi men främst av allt sorg och saknad, så som Aarne Anttila uttrycker det.⁵² I dialogen mellan källspråkssångerna och målspråkssångerna försöker jag lyssna till, komma åt och fånga dels *det sjungande jagets röster*, dels *de olika röster som finns i de poetiska sångerna* och som antas påverka översättningsprocessen fram till resultatet, den färdiga översättningen: det lyriska jaget i folkdiktningen som muntlig diktning, sångarens/sångerskans röst och röster, nedtecknaren Elias Lönnrots röst (och hans kritikers) och slutligen översättarens röst som återskapat de finska rösterna till nya svenska röster så att sångerna fått nya kontexter och nya liv i det

⁴⁹ Se närmare om detta i Kukkonen (2001: 121–138).

⁵⁰ Robinson ([1998] 2001: 111–112).

⁵¹ Malm (1996: 147–160, 259ff.); Kukkonen (2001: 121–138).

⁵² "Kanteletar [– – –] tenhoaa välittömyydellään [– – –] sinä ailahtelee sen tunne-elämä moninaisuudessaan, rikkaudessaan ja kaikissa tilanteissaan: jokainen ikäkausi on menneinä vuosisatoina sen säkeisiin valahuttanut iloansa, leikkiänsä, ivaansa ja ennen kaikkea murhettaan ja kaipaustaan, ja jokainen jälkeentuleva sukupolvi on niistä löytävä omien mielenliikkeitensä kuvastelua". (Anttila 1931 I: 344).

svenska litterära polysystemet.⁵³ I detta lyssnande, som mycket också handlar om den livgivande rytmen, blir Julia Kristevas *semiotiska chora* ett teoretiskt sätt⁵⁴ att känna och höra det pulserande språkets rytm, tempo och andning, något som varit ett oundgängligt intuitivt medel att skapa sånger och musik. Det lyriska jaget är ständigt i en *semiosis*-process, *le sujet en procès*, och i *procès de la signifiance*, en process där det spontana och det intuitiva också bidragit till att skapa den finska folkdiktningens centrala stildrag: *allitterationen*, *parallellismerna*, *upprepningarna* och *partiklarna* (interjektioner, utrop, ojanden etc.) vars viktiga funktion har varit och är att *vokalisera och verbalisera känslorna* och *sinnestämningarna* men också att fungera som stöd för minnet: att memorera och tradera sångerna från en oral genre till en skriven genre i flera variationer. Men det finska originalets och de svenska tolkningarnas funktion var ett kulturellt och poetiskt uppdrag.

I Juri Lotmans kultursemiotik med *textbegreppet* och *textens funktioner* är översättning (*semiotisering*) en grundläggande mekanism hos medvetandet – att uttrycka något på ett annat språk är ett sätt att förstå det.⁵⁵ En översättningsanalys avslöjar därför mycket väsentligt om relationen mellan källspråkstexten och målspråkstexten. Det är inte endast det språkliga vi läser i en översättning utan mycket i den *semiosfär*, dvs. där texter lever och agerar och där betydelse skapas, och i det semiotiska rummet som skapat såväl källtexten som måltexten (jfr ett polysystem av texter i kulturen). Översättaren rör sig ständigt på gränsen mellan *exakthet* och *frihet* i sina översättningsalternativ, dvs. tillämpar *en relativ ekvivalens*, *en dubbel trohet* som beror på många omständigheter i den aktuella översättningen som process och produkt (jfr också intuitionens centrala roll). Exempelvis Thomas Warburton beskriver översättarens verksamhet och funktion så här: ”Hans funktion kan erinra om skådespelarens eller estradmusikerns – han är då en tolkande, en reproducerande konstnär. Eller hon är en cirkusartist som balanserar på två löpande hästar med en fot på vardera. Så svårt och krävande har någon påstått att det är.”⁵⁶ I en poetisk översättning är det sist och slutligen just frågan om detta ”sättet att mena” som Benjamin talar om;⁵⁷ att uttrycka översättarens *intuition* – rytmen, intensiteten och stämningen som avgör vilken variant översättaren stannar för. Det finns en ständig spänning mellan källtextens teckensystem och måltextens teckensystem – i *Kanteletar*-sångerna är det specifika trokeiska *Kalevala*-versmåttet och *Kalevala*-språket som utgör den

⁵³ Om termen *polysystem theory*, se Even-Zohar (1978; 1990); Toury (1980; 1995), dvs. att översättningsverksamheten påverkas av sociokulturella och ideologiska val. Se Lotman ([1972] 1974: Passim; 1990: Passim) om *semiotisering* av texter och hur de ingår i semiotiska system, *semiosfär*.

⁵⁴ Kristeva (1974: 17–30).

⁵⁵ Lotman (1990: 127).

⁵⁶ Warburton (2003: 5).

⁵⁷ Benjamin ([1923] 1998: 134–146).

största utmaningen för översättaren. Två språkversioner av samma utsaga möts i en översättningsprocess. *Semiotiseringen* av det främmande, det Andra, till något som blir en del av det egna (jfr polysystemet), så som Lotman uttrycker det, är en central process i semiosis. Det gäller språkstrukturen men också det kulturella, eftersom språken skiljer sig strukturellt från varandra och det är just det polyfona som är föremål för analys i en kultursemiotiskt inriktad analys.⁵⁸

I en *semiosisöversättning*, där tolkning är en inherent aspekt i teckenprocessanalysen, är det inte meningen att eftertrakta 1:1 likhet, dvs. *exakt ekvivalens* utan *relativ ekvivalens* som beaktar genren och kommunikationsuppgiften. Inom översättningsforskningen är *ekvivalens* ett omdebatterat begrepp.⁵⁹ Motståndarna till ekvivalensbegreppet inom översättning har kanske tolkat begreppet alltför snävt; i ekvivalens är det ju ingalunda frågan om en enbart lingvistisk (formell) syn på ekvivalensen mellan käll- och målspråket.⁶⁰ Den grundläggande idén i *ekvivalens* ligger däremot i latinets grundbetydelse *equi valent* 'likhet i värde', detta *värde*⁶¹ kan avse – som i mitt material – med avseende på det poetiska värdet, den poetiska kvaliteten, illusionen av den poetiska stämningen etc. som just en sång i original och i översättning uttrycker sinsemellan. Detta förhållande är dialogiskt. I det *Kanteletar*-material som jag analyserar ur översättningsvetenskaplig synvinkel finns en polyfoni av olika översättarröster. Det är inte min avsikt att presentera en *översättningskritisk evaluerande studie* (bra–dåligt) av de olika tolkningarna. Mitt syfte är i stället att beskriva, tolka och förstå käll- och målspråket⁶² och de olika översättarnas val och lösningar i relationen finska–svenska som sådana, dvs. hur två strukturellt olika språk eftertraktar att skapa rytm och betydelse med allitterationer, parallellismer och upprepningar samt partiklar, dvs. där de syntaktiska (fonetiska, morfologiska, grammatiska), semantiska och pragmatiska teckensystemen är olika.

Min *språkligt semiotiska översättningsanalys* fokuserar på endast tre företeelser som ger uttryck för "själens grammatik" och känslorna: 1. *allitterationerna*, 2. *parallellismerna* och 3. *partiklarna* (interjektioner, småord etc.). genomgången bygger på Roman Jakobsons syn dels på poetik och lingvistik, dels på översättning, dvs. tolkning av olika teckensystem med utgångspunkt i tre sätt

⁵⁸ Lotman (1990: 13–14, 127); såväl för Bachtin ([1988] 1991; 1986; Bahtin (1988; 1991); Bakhtin ([1981] 1988; 1986) som för Lotman ([1972] 1974; 1990), Lotman & Uspensky (1978) är språket och diskursen centrala, den dialogiska aspekten och mångstämmigheten, polyfonin.

⁵⁹ Jfr den lingvistiska riktningen med Catford (1965) etc.

⁶⁰ Se t.ex. Nord (1997a: 43–45) som kritiserar ekvivalensmodeller.

⁶¹ Inom semiotiken har begreppet *värde*, *value*, behandlats ur flera synpunkter, se exempelvis Welbys, Peirces, Morris, de Saussures och de nyaste idéerna kring *värde*, *värdering* och *axiologi* inom begreppet *semioethics* av semiotikerna Susan Petrilli, Augusto Ponzio, John Deeley och Eero Tarasti.

⁶² Gadamer ([1986, 1987] 2004: 77–109).

att tolka ett verbalt tecken: det kan översättas, parafraseras till andra tecken i samma språk (t.ex. *ungkarl* = *ogift man*), det kan översättas till ett annat språk eller till ett annat verbalt eller icke-verbalt symbolsystem: (1) *inomspråklig översättning*, dvs. omformulering, omskrivning, parafrasering, (2) *mellanspråklig översättning* eller egentlig översättning, och (3) *intersemiotisk översättning* eller transmutation, som gäller all översättning mellan olika teckensystem.⁶³ Jakobson talar om *signatum*, betydelse, det finns inget *signatum* utan *signum*, tecknet. Betydelsen hos varje språkligt tecken ligger i dess översättning till något annat och vidare tecken, särskilt ett tecken ”i vilket det blir rikare utvecklat”, ”a more developed sign”, ett uttryck som härstammar från Peirce.⁶⁴ Om Jakobsons tre sätt att översätta konstaterar Snell-Hornby följande:⁶⁵

What is striking with this model is however that it goes further than the traditional systems and sees translation from a semiotic viewpoint as a transfer of signs, as an interpretation of signs by means of other signs (particularly in the sense going back to Charles S. Peirce). [— —] What is significant for Translation Studies, as assessed from today's perspective, is however that he goes beyond language in the verbal sense and does not look merely across languages. His distinction between interlingual “translation proper” and intralingual translation (already familiar in summary, paraphrase, explanation or definition) is now for example fundamental in TV subtitling for the deaf and hard hearing, whereas intersemiotic translation is an integral element in multimedial and multimodal transfer, whether software localization or translation for stage and screen.

I synnerhet när det gäller poesi är, så som Jakobson konstaterar, de grammatiska kategorierna bärare av stor semantisk vikt varför frågan om översättning blir betydligt mer invecklad och kontroversiell. I en poetisk översättning blir alla beståndsdelar, syntaktiska och morfologiska enheter, fonem och deras komponenter i den verbala koden viktiga: de konfronteras och ställs i närhetsrelation enligt *likhetens* och *kontrastens princip* och får så sin egen autonoma betydelsebärande funktion. Fonemisk likhet uppfattas enligt Jakobson som semantisk släktskap. Jakobson menar att *all kognitiv erfarenhet* och dess klassificering kan uttryckas på varje existerande språk; meddelanden i ett språk kan *ersättas* på olika sätt men översättning av poesi och ordlekar etc. utgör ett problem inom poetisk översättning.⁶⁶ På grund av att *ekvivalens* mellan olikheter är språkets centrala problem och lingvistikens främsta intresse så som Jakobson konstaterar, är mitt primära syfte att utforska *hur*

⁶³ Jakobson ([1959] 1998: 147–155).

⁶⁴ “[— —] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*” (CP 2.228). Hartama-Heinonen (2008: Passim) diskuterar teckenprocesser inom översättning.

⁶⁵ Snell-Hornby (2006: 21).

⁶⁶ Jakobson ([1959] 1998: 147–155).

meddelandena kan tjäna som adekvata tolkningar av främmande kodenheter eller meddelanden, dvs. när det mycket sällan finns någon exakt ekvivalens mellan kodenheterna på den mellanspråkliga översättningens nivå.

George Steiner (1975) innebar en vändning inom synen på översättning i och med att han lyfter fram översättning som *hermeneutisk verksamhet*, tolkning. Han konstaterar i sitt förord till *After Babel. Aspects of Language and Translation* följande om översättningsteori: "Its epistemological importance lies in its contribution to the 'theoretical practice' of the homogeneity, of the natural union between the signifier and the signified." Huvudtanken finns just i denna relation hos tecknet – översättning blir en fråga om *att förstå* – "Understanding as Translation", "Translation is, and always will be, the mode of thought and understanding" så som Steiner ser den och lyfter också fram Jakobsons tre sätt att tolka tecknen, att översätta dem.⁶⁷ Genom olika språk och deras olika tecken och system kan vi enligt Steiner åstadkomma följande:⁶⁸

Through language, so much of which is focused inward to our private selves, we reject the empirical inevitability of the world. Through language, we construct what I have called 'alterities of being'. To the extent that every individual speaker uses an idiolect, the problem of Babel, is quite simply, that of human individuation. But different tongues give to the mechanism of 'alterity' a dynamic, transferable enactment. They realize needs of privacy and territoriality vital to our identity. To a greater or lesser degree, *every language offers its own reading of life*. To move between languages, to translate, even within restrictions of totality, is to experience the almost bewildering bias of the human spirit towards freedom. (Min kursivering.)

Utmaningen inom översättning är just detta som Steiner skriver: "every language offers its own reading of life", dvs. det som Augusto Ponzio också talar om: "*the text must remain the same while becoming other* simply because it has been reorganized into the expressive modalities of another language" eller så som Susan Petrilli uttrycker det: "The same sign is always *the same other*".⁶⁹

⁶⁷ Steiner (1975: 1–48, 251, 414) med hänvisning till Gentile (1920), se Lotman (1990: 143).

⁶⁸ Steiner (1975: 473).

⁶⁹ Ponzio (2003: 16); Petrilli (2003: 33).

Roller och modaliteter

Det sjungande jagets existens (i språket och sången), roller och livssituation i *Kanteletar* som *text* kan studeras på olika sätt. En semiotisk analys av jaget som aktör och hennes/hans relation till varat och verkligheten som diskurs och kommunikation med utgångspunkt i Julia Kristevas (dialektiken mellan det semiotiska och det symboliska, språket som en process, *signifiante*) och A. J. Greimas semiotik och semantik fokuserar på den centrala betydelseskapande enheten *sem* (semanalys). I *Sémantique structurale* (1966) och *Du sens* (1970) presenterar han en analys av diskursiv verksamhet, diskursens verksamhet, dvs. den semantiska och semiotiska *aktantmodellen* med *isotopi*, *modaliteter*⁷⁰ och sex *aktanter*.⁷¹ *Isotopi* avser i Greimas modell en redundant helhet av semantiska kategorier som gör att en text kan läsas som en helhet, i *semiska kategorier* med *semer* som Greimas kallar dem, dvs. som en betydelsehelhet, *totalité de signification*.⁷² I sin *semanalys* talar Greimas inte om en teori om tecken utan en teori om *betydelse* (*signification*) – med vilken en text eller ett meddelande kan läsas eller tolkas som helhet. I betydelsens grundstruktur iakttas *likheter* och *skillnader* samt *relationer* mellan enheterna som Roman Jakobson kallar *distinctive features* som motsvarar de Saussures *éléments différentiels*, förenklat alltså *semer*.⁷³ *Semer* är inte enbart språkliga enheter utan allmänna betydelseskategorier som ligger till grund för alla teckenprocesser, de är därför inte som sådana kommunikativa enheter utan de aktualiseras hos lexem, medan *sem* representerar det immanenta planet, är lexem åter den manifesterade betydelsen. Lexemen är således mötesplatsen för semerna. För Greimas är *diskurs* en kommunikationsakt och betydelse som manifesteras, dvs. semerna aktualiseras i diskursen både som syntagmatiska och paradigmatiske relationer. Med hjälp av isotopier bildas heterogena element i en diskurs som en helhet, ett betydelseplan. I all mänsklig kommunikation finns växlingen mellan olika isotopier; de förändrar en endimensionell kommunikation till mångdimensionell. Med sin modell presenterade Greimas således på 1970-talet dynamiska aspekter på kommunikationen i och med systemet med *de olika modaliteterna*. Den innebar alltså en dynamisk syn på diskursen till skillnad från den tidigare statiska strukturanalysen.⁷⁴ Semiotiken studerade nu inte enbart tecken som objekt utan snarare *subjektets sätt att förhålla sig till olika fenomen*. Kombinationen av form och innehåll som betydelseskapande helhet kallar han *ensemble signifiant*.⁷⁵

⁷⁰ Greimas (1979: 230–232). Jfr den semantiska rytmen, se Larsson J. (1995: 37–49).

⁷¹ Greimas ([1966] 1980: Passim), termen *actant*, se Tesnière, Martinet i Greimas; se Propp (1928).

⁷² Greimas ([1966] 1980: 53–61, 65–67, 292).

⁷³ Greimas ([1966] 1980: 31).

⁷⁴ Greimas ([1966] 1980: 46–49); se Greimas & Fontanille (1991: Passim).

⁷⁵ Greimas ([1966] 1980: 18).

I den lyriska samlingen, folkvisesamlingen *Kanteletar* som *text* är det frågan om det lyriska sjungande jagets existentiella livssituationer. Med aktantmodellen (*modèle actantiel*) har man kunnat urskilja universella kategorier med *aktanter* (*acteurs-types: le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant, le destinataire, le destinataire*) och relationen mellan dessa som *modaliteter* (*modalités: être, faire, désir, devoir, savoir, pouvoir, vouloir och croire*).⁷⁶ Subjektets relation till objektet uttrycks av en viljeakt (*vouloir*), dvs. subjektet eftertraktar ett objekt och denna vilja (*désir*) får till stånd en verksamhet (*faire*). Greimas delar in modaliteterna i tre grupper: *virtualiserande*, *aktualiserande* och *realiserande*. Därtill är modaliteterna *exotaktiska* (*devoir, pouvoir, faire*) då de kräver två subjekt och *endodaktiska* (*vouloir, savoir och être*) då de sker inom ett subjekt. Känslor ger uttryck för modaliteten tillstånd (*être*), dvs. hur hon/han kan/förmår (*pouvoir*), vill (*désir, vouloir*) eller måste (*devoir*) göra (*faire*) något. *Subjektet* (det lyriska, talande och sjungande, sörjande och jublande) eftertraktar *ett objekt* (gemenskapen, "belonging somewhere": att ha, att älska, att vara,⁷⁷ dvs. materiellt välstånd men också att man blir socialt accepterad, behövd och synlig som individ). *Objektet* kan sedan ses som en relation mellan *sändaren* och *mottagaren*, något som ger uttryck för modaliteten veta (*savoir*). Subjektet kan ha en *hjälpare* (livet, ödet, tron, en bra man/hustru och/eller en *opponent* eller *motståndare* (livet, ödet, fattigdom, krig, dålig man/hustru, elaka svärföräldrar etc.), något som ger uttryck för modaliteten att kunna göra något (*pouvoir*), dvs. antingen främjar eller motverkar subjektets förmåga att förverkliga sin vilja.

Det sjungande jagets språk i sångerna tar sig alltså uttryck i olika modaliteter, dvs. i det möjliga och i det omöjliga.⁷⁸ Dylika *semantiska universum* (jfr *jagets universum*) kan beskrivas med Greimas modaliteter med paralleller till Roman Jakobsons kommunikativa funktioner i kommunikationsmodellen,⁷⁹ t.ex. *den konativa funktionen* vars syfte är att påverka meddelandets mottagare, kan ses som parallell till *désir* och *pouvoir*, *den kognitiva funktionen* åter som en parallell till *savoir*. Modaliteten *devoir*, att vara tvungen att, har Greimas utvecklat vidare i en modaliteternas logik.⁸⁰ Greimas enkla s.k. *mytiska aktantmodell* bygger således i sin helhet på viljans objekt (*désir*) som subjektet

⁷⁶ Se t.ex. Apos (1986; 1995) folkloristiska, Tarastis (1978 etc.) och Sivuoja-Gunaratnams (1989: 76–91; 1991: 78–91; 1997: 142–147) semiotiska och musikvetenskapliga tillämpningar; se Kukkonens ([1996] 2003; 1997) språk- och översättningsvetenskapliga och semiotiska analyser av populärmusikens texter som uttryck för den vokala översättningsgenren.

⁷⁷ Jfr t.ex. Allardts (1975) nordiska välfärdsundersökningar som startade diskussionen om just dessa variabler: *Having, Loving, Being*.

⁷⁸ Timonen (2004: 31) behandlar i sin doktorsavhandling t.ex. i kap. 7 hur glädje och lycka aktualiseras med utgångspunkt i begreppet *utopi*, dvs. i hoppets, drömmens och i det framtidas *modaliteter*.

⁷⁹ Jakobson ([1960] 1974: 143–150).

⁸⁰ Greimas ([1966] 1980: Passim); Tarasti (1990: 67–72, 72–77); Kukkonen ([1996] 2003; 1997a) tillämpar Greimas aktantmodell och modaliteter på en analys av populärkulturens texter.

försöker få och att det existerar som objekt i kommunikationen mellan sändaren och mottagaren, då subjektets vilja (*vouloir*) avspeglas också av hjälparen och motståndaren.⁸¹ Greimas semantiska och dynamiska aktantmodell (*rollfördelning*) med *handlingsfunktioner* och *modaliteter* sammanfattas enligt följande uppställningar:

Greimas aktantmodell ([1966] 1980: 150–155, 196–219)

Greimas modaliteter (1970; [1966] 1980)

Modaliteter	<i>Virtualiserande</i>	<i>Aktualiserande</i>	<i>Realiserande</i>
exotaktiska	<i>devoir</i> –	<i>pouvoir</i> – att förmå	<i>faire</i> – att göra
två subjekt	<i>att vara tvungen att</i>		
endotaktiska	<i>vouloir</i> – att vilja	<i>savoir</i> – att veta	<i>être</i> – att vara
ett subjekt			

Greimas exemplifierar med en lista med aktantfunktioner ur Étienne Souriaus verk *Les 200 000 situations dramatiques* (1950) och de olika dramatiska eller tematiska funktionerna, t.ex. kärlek, fanatism, ha-begäret, girighet, avundsjuka, svartsjuka, hat, hämnd, nyfikenhet, fosterlandskärlek, arbete, behov av vila, fred och frid, trygghet, frihet, behov av att vara annorlunda, någon annan, någon annanstans, behovet att leva, att förverkliga sig själv, nå sitt mål, känslor av olycka, erfarenhet av motgångar, rädslor, dödsfruktan, synd, smärta, elände, sjukdom, ledsnad, kärlekslöshet, rädsla för förlust av ens närmaste, att de blir utsatta för olycka, smärta, död, moralisk skam och förnedring – en uppräknings som upprepar sig i olika narrativa mönster.⁸²

Hela *Kanteletar* kan alltså uppfattas som en text där rollfördelningen fokuseras på det lyriska jaget som ett sjungande jag som sjunger om sin egen roll eller sin grupps roll i gemenskapen:⁸³

Det sjungande jagets egenskaper (hon/han)? (*être*)

⁸¹ Greimas ([1966] 205–206).

⁸² Greimas ([1966] 1980: 207–208).

⁸³ Lönnrot visar detta genom att noggrant kategorisera *Kanteletar*-sångerna enligt subjektets roll och kön, när sångerna sjungs, dvs. i hurdana situationer etc., se nedan. Likaså kategoriserar K. Krohn (1931) sångerna enligt sångaren, sångsättet, vad, var, hur och varför man sjunger etc. Jfr också t.ex. kvinnoängerna i Vuk Karadžić samling *Serbische Volkslieder* (1814–1815), *Serviska sånger* (1830) i J. L. Runebergs svenska översättning.

Hurdana känslor vokaliserar och verbaliserar det sjungande jaget? (*être*)
 Vad vet det sjungande jaget? (*savoir*)
 Vad kan det sjungande jaget göra? (*faire*)
 Hur skall det sjungande jaget leva/överleva? (*désir, faire, pouvoir, croire, devoir*).

Aktanterna visar rollfördelningen, modaliteterna är inom semiotiken ett avgörande sätt varmed subjektet, målar och modifierar sitt tal, sin berättelse, sin text och förser dem med olika *modus* 'sätt': tro, önskningar, förväntningar och kunskaper. De grundläggande modaliteterna är att vara (*être*) och att göra (*faire*), men därtill att vara tvungen att (*devoir*), att vilja (*désir, pouvoir*), att veta (*savoir*), att förmå (*pouvoir*) och att tro (*croire*), konstaterar Eero Tarasti som i flera musikologiska och semiotiska analyser främst inom existentiell semiotik tillämpat Greimas modell.⁸⁴ Utan modaliteter skulle mänsklig kommunikation vara omöjlig. Modaliteterna kan ses som en parallell till Senni Timonens modell med begreppen FAKTA, KOMMENTAR, DIALOG och UTOPI, vilka jag återkommer till i min analys.⁸⁵

Översättarens roller och modaliteter

Ovan har jag beskrivit den teoretiska referensramen för hur *Kanteletar* som text kan behandlas med utgångspunkt i en semiotisk syn på samlingen. En semiotisk aspekt på samlingens *översättare som subjekt* i samband med analysen av de svenska tolkningarna under 1830–1989 kan också utgå från en modalitetsanalys då *översättningsverksamheten* (rollfördelningen) och de olika *översättarna som subjekt* beskrivs med *modaliteter* så som Andrew Chesterman gjort i sin artikel *Semiotic modalities in translation causality* (2002) då han tillämpat Greimas modaliteter på översättarens roll och möjligheter att översätta. Chesterman utgår ifrån att *kausalitet* inom översättning bör omfatta översättarens subjektiva roll. En kausal tolkning av modaliteterna *être, devoir, savoir, pouvoir* och *vouloir* är faktorer som påverkar översättarens verksamhet (*faire*). En kausal kedja av en översättning ser enligt Chesterman ut på följande sätt:⁸⁶

⁸⁴ Tarasti (2004: 244).

⁸⁵ Timonen (2004: 159–195).

⁸⁶ Chesterman (2002: 148–150).

Hela översättningsverksamheten är *en översättningssociologisk företeelse*. En kultursemiotisk syn i Juri Lotmans mening på översättningsverksamheten utgår ifrån att översättning är en omfattande text som *semiotiseras* och får betydelse i *semiosfären*, i den helhet där verksamheten som process och produkt sker.⁸⁷ Modaliteterna är livsviktiga i alla teckenprocesser där tecken och teckensystem används och produceras. Greimas modaliteter avser alltså olika relationer mellan olika aktanter, dvs. *kausalitet* som är externa omständigheter, teleologiska som bygger på interna orsaker (*désir*) och makt (*pouvoir*). Med utgångspunkt i en översättningsaspekt kan dessa modaliteter definieras enligt följande på översättarens verksamhet (*faire*):⁸⁸

⁸⁷ Lotman ([1972] 1974: Passim; 1990: Passim).

⁸⁸ Chesterman (2002: 152–155). Se också Schleifer 1987: 99).

ÖVERSÄTTARENS MODALITETER

devoir

vad *måste* översättaren göra/vad hon/han *inte måste/ska* göra då det inte finns alternativ: sista inlämningsdagar, grammatiska regler, normer etc.

pouvoir

vad som är *möjligt/omöjligt*:

vad som ligger i översättarens makt (förmåga) att göra och vad målspråket tillåter

vouloir

vad översättaren personligen föredrar, *vill* göra, översättarens vilja och kreativitet, etiska uppfattningar, attityder till normer

savoir

vad översättaren *vet*, kunskaper om källspråket, målspråket, kulturer, om tillgängliga strategier och normer etc., översättningsteori

être

vad översättaren *är*, kognitivt och emotivt just i den aktuella situationen, hennes/hans attityder, personhistoria etc.

Grundmodaliteter är *être* och *faire*. Modaliteten *désir* (lust, vilja) sätter i gång handlingen och processen (*faire*), men i Chestermans framställning diskuteras inte *désir* (lusten, viljan, känslan, intuitionen, introspektionen) eller *croire* (att tro) utförligt. Så som ovan framgått är *vouloir*, *savoir* och *être* endotaktiska modaliteter, orsaker som sker hos subjektet, *devoir* (*måste*) är en egentlig orsak som inte tillåter alternativ, *pouvoir* representerar det möjliga. Chesterman sammanfattar sin analys så här: "What translators do (*faire*) depends on their knowledge (*savoir*) of how to exploit what is possible (*pouvoir*) in order to meet the demands of what is required (*devoir*), in a way that they desire (*vouloir*), and that is in accordance with their own subjectivity (*être*).⁸⁹

Poetiska översättningsstrategier

Modaliteterna visar alltså hurdana aspekter som påverkar subjektets roll dels som ett lyriskt jag – *det sjungande jaget* – i forskningsmaterialet, dels som översättarens val och strategier i översättningarna. I min översättningsanalys

⁸⁹ Chesterman (2002: 158); se Ingo (2007: 339–347) om "Principer för översättningens exakthet" också utgår från verbfraser som "bör eller behöver jag", "kan jag" och "vill jag" översätta, dvs. behov/skyldighet, möjligheterna/förutsättningarna samt översättarens vilja att översätta på ett visst vis. Ingo (2007: 259–280) ger i sin lärobok exempel på versmåttet, *Kalevala*-metern eller runometern, den fallande fyrfotade versraden där mönstret av fyra trokéer upprepas i *Kalevala* och *Kanteletar*.

av den poetiska texten som semiosis består beskrivningen av att diskutera *poesiöversättning som genre* med utgångspunkt i André Lefeveres sju strategier från 1975 och James S. Holmes fyra strategier från 1988 för översättning av en poetisk text:⁹⁰

(1) <i>Fonematisk översättning (Phonemic Translation)</i>: Originalets ljudbild överförs samtidigt som innehållet parafraseras på ett acceptabelt sätt. (2) <i>Ordagrann översättning (Literal Translation)</i>: Originalets semantiska innehåll ord för ord överförs. (3) <i>Metrisk översättning (Metrical Translation)</i>: Originalets metriska mönster överförs. (4) <i>Prosaöversättning (Poetry into Prose)</i>: Originalets poetiska form blir prosa i den översatta versionen. (5) <i>Rimöversättning (Rhyme)</i>: Originalets rimstruktur och metrik bibehålls. (6) <i>Blankversöversättning (Blank Verse)</i>: Originalets rimstruktur reduceras till blankvers. (7) <i>Tolkning (Interpretation 'Free translation')</i>: Tolkning (<i>Version</i>), originalets innehåll bibehålls men formen ändras i översättningen. Imitation (<i>Imitation</i>) producerar en helt ny dikt där endast titel och tema bibehålls i översättningen. (Lefevere 1975: 19–104.)	(1) <i>En mimetisk strategi</i> enligt vilken originalets form återskapas (<i>mimetic</i>, where the original form is retained). (2) <i>Analog strategi</i> enligt vilken en kulturmotsvarighet används (<i>analogical</i>, where a culturally corresponding form is used). (3) <i>Organisk strategi</i> enligt vilken det semantiska innehållet tillåts att få en egen unik poetisk form allt medan översättningen framskrider (<i>organic</i>, where the semantic material is allowed to 'take on its own unique poetic shape as the translation develops'). (4) <i>En avvikande strategi</i> som gör att resultatet avviker eller tillför extra information, dvs. där den form som tillämpats inte på något sätt är implicit vare sig med tanke på formen eller innehållet i originalet (<i>deviant or extraneous</i>, where the form adopted is in no way implicit in either the form or content of the original). (Holmes 1988: 25.)

Den semiotiska analysen omfattar således en genomgång av hur de finska centrala stilfigurerna *allitterationen*, *parallelismen*, *upprepningen* samt *partiklarna* kvarstår eller utelämnas i de olika sångöversättningarna på språkets syntaktiska, semantiska och pragmatiska nivå med speciell hänsyn till *vokaliseringen* och *verbaliseringen* av *känslor* hos kvinnor och män i *Kanteletar*-sångerna i svenska tolkningar. Min hypotes är att en fonematisk översättning med allitteration resulterar i att översättaren neutraliserar eller utelämnar ordens värde och semantiska innehåll (*equi valent* 'samma i värde'),⁹¹ dvs. med tanke på effekten, intensiteten t.ex. i känslan och stämningsbilden. En ordagrann översättning däremot fokuserar på det semantiska medan det

⁹⁰ Lefevere (1975: 19–104); Holmes (1988: 25); Trävén (1999: 35) presenterar Lefeveres indelning i sin analys av sex svenska operaöversättningar. Se också Malms (1996: 147ff.) diskussion kring poetisk översättning.

⁹¹ Om *dynamisk* vs. *formell ekvivalens* hos Nida (1964: Passim); Nida & Taber (1974: Passim), en översikt av ekvivalensbegreppet, se Kenny ([1998] 2001: 77–80).

formella och rytmiska i gengäld blir sekundärt. Hypotesen är också att formen (språkritm och versrytm), de metriska och rimmade översättningarna (rim som musikaliskt formskapande funktion, längdförhållanden, stavelser, accentuerade vokaler, långa konsonanter) som översättningsalternativ resulterar i *relativ ekvivalens* på det formella planet då den semantiska komponenten blir sekundär och har som följd så som Lefevere konstaterar att måltexten "fails completely to make the source text available as a literary work of art in the target language".⁹² Min utgångspunkt är att detta också *kan* producera kreativa lösningar då man relaterar översättningen i fråga till olika tiders uppfattningar om översättningsverksamheten i ett kultursemiotiskt perspektiv (se Lotman ovan). Lefevere ser den metriska översättningen som "a very rigorous straitjacket imposed on the target text".⁹³ Att bibehålla *den mimetiska formen* från källspråket till målspråket är så som också Holmes påpekar inte identisk även om de delar samma namn på versmåttet. En mimetisk form resulterar i nya drag i det litterära systemet: "re-emphasizing, by its strangeness, the strangeness which for the target-language reader is inherent in the semantic message of the original poem".⁹⁴ Enligt Lefevere är *imitation* inte någon form av översättning utan en helt ny dikt som "has only title and point of departure, if those, in common with the source text" och källspråksdikten fungerar endast som inspirationskälla men är ett helt annat verk.⁹⁵ Min hypotes är dock att det rytmiska ligger till grund för vokaliseringen av känslor och "själens grammatik" (Herder) i folksångerna i *Kanteletar*.

Rytmen och andningen finns i människans muntliga sångtradition och är ett universellt drag i de undersökta sångerna och deras svenska tolkningar. En översikt av de betydelser *SAOB* anger för substantivet *rytm* visar tydligt hur livsviktigt ord detta är:⁹⁶

⁹² Lefevere (1975: 42).

⁹³ Lefevere (1975: 37).

⁹⁴ Holmes (1988: 27); om polysystemteorin, se Evan-Zohar (1979; 1990); Toury (1980; 1995).

⁹⁵ Lefevere (1975: 76, 103). *Imitation* är det klassiska latinets motsvarighet till det grekiska ordet *mimesis* som använts inom litteraturteori sedan Platon och Aristoteles i betydelsen hur författaren imiterar verkligheten. I allmänspråket har det engelska ordet *imitation* betydelserna 'copying, mimicking, miming', men ordet har på ett märkligt sätt utvecklats inom översättningsteorin till att betyda raka motsatsen: "doing something totally different from the original author, wandering too far and too freely from the words and sense of the SL text. In fact, imitation has come to be virtually synonymous with FREE TRANSLATION." John Dryden introducerade termen *imitation* år 1680 inom översättningsteori i betydelsen 'fri översättning', den första var dock Cicero som utvidgade den klassiska användningen av *imitation* från intralingval användning till interlingval användning men kombinerade termen med verbet *exprimere*, ordagrant 'to squeeze out', i kombination med *imitando* betyder verbet 'to mould or form one thing in imitation of another'. Ciceros uttryck "*Sed etiam exprimerem quaedam verba imitando* suggests the potter shaping clay into the likeness of a face, creating something new in imitation of something that already exists;" (Robinson [1998] 2001: 111–112.)

⁹⁶ *SAOB* (1960: R 3421).

RYTM

[– – –] *Anm.* Förr användes äv. den lat. formen rhytmus; t. *rhythmus*, eng. *rhythm*, fr. *rythme*, av lat. *rhythmus*, av gr. $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$, riktigt förhållande, takt, rytm m. m., till den ieur. roten (*s*)*reu*, flyta, som föreligger bl. a. i gr. $\rho\acute{\epsilon}\tilde{\nu}\mu\alpha$ [– – –].

1) förhållandet att l. sätt varpå ett skeende är sammansatt av en följd l. serie av mer l. mindre regelbundet återkommande skeenden, periodicitet (se d. o. 1, (regelbunden) växling. *Långsam, sakt, hastig, snabb, livlig, växlande, fast, monoton rytm*).

a) förhållandet att l. sätt varpå en följd av ljud växla med en viss regelbundenhet (med en viss hastighet, efter ett visst sehem).

α) regelbunden växling mellan de ljud som ingå i sång l. musik o. d., särsk. mellan tryckstarkare o. trycksvagare l. längre o. kortare taktelar, takt; hastighet, tempo; äv. om det förhållandet att längre, sammanhållna följder l. perioder (fraser) av avpassad längd följa på varandra efter ett för varje musikart o. musik stycke bestämt schema; stundom med inbegrepp av melodi o. harmonik, stundom i en viss motsats därtill; äv. konkretare, dels om en av flera musikaliska enheter bildad rytmisk enhet (sats o. d.), dels i pl., om melodi(er) l. musikstycke(n). *En hetsig, eggande rytm*.

β) regelbunden växling mellan de element i varav en språklig framställning är uppbyggd särsk. mellan element (stavelser) med starkare o. svagare (huvudsakligen dynamisk) accent l. (i fornspråken) av större l. mindre längd, fram trädande dels i ordfötters l. versfötters byggnad, dels i dessa sammanställning till större enheter, i poesi vanligen bunden gm bestämda regler; äv. konkretare, dels om rytmisk enhet (t. ex. vers(rad) l. versfot), dels i pl., om vers(er) l. poesi l. (mera tillf.) rytmiskt tal. *Fallande, stigande rytm*, rytm i vers med fallande resp. stigande takter. *Fri, bunden rytm*.

b) om den växling av olika rörelsemoment som utmärker en taktmässig, fysisk rörelse, taktmässighet, takt; i pl. äv. (mera tillf.) konkretare, om rytmisk(a) rörelse(r).

c) (mera tillf.) övergående i bet.: livaktighet l. fart l. rutschighet o. d.

2) (i sht i vitter stil o. i fackspr.) i allmänare l. bildl. anv.: förhållandet att l. sätt varpå ngt är uppbyggt av en serie av mer l. mindre regelbundet återkommande element l. enheter (ofta mer l. mindre klart uppfattade ss. föremål i rörelse); väl avvägt l. symmetriskt l. harmoniskt förhållande mellan olika delar av ett helt; liv l. (behaglig) omväxling i den anblick ngt erbjuder; harmoniskt linjespel. [– – –]

Citaten visar på ett överskådligt sätt hur rytmen ingår i människans biosfär, antroposfär och *semiosfär*⁹⁷, vilka bildas av symmetriska och harmoniska förhållanden mellan olika delar av ”ett helt liv”. Denna tanke återfinns också i dagens riktning inom semiotiken, den som går under namnet biosemiotik (se t.ex. Kalevi Kull) där man studerar tecknens liv, hur tecknen ”översätter” sig i

⁹⁷ Lotmans begrepp *semiotic space, semiosphere, boundary, dialogue mechanisms* (1990: 2, 3, 123–130, 131–142, 143–150). Lotman utgick från termen *biosfär* då han skapade termen *semiosfär*, dvs. den rymd och det semiotiska rum där *semiosis*, teckenprocesser och olika dialogiska mekanismer sker och där betydelse skapas i språket och kulturen.

nya tecken ("a more developed sign", Peirce, se ovan) och bildar en organism.⁹⁸

I den muntliga folkdiktningen (*folklore*), *la poésie populaire*, har människan sjungit, varit *ett sjungande jag*, om sin roll och varat som en naturlig del av naturen och kosmos. Denna tradition fortsätter i dagens sångtradition (*poplore*).⁹⁹ En *vokalisering* av varat, existensen, verksamheten och känslorna är ett universellt bärande drag, även om folksångernas socio- och kulturkontext var jakt- och agrarsamhället har sången och rytmen som vokaliserar och verbaliserar känslans och själens grammatik bestått. Sången och rytmen är människans första "vaggor", trygga platser. Detta uttrycker Julia Kristevas begrepp *chora*, som avser den rytmiska, biologiska, pulserande och livgivande platsen.¹⁰⁰ I en tolkad eller översatt poetisk text är det inte bara frågan om att överföra och återskapa det semantiska innehållet – det kan ju parafraseras och ges olika uttryck (jfr Benjamin ovan) utan "sättet att mena", dvs. i högsta grad det implicita, det osynliga och det onämnbare. Det kan vara *språk- och kulturspecifik information* (syntaktisk, semantisk och pragmatisk information), något i *formen*, i *uttrycket* och i *rytmen*.

I sin bok *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (1994) behandlar Horace Engdahl "beröringen" och "rösten" i läsningen och i tolkningen, dvs. "det flyktigaste och mest svårdefinierbara i språket, det som säger oss hur en text skall uppfattas och som lättast går förlorat i en översättning, det som historiska och kulturella avstånd först gör oss döva för."¹⁰¹ Det hur *det sjungande jaget*, det lyriska jaget lever och agerar i sitt mikrokosmos, i tid och rum, dvs. rytmiserar sitt inre och sitt yttre – *i, med* och *genom* detta rytmiska i den finska sången. Av vikt är sedan att utforska hur detta återskapas, överförs, tolkas och översätts till svenska, dvs. hur olika översättare överför tecken och teckensystem i syfte att skapa nya svenska texter, dvs. "sättet att mena" och att *semiotisera det andra* i min undersökning genom att beskriva, tolka och förstå de olika tolkningarna av de aktuella *Kanteletar*-sångerna.

Den översättningsvetenskapliga analysen av *Kanteletar*-sångerna och deras svenska tolkningar hör till översättningsgenren *vokal översättning*, som också för sin del lyfter fram *rösten* – att översättningen eller tolkningen av en sådan text är en paradox – "exakt men fritt översatt och tolkad" och att den på så sätt är och blir *sångbar*, ekvivalensen och den relativa ekvivalensen kan då gälla just rytmen och det sångbara. *Det sjungande jaget* sjunger texterna. Det är alltså frågan om en genre där en text är avsedd att *sjungas* med eller utan

⁹⁸ Se Petrilli (ed.) 2003a: Passim); Petrilli (2003a–b); Ponzio (2003a–b).

⁹⁹ Termen *poplore* presenterades av Kuusi (1973; 1974) i syfte att ge uttryck för populärkulturen, den urbana masskulturen, t.ex. Kukkonen (1997a; [1996] 2003) diskuterar *folklore* vs. *poplore*.

¹⁰⁰ Kristeva (1974: 22–30).

¹⁰¹ Engdahl (1994: 14).

instrument.¹⁰² Den poetiska översättningen som genre fokuserar därför på följande aspekter i analysen:

(1) Den poetiska funktionen i käll- och målspråket – poetisk översättning

- Dialogen mellan form och innehåll i källspråk och målspråk
- Allitterationen, parallellismerna, upprepningarna och partiklarna som ger uttryck för känslor
- Språket och ”själens grammatik”
- Form, innehåll och funktion i den estetiska funktionen (den poetiska genren vokalt översättning)
- Upplevelsen och effekten: Ton och tonart, ordmåleri och ordmusik

(2) Globala och lokala översättningsstrategier (val och lösningar)

- Syntaktiska val (form)
- Semantiska val (betydelse)
- Pragmatiska val (funktion: språket i kommunikationen, i diskursen, i kulturen)

(3) Att översätta känslan och själen – vokaliseringen och verbaliseringen

- Effekten, upplevelsen, tonen, tonarten – illusionen av källspråkstexten
- Allitterationen, stavelserimmet, rytmen, ordmusiken
- Parallellismerna, variationen, upprepningarna
- Partiklarna (interjektioner, utrop, ojanden etc.)
- ”Trokén hjärtats rytm”: Rytmen, metriken, dynamiken, *Kalevala*-mättet och -språket

Den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) består av 652 sånger där det sjungandet jaget har olika roller som flicka och kvinna, som pojke och man samt som barn:

BOK I (K I: 1–238)

GEMENSAMMA SÅNGER (sjungs av män och kvinnor)

BOK II (K II: 1–354)

FLICKORS OCH KVINNORS SÅNGER

VAGGVISOR OCH RAMSOR FÖR BARN

SÅNGER SOM POJKAR OCH MÅN SJUNGER

BOK III (K III: 1–60, 1–70)

BALLADER

700 SVENSKA TOLKNINGAR OCH ÖVERSÄTTNINGAR AV DESSA [OLIKA VARIANTER]

Kanteletar-sångerna bygger på den s.k. *Kalevalameter*n, runometern¹⁰³ med de centrala stilfigurerna allitterationen, parallellismerna och upprepningarna (se

¹⁰² Se t.ex. Asplunds *Lauluja Lönnrotin ajoilta* (2002) med *Kanteletar*-sånger inkl. notskrifter och Asplund *Kantele* (1983) om stränginstrumentet kantelen.

¹⁰³ Se t.ex. Lilja (2006: 488–489): ”Runometer ... En versform som varken är antik, romansk eller germansk men inte desto mindre haft inflytande på svensk dikt är det finska versmättet *runometer* (s. 236). Inte minst spelade de finska trokéerna roll vid utvecklingen av romantikens fyrtaktiga troké.”

Roman Jakobsons *ekvivalenser*, upprepning av lika eller likvärdiga formelement, upprepat formelement),¹⁰⁴ vilka bildar det s.k. *Kalevala*-språket. Dessa beskrivs i nästa kapitel.

Min bok utgår från semiotikens, den allmänna läran om kommunikation, hur *betydelse* och *signifikans* föds, om tecken och teckensystem, dvs. hur man använder, producerar och kommunicerar med tecken och teckensystem. I översättning sker en *semiotisering* så som Lotman konstaterar.¹⁰⁵ Det är därför i översättning frågan om att tolka och översätta tecken i olika teckensystem, dvs. *ersätta* – språkets väsentliga uppgift – olika tecken och deras betydelse och budskap med andra tecken. Min syn på språk, lingvistik, översättning och litteratur – med språk och översättning i fokus – har i mycket stor utsträckning påverkats av lingvisten Roman Jakobsons (1896–1982) produktion. Därför har jag velat inleda och avsluta denna prolog med att citera hans utsaga från 1960- och 1970-talets ”linguistic turn and the structural development”. Hans föredrag på the First International Congress of Semiotics som hölls i Milano 2 juni 1974 bär titeln *A Glance at the Development of Semiotics* och där konstaterar han bl.a. följande:¹⁰⁶

We deal with language as a universal invariant with respect to varied local languages which are variable in time and space. In the same order of things, semiotics is called upon to study the diverse systems of signs and to bring out the problems which result from a methodical comparison of these varied systems, that is to say, the general problem of the *sign*: sign as a generic notion with respect to the particular classes of signs. [– – –] (Jakobson 1987: 436.)

By way of concluding, we can propose a tautological formula: Semiotics, or put otherwise, *la science du signe et des signes*, the science of signs, *Zeichenlehre*, has the right and the duty to study the structure of all of the types and systems of signs and to elucidate their various hierarchical relationships, the network of their functions, and the common or differing properties of *all* systems. The diversity of the relationships between the code and the message, or between the signans and the signatum, in no way justifies arbitrary and individual attempts to exclude certain classes of signs from semiotic study, as for example nonarbitrary signs as well as those, which, having avoided “the test of socialization,” remain individual to a certain degree. Semiotics, by virtue of the fact that it is the science of signs, is called upon to encompass *all* the varieties of the signum. (Jakobson 1987: 454.)

Lilja (2006: 608): *runometer* finskt versmått. Versschemat har åtta trokéer med mittcesur, formen är orimad och stikisk [att versraderna inte är grupperade i strofer s. 612]. Runometern är ett episkt versmått. De båda halvverserna skall enligt regeln variera samma utsaga, vilket ger en tungt skridande rörelse anpassad till den muntliga diktens behov.”

¹⁰⁴ Jakobson ([1960] 1974: 150; [1965] 1974: 127–131).

¹⁰⁵ Lotman (1990: Passim).

¹⁰⁶ Jakobson (1987: 436, 454, 531). Denna “Opening address to the First International Congress of Semiotics, Milan, June 2, 1974” publicerades första gången på franska år 1975 av Indiana University Press med titeln *Coup d’oeil sur le développement de la sémiotique* (Bloomington 1975).

Betydelse föds av mötet mellan form och innehåll i den poetiska texten där semiotikens uppgift är att tolka alla tänkbara realisationer av mötet mellan *signifiant* och *signifié*. Att beskriva detta möte mellan källspråket och målspråket gör att uppgiften är och blir en dubbel intellektuell teckenprocess där likhet och skillnader, selektion och kombination i olika *ekvivalensprocesser* äger rum. Det är frågan om att undersöka *equi valent* 'lika i värde', dvs. hur olika tecken i olika teckensystem (källspråkets) konstruerar betydelse och signifikans. Tecknen är sedan på ett eller annat sätt ekvivalenta, lika i värde (med utgångspunkt i olika *modaliteter* som *modifierar* värdet i fråga) i det andra teckensystemet (i målspråkets och i målkulturens polysystem).

174. Armahan kulku.

Tästä' on kulta kulkenunna.
Tästä' on mennyt mielietetty,
Tästä armas astununna,
Valkia vaeltanunna;
Tässä' on astunut aholla,
Tuoss' on istunut kivellä
Kivi on paljo kirkkahampi,
Paasi toistansa parempi,
Kangas kahta kauniimpi,
Lehto viittä leppiämpi,
Korpi kuutta kukkahampi,
Koko metsä mieluisampi,
Tuon on kultani kulusta,
Armahani astunnasta.

Kanteletar (1840; K I: 174)

Min käras väg

Här min kära vän har vandrat,
vandrat den min själ har utvalt,
här min trogna vän har trampat,
här mitt hjärtas ljus har framgått.
Han har stigit här på sveden,
han har suttit här på stenen.
Ljusare mig synes stenen,
hällen är förmer än andra,
heden dubbelt skön jag finner,
lunden femfalt mera ljuvlig,
kärret sexfalt blomstersmyckat,
skönare är hela skogen,
där i dag min vän har vandrat,
där min käras väg har framgått.

Joel Rundt
(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 51–
52; K I: 174)

Spår av min kära

Här har ju min kära vandrat,
här den som jag bär i hågen,
här har hon tagit stigen,
ljuslätt haft sina vägar;
här gick hon över svedängen,
där på stenen satt hon engång.
Grannare än förr är stenen,
finare än alla andra,
dubbelt soligare tallmon,
femfalt lummigare lunden,
sexfalt blommor ödemarken,
vänligt stämd är hela skogen
där som min kära vandrade,
satte sina spår på stigen.

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 59; K I: 174)

1 Den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840): Materialet, tematiken, teorier och metoder

Kantele – symbol för språket, sången och musiken

Senni Timonen behandlar i sin folkloristiska doktorsavhandling *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanhyriikkaan* (2004) tre centrala aspekter i den finska folkdiktningen med utgångspunkt i det som hon så träffande kallar *jagets universum* ("minuuden universumi"): det lyriska jagets känslor och existens i det fysiska och det psykiska rummet i tiden med tidsaxeln födelsen och döden, början och slutet. Livssituationens här och nu tolkas ur brännpunkten nuet. Jagets livssituation relateras i den finsk-ugriska folkdiktningen till naturen, det mytologiska och kosmiska innehållet, vilket utmynnar i existentiella frågor och får på så sätt allmän bärkraft. Myter och tro berättar om hur världen och världsalltet, solen, månen och elden blivit till. Den mytologiska tematiken följer samma linjer på olika håll i världen medan dess former tar sig olika skepnader. Ett tydligt exempel på detta är de undersökningar som gjorts med utgångspunkt i den narrativa strukturen hos sagor och berättelser enligt Vladimir Propps (1928) folksagans morfologi och A. J. Greimas (1966, 1970, 1983) aktantmodeller (*modèle actantiel*) med vilka man kunnat urskilja universella kategorier med *aktanter* (*acteurs-types: le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant, le destinataire, le destinataire*) och *modaliteter* (*modalités: être, faire, désir, devoir, savoir, pouvoir, vouloir och croire*).¹⁰⁷ I alla narrativa genrer vare sig de har prosans eller lyrikens form finns jaget i förhållande till det Andra, jaget i det fysiska och i det psykiska rummet. Berättelsernas form varierar men innehållet är universellt: det handlar om människans existentiella frågor i tid och rum. Det är också detta som är tematiken i den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840).

I verket *The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in the Finno-Ugrian Languages* (1993) behandlar Lauri Honko, Senni Timonen och Michael Branch den muntliga folkdiktningen i tematiska fält så som kosmos, naturen, jakt, jordbruk, boskapsskötsel och nomadism, fester, kärlek, jaget, giftermål,

¹⁰⁷ Se t.ex. Apos (1986; 1995) folkloristiska, Tarastis (1987 etc.) och Sivuoja-Gunaratnams (1989: 76–91; 1991: 78–91; 1997: 142–147) semiotiska och musikvetenskapliga tillämpningar; se Kukkonens ([1996] 2003; 1997a) språk- och översättningsvetenskapliga och semiotiska analyser av populärmusikens texter som uttryck för den vokala översättningsgenren.

läkekonst och döden. Dialogen mellan det kosmologiska och symbolerna, dialogen mellan gudarna och naturen i de fenno-ugriska folkens muntliga tradition är en central tematik.

I kulturernas djupstrukturer finns det mytologiska ur vilket en kultur får sina djupaste betydelser. I det finska nationaleposet *Kalevala* som sammanställts av Elias Lönnrot (1802–1884) och som publicerades år 1835 (*Gamla Kalevala*) och 1849 (*Nya Kalevala*), finns många mytologiska spår, exempelvis från järnåldern, de klassiska myterna och från Eddadiktningen. En viktig myt i *Kalevala* är hur sångaren, siaren, schamannen Väinämöinen stränginstrument, spelet *kantele* – symbolen för sång och musik men också för ordets makt och därmed språket har blivit till.

Men kantelen och den stora sångaren och siaren Väinämöinen blev också symbol för nationalandan. Finskheten hade sitt eget värde och i nationalromantikens anda insåg man att man i Finland kunde sjunga på finska, och att det finska folkliga instrumentet kantele motsvarade antikens lyra. Det var tid att lyfta fram det finska språket och den finska kulturen och ge dem den plats de förtjänade.¹⁰⁸ I den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) finns *kantele* redan i samlingens namn med det feminina suffixet *-tar*. *Kanteletars* manliga samlare Elias Lönnrot har gett det finska folkets jordnära sånger i vardagen en kvinnlig skepnad i form av sångmön *Kanteletar*. I Lönnrots häfte, som var resultatet av hans första insamlingsresa finns *kantele*, *Kantele taikka Suomen Kansan, sekä Wanhoja että Nykyisempiä Runoja ja Lauluja* (1829), och han menade att kantelen i forna tider hade en egen "haltianeitsyt", sångmö eller musa. I finsk mytologi har en dylik med förebild i den antika lyriska sångmön och uppfinnaren av lyran inte funnits.¹⁰⁹ Lönnrot har placerat in kantelen i många centrala händelser och slutligen lyft fram den som symbol för arvet efter Väinämöinen. I *Kalevala* beskrivs kantelen i sångerna 40 (hur kantelen byggs), 42 (i bortrövandet av Sampo), 44 (Väinämöinen söker sin kantele i havet) och 47 (*taivaanvalot*, luftens ljus försvinner). I slutet av *Kalevala* blir kantelen en central del av Väinämöinen's sång, den finska Orfeus.¹¹⁰ Med *Ilmatar*, luftens gudinna, föds världen och den stora sångaren i första sången i *Kalevala*.

¹⁰⁸ Poppius skrev till Ganander: "Se on nyt se aika, jona vanha Väinämöinen kuhtu pijat, kuhtu poiijat, vaan ei ilo ilolle käynyt, soitto soitolle tajoinut, ennen kuin itze ruvennemme kandeloittelemaan.", se Haavio (1970: 96–101); Asplund (1983: 12).

¹⁰⁹ Haavio (1970: 121); Asplund (1983: 10).

¹¹⁰ Se Haavio (1970: 118) om Väinämöinen och Väinämöinen's sång som symbol för det nationellt finska hos Gabriel Habermelt 1766 (Väinämöinen som en finsk Orfeus), Christfrid Ganander (Väinämöinen som virtuos, tillverkaren och hanteraren av kantelen, H. G. Porthan i *De poësi Fennica* (Väinämöinen som uppfinnaren av sången och kantelen och finnarnas forna gud), Porthans elev Jaakko Juteini hade anammat Porthans tanke om att utveckla finskhetstanken (Väinämöinen som symbol för det nationella, politiska och konstnärliga vaknandet), A. I. Arwidsson (finnarnas mytiska storhetstid; nationella sånger prisar det heliga, gudomen och alla eviga idéer), C. A. Gottlund (övers. av sången om Väinämöinen's kantelespel, 1819) och de unga Åboromantikernas syn (Poppius,

Världsbilden får sin form av de uppfattningar människan har om kosmos, tiden och rymden, om existensen, det naturliga och det övernaturliga, naturen och människan, människans omgivning, om människan själv som subjekt, hennes syn på existensen, hennes värderingar och händelser i livet. Världsbilden påverkas också av de uppfattningar människan har om samhället, nationen, folket, staten, historien och kulturen. Sången har varit människans religion, hennes moral, historia och tradition. Därför är det förståeligt att en nations utveckling också avspeglas i dikten och sången. Sagan, myten och drömmen är en del av människan, utan dem kan hon inte leva så som Bo Carpelan skriver i sin roman *Urwind*.¹¹¹

[– – –] Vad jag söker ligger utanför det jag tecknat ned. Den text som står mig närmast är tystnaden, den finns där bakom orden, inte ordens skugga men orden kanske en skugga av denna tystnad. Det viktiga är inte att avge förklaringar utan peka på det oförklarliga som ger vår tillvaro dess viktiga motpol: så att vårt liv kan bevara sin balans. Också i din vetenskap lever det irrationella. Drömmen gör verkligheten gripbar, myten gör den möjlig att förstå, sagan gör att den kan levas. Utan ljuset från drömmarna är de klaraste fakta ofullständiga, livlösa [– – –].

Detta ingår i det lyriska jagets – *det sjungande jagets* – inre och yttre universum. Drömmen gör verkligheten gripbar, myten gör den möjlig att förstå, sagan – att vi lever och känner. Därmed kan vi skapa och gestalta vår egen berättelse som blir en del av vår identitet. På samma sätt som musiken för oss till andra verkligheter och världar utanför det liv vi lever i, så som Ingmar Bergman konstaterar i mottot till min bok, eller hur drömmen, myten och sagan är väsentliga delar i vår existens så som Bo Carpelan uttrycker det. Detta universella drag syns också tydligt i den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840). I folkdiktningens språk och rytm når vi kanske den nivå som är vårt ursprungliga tillstånd, rytmen och sången, för att tala i fenomenologen Maurice Merleau-Pontys (1908–1961) ord och hans idé om ”den levda kroppen”.¹¹²

Att framställa det mytologiska eposet *Kalevala* (1835, 1849) och den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) på finska var avgörande för den finska identiteten, mentaliteten och självkänslan. I *Kalevala* har Elias Lönnrot, som sedan 1828 samlade in material för både det episka verket *Kalevala* (1835, 1849) och den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840), kombinerat olika världsbilder och myter.¹¹³

Linsén, Arwidsson, Pippingskiöld och Aminoff) poängterade den finska nationalkänslan (se också Asplund 1983: 11–12). Se också R. W. Ekmans tavla med *Kalevala*-motiv, Väinämöinen spelar på den mytiska kantelen, [1857] 1866 samt andra bildkonstnärers Väinämöinen och kantelemotiv, se Asplund (1983: 27–38).

¹¹¹ Carpelan (1993: 236).

¹¹² Merleau-Ponty ([1960] 1987; [1964] 1986; [1945] 1993: 93, 217, 218, 219, 221; [1945] 1999: 147–178); se Heinämaa (1996: Passim; 100–105).

¹¹³ Se Lönnrot (2002: 25–29): *Vandraren. Reseberättelser från Karelen 1828–1842*.

På så sätt bildar eposet en *intertext* eller *hypertext* av olika myter.¹¹⁴ Här finns myter från järnåldern, äventyr från vikingatiden, kristna legender, bönders allmogediktning, kvinnors dikter och sånger och tillfällighetsdikter från 1800-talet. Man kan säga att Lönnrots referensram är hans vetenskapligt-konstnärliga uppfattning om det Finland och Karelen som fanns före kristendomen. Det är alltså inte frågan om Lönnrots egen världsbild utan hans egen uppfattning om hans okristna förfäders omständigheter och tänkesätt.¹¹⁵ *Kalevala* är ett kosmiskt drama där den inledande sången berättar om hur världen skapas av *Ilmatar*, och den första människan *Väinämöinen* skapas. I sista sången skapas gud som har skapat världen men som förblir osynlig. Kvar blir kantelen och barnet. Livet fortsätter.

I den finska mytologin är det femsträngade instrumentet kantelen symbolen för alltings början, det är en ikon, urbild, för den konstnärliga skaparkraften och den andliga kulturen. Som föremål är kantelen ett gemensamt kulturelement bland de östersjöfinska och baltiska folken.¹¹⁶ Kantelen ackompanjerar sången som är det andra viktiga elementet. I det följande ska jag ge en kort översikt av den episka samlingen *Kalevala* och den lyriska samlingen *Kanteletar*.

Kalevala och Kanteletar *Kantele, Ur-Kanteletar och Kanteletar*

... Omat on virret oppimani...

Egen sång är all min lärdom ...
(*Kanteletar* 1840; K II: 280)

Elias Lönnrot (1802–1884), provinsialläkare, filolog, litteraturforskare, folklorist, översättare, psalmboksredaktör, sedermera professor i finska språket har haft en central roll i Finlands kulturhistoria då han samlat och upptecknat folkdiktning, något som resulterat i *Kalevala* (*Gamla Kalevala* 1835; *Nya Kalevala* 1849) och *Kanteletar* ("Ur-Kanteletar", *Kantele* I–III 1829–1831; *Kanteletar* 1840, Bok I–III). Han begav sig till fots på sin första insamlingsresa

¹¹⁴ Om intertextualitet, se Kristevas *intertextualité* (1974: 17–22); se också Roudiez (1980: 15): "Intertextuality (*intertextualité*) [...] the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position. Any *signifying practice* (*q.v.*) is a field (in the sense of space traversed by lines of force) in which various signifying systems undergo such a transposition. Jfr också Lotmans (1990: Passim) textbegrepp och textens funktioner: texten skapar betydelser, texten traderar betydelser och texten fungerar som ett kollektivt minne.

¹¹⁵ Kuusi & Anttonen (1985: 111–117).

¹¹⁶ Asplund (1983: 7–9).

1828 i syfte att samla in muntlig sångtradition i östra Finland och Karelen. Resultatet av hans resor är ett stort antal uppteckningar av folkdikt och sånger, 65 000 versrader och mycket annat mestadels från finska och ryska Karelen, vilka han upptecknade, skrev rent, redigerade och arkiverade. *Gamla Kalevala* publicerades år 1835, den andra utökade upplagan *Nya Kalevala* utkom 1849. Jämte detta epos utgav han också *Kanteletar* 1840 som består av 652 dikter på runometer, *Kalevala*-versmåttet. Lönnrot gav form åt de upptecknade folkdikterna, renodlade teman och språket samt fogade samman olika teman från olika trakter till helheter.

Folkdiktsforskaren Julius Krohn och senare Martti Haavio har menat att Lönnrot förvanskade folkdikterna då han ställde ihop sina upptecknade fragment.¹¹⁷ Men det gjorde Lönnrot medvetet och avsiktligt så som han skriver i sin inledande sång i *Kalevala* och i förordet till *Kanteletar* där samma tematik upprepas. En skicklig runosångare var så som Björn Collinder skriver en bard, som fritt kunde improvisera, vilket gjorde att det uppstod många olika sånger och varianter till dem.¹¹⁸ Lönnrot uppfattade sig själv som en yrkesbroder till dem, han hade ju kunskap om sånger och varianter vilka han rättade, ändrade, spjälkade upp och kombinerade till tematiska helheter. De upptecknade versraderna utgör över en miljon versrader i volymerna I–XIV (1908–1948) och XV (1997) av *Suomen Kansan Vanhat Runot* (SKVR, Finska Folkets Gamla Sånger). I Kuusi & Timonen (1997) SKVR 25 finns en samling av olika folkvisor, ballader, sånger i ursprunglig form inkluderande också sexualdiktning som Lönnrot också själv samlade men utelämnade ur de publicerade samlingarna.¹¹⁹

Den lyriska samlingen *Kanteletar* är det finska nationaleposet *Kalevalas* lyriska parallell, ett verk som både i Finland och i utlandet ofta hamnar i skuggan av det episka eposet *Kalevala*. *Kanteletar* publicerades i sin helhet år 1840 av *Kalevalas* upphovsman Elias Lönnrot, som samlade in och upptecknade det grundläggande materialet sedan 1828 på hans första vidsträckta insamlingsresa. År 1835 utkom *Gamla Kalevala* (*Vanha Kalevala*), vilket gjorde att han efter det helt kunde koncentrera sig på *Kanteletar* och samla in lyriska dikter under sina resor 1836–1838. Under sitt arbete på *Kanteletar* hade Lönnrot ca 17 000 lyriska versrader som han själv samlat in, det slutliga verket innehåller sammanlagt 652 sånger om 22 201 versrader, ett nästan lika omfattande arbete som *Kalevala* med 22 795 versrader. Valet av titeln *Kanteletar* markerar med sitt feminina suffix *-tar* att Lönnrot velat använda det forngamla femsträngade instrumentet kantele i sångmöns

¹¹⁷ Krohn, J. (1888; 1001–1902); Haavio (1935; 1952; 1970); Apo (2004: 273–278).

¹¹⁸ Collinder ([1948] 1987: 8–11).

¹¹⁹ Se Perttunen (1976). *Lönnrotiana 1–30. Selvitys Elias Lönnrotin käsikirjoituskokoelmasta.*

skepnad som symbol för den lyriska sången. *Kanteletar* fick inte genast sin slutliga form utan växte fram ur olika versioner.

Efter sin första uppteckningsresa år 1828 publicerade Lönnrot åren 1829–1831 fyra små häften med titeln *Kantele taikka Suomen Kansan sekä Vanhoja että Nykysempiä Runoja ja Lauluja*, ett första utkast till första och andra boken i *Kanteletar*. Andra dikter, också episka, utkom 1836–1837 och 1839–1840 i Lönnrots månadstidskrift *Mehiläinen* (Biet). Efter sin sjunde resa 1836–1837 arbetade han på allvar på den slutliga samlingen *Kanteletar*, och före hösten 1838 och hans åttonde resa blev en *Alku-Kanteletar*, ”Ur-Kanteletar” färdig i manuskript omfattande 521 dikter. Den åttonde resan gav honom mycket nytt material, i synnerhet genom en av de främsta runosångerskorna, Mateli Kuivalatar (1771–1846) i Ilomants. I förordet till *Kanteletar* (K II: 98) finns den sång som hon sjöng för Lönnrot.¹²⁰ Efter detta ansåg han det vara nödvändigt att ordna och disponera om hela det material som han redan hade renskrivit fyra-fem gånger i olika versioner. Först efter sin nionde resa fullbordade Lönnrot alla omställningar och redigeringar av sångerna.

Förordet till första och andra boken (K I och K II) i *Kanteletar taikka Suomen kansan Vanhoja Lauluja ja Virsiä* är daterat den 9 april 1840 och till den tredje boken (K III) den 9 oktober 1840. Resultatet omfattar 652 sånger, 22 201 versrader, samlingen är nästan dubbelt så stor som han först hade tänkt sig. Materialet är således inte mycket mindre än i hela *Kalevala* (22 795 versrader) som delvis kom till under samma tid.¹²¹ Det är endast i några undantagsfall som Lönnrot själv diktade (se t.ex. K I: 1), det stora sång- och diktmaterialet härstammar enligt hans egen utsaga ur folkmun. Men så som Kaukonen (1984: 21) skriver omarbetade Lönnrot materialet. Han kunde skriva om en skämt- eller smädevisa till en lyrisk kärleksdikt med ett ordbyte och på så sätt ändra den ursprungliga andemeningen med ett tillägg av några parallellismer (*Kanteletar* I: 174). Under Lönnrots tid var översättningstekniken relativt fri; Lönnrot översatte exempelvis s.k. nya folksånger från tyska med ett fritt innehåll, det var närmast frågan om ”mukaileminen” (bearbetning) eller ”uudelleen runoileminen” (omarbetning), en översättningsstrategi som var delvis i linje med tidens syn på översättning. I sina finska översättningar från tyskan kunde Lönnrot använda bildspråk ur finsk folkdiktning, likaså versrader som var lättigenkännliga ur den finska folkdiktningen. Så som Kaukonen konstaterar ger Lönnrots översättningsmetod och ”folkdiktningss-

¹²⁰ Kaukonen (1984: 21).

¹²¹ År 1834 fick Lönnrot färdigt sitt manuskript *Runokokous Väinämöisestä*, ”Alku-Kalevala”, ”Ur-Kalevala” omfattande 5 052 versrader, 28.2.1835 daterade Lönnrot sitt förord till *Kalevala taikka Vanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinoisista ajoista* omfattande 32 sånger, 12 078 versrader, 1849 utkom andra upplagan av *Kalevala* som omfattar 50 sånger, 22 795 versrader. Se Kuusi & Anttonen (1985: 18–19). Se också Gottlunds *Runola*.

översättning” ingen pålitlig bild av de tyska källspråkstexterna.¹²² Lönnrot använder en översättningsteknik som liknar den Goethe skriver om år 1819 (se också begreppet *parodisk översättning*).

I förordet till *Kanteletar* (1840) skriver Lönnrot på följande sätt om den finska folksången:¹²³

Sång och musik äro för människan likasom ett annat heligare språk, på hvilket hon gerna uttrycker sorg och glädje, saknad och hopp. I alla tider har det finska folket hyst en stor kärlek till sång, *runo*, (runa), som hos folket är antingen visa, trollruna, lärodikt eller berättande sång. Till sådana folkrunor räknar man icke psalmer och andeliga visor, ej heller sådana konstgjorda dikter, som herrefolk sjunger. Folkvisan skiljer sig från de sednare genom sin enkelhet och sin levande natursanning, alldeles som skogen skiljer sig från den konstgjorda parken.

I den gamla finska folkvisan är det sinnrika, innerliga ordet hufvudsak och melodin mycket enkel, ja, så enformig, att de allra flesta hafva samma åttastafviga versbyggnad och sjungas på samma melodi, den uråldriga runomelodin. Den gamla visan känner icke heller det vanliga slutrimmet, men har i stället ett bokstafsrim, sålunda att orden i samma versrad vanligen börja med samma bokstaf. De nya sångerna hafva deremot omvexlande versform och melodier, men orden äro hvarken så sinnrika, så enkla eller så innerliga, som i de gamla. Det är endast i Karelen man ännu stundom får höra gamla runor, som muntligen gått i arf från slägte till slägte igenom många århundraden. Och dessa runor dö mer och mer ut. I hela det öfriga landet hör man endast sånger af nyare ursprung, några öfversatta från svenskan eller från tyskan, men de flesta diktade inom folket. Ty folkets håg är som en rinnande vattukälla: den måste ju beständigt utskicka djupets ådror i dagen.

Den finska folksången upprinner ur två djupa källor: ensamheten och sorgen. I detta landet bo människorna ofta långt skilda ifrån hvarandra, och därför söka de vänner och sällskap i hela naturen. De föreställa sig, att alla ting i naturen hafva lif, känsla och talegåfva. Kommer någon till främmande land, äro solen och vinden hans gamla bekanta. Flyttar den unga bruden bort från sitt hem och sörjer öfver att alla der skola glömma henne, vet hon, att åtminstone vidjan och gårdselstören skola igenkänna henne, när hon kommer tillbaka. En flicka säger i sin ensamhet till luftens fågel:

[K I: 175] Svinga hit, du lilla fågel,
Kom till mig, du arma lilla,
Tala om för mig din längtan,
Och din saknad uppenbara!
Jag skall säga hvad jag saknar
Och mitt hjertas sorg dig yppa;
Sen så byta vi vår saknad,
Dela mellan oss vår längtan.

Derför anförtror hon sina sorger äfven åt skogen:

Jag vill säga mina sorger
[K II: 123] Åt den gröna lundens aspar
Och åt spåda videbusken.

Hon vet ju, att de alla hysa deltagande för hennes öde:

[K II: 123] Derom talar insjöns holme,
Alla holmens stränder klaga,
Alla gröna lindor sörja,
Alla ljufva lundar tåras,
Blommorna på fältet snyfta,
Och det vackra gräset gråter

¹²² Kaukonen (1984: 17–18).

¹²³ En förkortad svensk version av Lönnrots förord i Topelius, *Läsebok för de lägsta läroverken i Finland* (1875: 158–161), en längre version i *Fosterländskt Album* III (1847: 94–116).

Öfver den förskjutnas öde.

En olycklig man beder korpen bortbära hans bekymmer och kasta dem i sjön, men dock inte i vatten, der fiskar finnas, ty

[K I: 52] Alla fiskar finge sorger,
Insjöns abborr skulle sjunka,
Stora gäddor skulle spricka,
Mörtar falla uti stycken;
Siken bleve alltför sorgsen,
Mujkans silfver skulle mörkna
Af den arme mannens smärta.

Men äfven de glada och lyckliga söka naturens sällskap. Muntra flickor bedja göken gala åt dem silfver och guld. Berget, träden, djuren yppa sina tankar för hvarandra och för människorna. Naturen har varit folkets bästa sånglärarinna. Därför säger också den anspråkslöse sångaren:

[K II: 280] Egen sång är all min lärdom,
All min konst tog jag från vägen,
Hjertats glöd från gröna skogen.
Ljungen lärde mig att sjunga,
Busken gaf mig mina visor,
När jag gick i vall som liten,
Var som barn i lammens sällskap
På de honungsrika tufvor
Och de solbelysta kullar.
Vinden gaf mig ord tillfyllest,
Förde med sig många tusen.
Och de strömmade som forskar
Och som vågors brus i sången.

Barn hafva sina egna sånger, de unga sina, de gifta sina, de gamla sina. Lifvet gifver nog ständigt nya ämnen. Det finska folket är, med allt sitt allvar, mycket böjdt för att skämta med sina egna eller andras svagheter, och därför har man äfven begabbelserunor, som förlöjliga laster och dårskaper. Bland de många sångerna är visan äldst, dernäst trollsången. Yngst är den berättande sången; men Kalevalas äldsta runor hafva gått genom årtusenden. Många skjunga, men icke många dikta sina sånger sjelfva. Vid stranden av sjön Koitere lefde för många år sedan en åtta-tioåring, fordom berömd sångerska vid namn Mateli Kuivolar. När jag engång uppläste för henne visor, dem jag upptecknat på andra orter långt derifrån, sade gamla Mateli: ”hvem sjöng de visorna för eder? Kommer man ännu ihåg dem i landet? Jag gjorde dem, när jag var en ung flicka.” – De hade gått från mun till mun och från släkte till släkte.

Många kunnige män, äfven utom Finland, prisa den finska folksången såsom en af de skönaste på jorden. Andra folk kunna sjunga med mera brinnande känsla, mera storartad, djerf och kraftig hänförelse. Men innerligare ur hjertats djup sjunger intet folk. Och den enkla, ljufva finska visan med sitt rörande behag är en perla bland alla folkvisor. (Lönnrot i Topelius 1875: 161–167.)

Ovanstående svenska text ingår i Z. Topelius *Läsebok för de lägsta läroverken i Finland* (1875) och är alltså ett avsnitt ur Lönnrots finska förord till *Kanteletar* (1840). Den första sången som Lönnrot ovan återger på svenska är delvis ur *Kanteletars* sång *Enkö minäki toivoisi* (K I: 175), de övriga sångerna har jag markerat med hakparentes med uppgift om sångens nummer. I läseboken ger Lönnrot också prov på några *Kanteletar*-sånger: *Kyllä huoli virttä tuopi, Sånglärarinnan* (K II: 131), *Ve'en varaiset, De hemlösa* (K: I: 16), *Obob kullaista kotia!, Eget hem är bäst af alla* (K: I: 75), *Soria sotainen tauti, Den unge soldaten* (K II: 265), *Kyll' on kystä aitassa, Skämtvisa* (K I: 23) samt 7. *Kultani kukkuu kaukana,*

På Saimas strand (*Kanteletar* 1840, sång 1 i förordet xiii–xiv, Nyare folksånger) och *Brudens afsked* (ur första upplagan av *Kalevala*, 1839).¹²⁴

Lönnrots avsikt med *Kanteletar*-sångerna var att bevara dem som egna helheter med samma längd som de haft i folkmun utan att göra sångerna till långa episka dikter så som han gjorde i *Kalevala*. Däremot ordnade han sångerna så att de tematiskt passade ihop på så sätt att de beskriver mäns och kvinnors sånger, dvs. jakt- och agrarsamhället med dess olika medlemmar (män, kvinnor, barn), människotyper, deras vardagssysslor men också deras sorger och glädjämnen. Människans relation till kosmos och naturen har en central roll i sångerna. Således indelas *Kanteletar* i tre större avdelningar, böcker som de kallas, varav de två första utgör kärnan i dessa lyriska dikter insamlade och upptecknade på det finsk-karelska språkområdet. Ett slags förebild för Lönnrot var bl.a. den serbiska folkvisesamlingen *Serbische Volkslieder* som Vuk Karadžić utgav redan 1814–1815 och som blev känd också i Finland på 1830-talet i en tysk översättning (utgiven i S:t Petersburg 1827) som också Lönnrot beundrade.¹²⁵ Runebergs svenska översättningar av denna samling, *Serviska folksånger* publicerades år 1830.

Den första versionen, *Alku-Kanteletar*, från år 1829, *Kantele taikka Suomen Kansan sekä Vanhoja että Nykyisempiä Runoja ja Lauluja* (två delar, häften, del tre utkom först 1831) har 521 sånger som Lönnrot placerat i 20 tematiska grupper namngivna utom XVI och XX:¹²⁶

Del	Sångens art	Antal sånger	Antal strofer
I	Neitojen lauluja [Flickors sånger]	77	1 319
II	Huolilauluja [Sånger om bekymmer]	54	650
III	Virreimiä [Visor]	29	2 488
IV	Pienempiä lauluja [Smärre sånger]	96	1 447
V	Orjain lauluja [Slavars sånger]	9	137
VI	Soutulauluja [Sånger då man rör]	16	159
VII	Poikien lauluja [Pojkars sånger]	17	140
VIII	Lasten lauluja [Barnens sånger]	53	1 142
IX	Paimenlauluja [Herdessänger]	21	297
X	Miestenlauluja [Männens ånger]	13	174
XI	Miniän lauluja [Svärdotterns sånger]	25	510
XII	Häälauluja [Bröllopsånger]	5	224
XIII	Morsiamelle [Till bruden]	19	424
XIV	Sulholle (Till brudgumen)	12	239

¹²⁴ Lönnrot i Topelius (1875: 161–167). Se också Lönnrot i *Fosterländskt Album* III (1847: 94–117).

¹²⁵ Timonen (1988: 84–85).

¹²⁶ Om hur *Kantele* blir *Kanteletar*, se Kaukonen (1989: 20–27). C. N. Keckman (1793–1838) använde i sin universitetsundervisning sånger ur *Kantele* (I–IV, 1829–1831), som han översatte till svenska (se Lna 31 och 334, Lönnrotiana), men han förstod inte finskan i sångerna och bad i brev till Lönnrot om ordförklaringar, se Majamaa (*Elias Lönnrotin Valitut teokset* V 1993: 525). I *Alku-Kanteletar* (I–IV 1828–1831) (SKST 179 tryckt 1929) finns en förteckning över vilka sånger i *Kanteletar* (1840) har sina motsvarigheter i *Alku-Kanteletar* (1828–1831).

XV	Vaimoin lauluja [Giftna kvinnors sånger]	5	72
XVI		11	367
XVII	Sotalauluja [Krigssånger]	5	146
XVII	Metsämiehen lauluja I [Jägarens sånger]	20	685
XIX	Laulajan sanoja [Sångarens ord]	17	408
XX		17	431
		521	12 269

Tabell 1: Tematisk uppställning av *Alku-Kanteletar* (1829).

Samlingen *Kanteletar* (1840) med sina 652 visor och ballader får sedan följande indelning:

Ensimmäinen kirja, Första boken (Bok I), sångerna K I: 1–238

- I. *Kaikille yhteisiä*, Gemensamma sånger, visor gemensamma för alla, sångerna 1–125.
- II. *Hääkansan lauluja*, Bröllopslåtar, sångerna 126–169:
 - a) *Antiaisissa*, Bröllopsfesten i brudens hemgård,¹²⁷ sångerna 126–156
 - b) *Häissä*, På bröllop, visor vid festen i brudens hemgård, sångerna 157–169,
- III. *Paimenlauluja*, Herdesånger, herde- eller vallarvisor, sångerna 170–206.
- IV. *Lasten lauluja*, Barnvisor, sångerna 207–238

Toinen kirja, Andra boken (Bok II), sångerna K II: 1–354

- I. *Tyttöjen lauluja*, Flickors sånger, sjungs av unga flickor, sångerna 1–154.
- II. *Naisten lauluja*, Kvinnors sånger, sjungs av vuxna eller giftna kvinnor, sångerna 155–234
 - a) *Miniänä*, Som svärdotter, sångerna 155–171
 - b) *Lasta tuuvittaissa*, Då barnet vaggas, sångerna 172–195, barnvisor och ramsor, sångerna 207–238
 - c) *Miestään arvatessa*, Kvinnan tänker på sin man, sångerna 196–210
 - d) *Muissa tiloissa*, Vid andra tillfällen, sångerna 211–234
- III. *Poikien lauluja*, Pojkars sånger, sjungs av pojkar, sångerna 235–268

- IV. *Miesten lauluja*, Männens sånger, sjungs av män, sångerna 269–354

Kolmas kirja, Tredje boken (Bok III), sångerna K III: 1–70

Virsi-lauluja, Visor, sånger och ballader, sångerna 1–60

Liite, Bilaga, sångerna 61–70

1–6 Balladerna är mytologiska

7–31 Historiska motiv

32–60 Sagen eller saga

Tabell 2: Tematisk uppställning av innehållet i *Kanteletar* (1840).

¹²⁷ Lönnrot, *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 35).

I Bok I (K I: 1–238) ingår s.k. gemensamma sånger avsedda att sjungas av både män och kvinnor, av både unga och gamla beroende på situationen, dvs. sångens funktion som *bruksprosa* i vokalisering av känslor och olika sinnestämningar (se avsnitt II). Man sjöng till olika arbetssysslor; kvinnornas s.k. *jaubolaulut*, handkvarnssånger, sjöngs i sorg och saknad, men också i glädje och på fester. Det sjungande jaget sjöng ut sin saknad och längtan då hon/han hade hamnat i ett främmande hus, i trældom och då känslan av utanförskap och alienation var starkast. Arbetssysslorna rytmiserade arbetet. Den första bokens huvudavdelning ***Kaikille yhteisiä***, gemensamma sånger för alla bildar följande 20 tematiska grupper, som finns angivna i den första upplagan men inte i de senare upplagorna:

I Boken Gemensamma sånger <i>I Kirja Kaikille yhteisiä</i>	sångerna K I: 1–125 <i>runot K I: 1–125</i>
Laulutiloissa [Att sjungas i olika situationer]	runot 1–13
Entisiä muistellessa [Då man minns svunna tider]	runot 14–17
Varattomana [Fattig och medellös]	runot 18–23
Vähäonnisena [Ensam och olycklig]	runot 24–31
Vieraalla maalla [I främmande land]	runot 32–34
Kotipuutteessa [Olycklig i det egna hemmet]	runot 35–37
Omaisiltansa vieroitettuna [Förskjuten av de egna]	runot 38–40
Kuolla toivoessa [Längtan efter döden]	runot 41–44
Syntymistään vaikeroissa [Olycka att bli född]	runot 45–49
Huolissa yhteisesti [Gemensamma bekymmer]	runot 50–60
Orpona [Föräldralös]	runot 61–65
Sananalasna [Ensam och obetydlig]	runot 66–70
Vihattuna [Hatad]	runot 71–74
Orjuudessa [Som träl]	runot 75–77
Toivotuksia [Önskemål]	runot 78–79
Herjateissa [Att bli utskälld]	runot 80–81
Oppisekasia [Pedagogiska]	runot 82–92
Yhtä ja toista [Ett och annat]	runot 93–107
Pitopaikoissa [Vid fester]	runot 108–114
Tansseissa ja kisoissa [Vid dans och lek]	runot 115–125

Tabell 3: Gemensamma sånger i *Kanteletar* (1840; K I: 1–125).

I *Kanteletars* andra bok (K II: 1–354) är sångerna grupperade efter sångarens kön och ålder. Här finns sånger att sjungas i olika situationer då kvinnan är en ung flicka och ännu ogift eller vuxen kvinna och gift, hennes liv som svärdotter eller då modern vaggar sitt barn, då män sjunger eller beger sig ut i krig eller på jakt. I Bok II finns också barnvisor och ramsor. Sångerna var alltså nära kopplade till vardagens göromål, sysslor och arbete samt känslor och sinnestämningar. Sångens funktion var en naturlig del att rytmisera vardagen och fritiden. Lönnrot skriver så här: ”kända alldagliga ämnen och själsrörelser nödgade sångaren att sjunga, och deraf uppkommo sångerna”.¹²⁸

¹²⁸ Lönnrot i förordet till *Kanteletar* (1840) i svensk övers. i Topelius (1875: 108).

I Bok III (K III: 1–70) placerade Lönnrot berättande dikter, ballader med mytologiska och historiska motiv, sägner och sagor som närmade sig lyriska sånger och som han utelämnat ur *Kalevala*.

I sitt förord till *Kanteletar* ger Lönnrot sin syn på folkdiktningen, en syn som bygger på den nationalromantiska uppfattningen om folkdiktningen som en nations själ och ursprung, ”en själens grammatik”, uttryckt redan hos J. G. von Herder, *Stimmen der Völker in Liedern* (1778–1779). Konstdiktningen är de lärdas produkt, skriver Lönnrot, medan folkdiktningen ”blir till av sig själv”. Sitt förord inleder han på följande sätt och det finns på svenska i *Fosterländskt Album* III:¹²⁹

Ända ifrån urminnes tider hafva alla folk älskat musik, sång och dikt. Sång och spel är för människan likasom ett annat heligare språk, med hvilket hon för sig sjelf eller andra omtalar sina olika begär och själsrörelser; på hvilket hon bättre än på det alldagliga vanliga språket, yppar sin glädje och fröjd, sin sorg och sitt bekymmer, sin lycka och förnöjelse, sitt hopp och sin saknad, sin frid och ro, samt andra förhållanden. Tankarna sjelfva vore under sådana tillstånd den ljufvaste musik och den skönaste sång, om de kunde varseblifvas och afbildas i varaktig skepnad. Men denna afbildning kan icke äga rum utan genom rösten och ordet, och förblir derföre bristfälligt såsom all annan bild i verlden. [– –] (s. 94)

Ty redan de första människorna hade samma skäl som vi att spela och sjunga. Den första sången torde likväl hafva varit mera oartikulerade ljud, än sång i ord. Förrän barnet lär sig tala försöker det yppa sina känslor genom ljud utan ord, och den första sången anser vi vara född icke fullvuxen, utan såsom barn. Ifrån denna början vexte den småningom större, och fick under tidernas lopp flere ättlingar – olika slag af dikt och sång. Dessa olika diktslag äro: *lauluruno* (visa eller lyrisk dikt), *loihituruno* (trollsång), *viisuruno* (didaktisk poesi), *kertomaruno* (episk p.) och *osotelmuruno* (dramatisk p.). (s. 95)

Den lyriska sången afbildar människans olika sinnestämningar och hvarjehanda tankar, som uppkomma under olika tillstånd. Trollsången har för ändamål att aflägsna något förhandenvarande ondt eller mota ett fruktdadt. Den didaktiska poesin förtäljer några verkliga eller ock blott tänkta händelser, oftast med något biändamål, icke ensamt för den berättade sakens skull. Den episka berättar likaledes som förhållanden som antingen nyss eller fordom ägt rum, men icke omen sak eller två, utan om flere som följa ur hvarandra. Den dramatiska dikten framställer tvenne eller flere personer talande sinsemellan eller handlande. [– –] (s. 95)

Ibland dessa slag af dikter anse vi visan vara den äldsta äfvensom den allmännaste. [– –] (s. 96)

Folksången kan deföre icke kallas gjord; den göres icke utan skapar sig sjelf, födes, vexer, formar sig sådan, utan sångarens synnerliga bekymmer. Den jordmån i hvilken folksångerna vaxa är sjelfva känslan och tanken, de frön ur hvilka de skjuta upp äro allehanda känslorörelser. [– –] Detta kunne vi isynnerhet säga om visorna, hvilka framför andra sånger äro just sjelfva själens ljudeliga afbilder, tankarnes afspeglingar i ord. [– –] (Lönnrot i *Fosterländskt Album* III 1847: 94, 95, 96, 97.)

De olika modaliteterna, dvs. det sjungande jagets relation till varat och verkligheten, anger tonen för hela existensen. Senni Timonen har i sin analys av kvinnors självbiografiska sånger i Ingermanland och Sibirien skisserat ett schema enligt vilket tematiken och motiven i folksångerna kan kommenteras,

¹²⁹ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: förordet), i svensk version i *Fosterländskt Album* III (1847: 94–117); se också Lönnrots förord i förkortad form i Topelius (1875: 158–161).

dvs. de nivåer på vilka sångaren/sångerskan, sångens jag, det lyriska subjekt, ser sig själv och gestaltar sitt liv. Hon skiljer mellan fyra centrala aspekter:¹³⁰

FAKTA: människor, händelser, situationer i verkligheten, den verkliga situationen här och nu.

KOMMENTAR: emotionell eller rationell karakteristik

DIALOG: kommunikativ nivå, dialog, tilltal

UTOPI: utanför verkligheten, dröm, önskan

Modellen möjliggör att studera det lyriska subjektets jagbild och attityder i den sociala, samhälleliga och kulturella referensramen och se hur de olika modaliteterna realiseras. Jaget blir *ett sjungande subjekt i glädje och sorg* och ger på så sätt en *röst* åt sitt eget liv, dvs. gör sitt liv meningsfullt. *Kanteletar* och dess tematik kan också på detta sätt ingå i följande uppställning där man och kvinna, flicka och pojke är det lyriska subjektet som beskriver sitt tillstånd och egenskaper:

FAKTA: Sångernas tematik och motiv hämtas ur vardagen, dess göromål och sinnestämningar. Tematiken berör människans existens som gift eller ogift man och kvinna, som flicka och pojke, ensamhet, främlingskap, värnlöshet, sorg och glädje. Vad män, kvinnor och barn gör, vad de sjunger om och hur de känner sig.

Så som Lönnrot konstaterar är folkdiktens ämnessfär det vardagliga livet, inte utopistiska teman eller överkliga motiv som ”konstdikten”, de lärda dikter handlar om. Men i folkdiktens enkla, handgripliga och jordnära tematik finns mycket att grubbla över och lära sig av. Han poängterar att sångens skönhet (”laulun somuus ja kauneus”) inte blir till av substans utan av den fria rörlighet som substansen eller sinnet brukar då det beskriver substansen, dvs. det låga ämnet gör inte sången låg, eller att det höga ämnet skulle göra sången hög.¹³¹

I sitt förord diskuterar Lönnrot således redan *högkulturens* och *lågkulturens* *texter*, en slags genreanalys. Lönnrot prisar den finska folkdiktens skönhet och hänvisar till professor H. G. Porthan och biskop Daniel Juslenius, vilka lovordat den finska sången. Juslenius menar att den finska sångens skönhet förstås bara av den som har levt bland dessa sånger och blivit förtrogen med sångernas innersta själ. Den tyske forskaren H. R. von Schröter, som översatt finsk folkdikt till tyska, kallar den ”ihmeteltäväksi laululähteeksi”, en förunderlig sångskatt.¹³²

Lönnrots förord lyfter på många sätt fram folkdikten som en viktig kulturtradition i Herders mening så som jag ovan diskuterat i kap. 1. En sång som han själv citerar på två ställen i sitt förord berör motivet att folkets sånger är sådana som de har blivit utan skolgång och utbildning, utan

¹³⁰ Timonen (1990: 190; 2004: 159–171–195).

¹³¹ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XXXVIII, förordet).

¹³² Porthan (1766–1778); Juslenius (1745: § 16) i Lönnrot i *Kanteletars* förord (1840: XXXIX).

utomlandsresor, men att de ändå är det viktigaste som man själv har skapat ur sin egen vardag och på sitt eget språk, den muntliga traditionen:

280. Omat on virret oppimani.

Ei ole seppä sen parempi,
Eikä tarkempi takoja,
Jos syntyi sysikeolla,
Kasvoi hiilikankahalla.

En ole opissa ollut,
Käynyt mailla mahtavien,
Samonnut Lapin saloja,
Souellut Wiron vesiä;
Omat on virret oppimani,
Omat saamani sanaset,
Tiepuolista tempomani,
Risukoista riipomani,
Pajukoista poimimani,
Vesoista vetelemäni,
Kanarvoista katkomani,
Päästä heinän hieromani.
Kun olin *piennä paimenessa,*
Lassa *karjan kaitsijana,*
Metisillä mättähillä,
Kultaisilla kunnahilla,
Kirjavaisilla kiivillä,
Paistavilla paateroilla;
Tuuli toi sata sanaa,
Tuhat ilma tuuvitteli,
Virret aaltona ajeli,
Laulut läikkyi lainebina.
Ne minä kerälle käärin,
Sykkyrälle sylättelin,
Panin aitan parven päähän,
Kukkarohon kultaisehen,
Rasiahän rautaisehen,
Vaskisehen vakkasehen.

Elias Lönnrots förord till *Kanteletar*
(1840: XLII)
Kanteletar (1840; K II: 280)

[--]
Egen sång är all min lärdom,
orden af min sångargäfva,
all min konst jag tog från vägen
och hänförelsen från lunden,
[...]
[...]
ljungen ingaf mig att sjunga
[...]
telningen att visor dikta,
då jag gick i vall som liten
var som barn i lammens sällskap
på de boningsrika tufvor
[...]
och de solbehysta kullar.
Vinden gaf mig ord tillfyllest
förde med sig många tusen,
sången dref dem fram som böljor
uttryck såsom strömmens hvirvel.
[--]

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*
(1840: LXIII) på svenska i
Fosterländskt Album III (1847: 114–
115)

[--]
Egen sång är all min lärdom,
[...]
All min konst tog jag från vägen,
Hjertats glöd från gröna skogen.
[...]
[...]
Ljungen lärde mig att sjunga,
Busken gaf mig mina visor,
När jag gick i vall som liten,
Var som barn i lammens sällskap
På de boningsrika tufvor
[...]
[...]
Och de solbehysta kullar.
Vinden gaf mig ord tillfyllest,
Förde med sig många tusen.
Och de strömmade som forsar
Och som vågors brus i sången.
[--]

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*
(1840: LXIII) på svenska i en
förkortad version i Topelius
(1875: 158–161)

I det finska originalet byggs allitterationer (markerats i fet stil) och parallellismer, som upprepas på varje versrad, upp huvudsakligen av två ord per versrad, i svenskan är de syntaktiska strukturerna betydligt flera vilket påverkar rytmen. De två svenska tolkningarna har blivit kortare, och en del rader har utelämnats där de finska parallellismerna förekommer. Översättningsstrategin följer annars en tämligen semantiskt exakt tolkning, dvs. ordvalet följer originalets ord och betydelsenivå men de stilistiska valörerna är olika i svenskan, eftersom allitterationerna och parallellismerna

inte fått rytmiska motsvarigheter på grund av skillnader i de finska och svenska strukturerna såväl syntaktiskt som semantiskt. Rytmiskt blir den svenska texten annorlunda på grund av att alliterationerna inte kunnat återges på svenska. Likaså har parallellismerna slätats ut eller utelämnats (anges med [...]) eller variationen kommer på ett annat ställe, vilket medfört att den finska rytmen blivit en annan, en romantisk återgivning på svenska.

Lönnrot kommenterar i synnerhet de sånger som är avsedda att sjungas för barn i slutet av Bok II i *Kanteletar*. Barnen har sina egna sånger på grund av att de har sitt eget sinne, sin egen vilja, sina egna sysslor och göromål, färdigheter och sånger. Detta avspeglas också i sångerna. Lönnrot beskriver sångerna för barn som ”den första klassen i sångskolan”, dessa sånger har sjungits av våra bästa diktare. ”Övrig skolgång” har sedan den beskrivning som kommer till uttryck i sång K II: 280. Den säregna finska folkdikten visar att den är genuint finsk, det visar dess egenartade form, dvs. *Kalevala*-metern, så olika de sånger som sjungits i Sverige och i Ryssland. Lönnrot menar att den svenska folkdiktningen ofta har berättande karaktär i stil med de visor och ballader som ingår i tredje boken i *Kanteletar* (K III: 1–70). Ofta har, så menar Lönnrot, de svenska sångerna uppstått först bland det forna högreståndet, vilka folket senare upptog och utvecklade vidare. Den ryska sången har kanske mera släktskap med den finska, menar Lönnrot men Estlands sång har mycket gemensamt med den finska sången.¹³³

KOMMENTAR: Hurdan är sångens jag, hur känner han/hon sig och beskriver sig emotionellt eller rationellt?

Den ovan citerade sången ger som kommentar: jag är obildad, men jag har lärt mig sjunga mina egna sånger på olika ställen, mitt i skogen, i vildmarken, långt från bebyggelsen. Det var det stora vemodet och den stora sorgen som fick sångens jag att sjunga:

¹³³ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XLIII–XLIV, förordet).

[— —]

Emp' ois outo ollenkana,
Saattamaton saanutkana,
Ruvennut runon tekohon,
Vaan tuli *iso ikävä* –
Se minun *pani pakolla*,
Sepä *työnteli työntämällä*.

[— —]

Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XL, förordet,
Lönnrots kursiv.)

[— —]

Ej jag skulle ringa kunnig
aldrig börjat oförmögna,
aldrig redt mig till att sjunga,
men den kom den tunga ledsnan,
den med våld till sängen tvang mig
nödgade emot min vilja.

[— —]

Elias Lönnrots förord till *Kanteletar*, på svenska i
Fosterländskt Album III (1847: 112)

I de gamla sångerna kunde det heta om sorg och bekymmer:

297. Laulan hoikka huolissani.

Kuuluvi kylä sanovan,
Kyläkunta kuunteleva,
Minun laihan laulavani,
Minun hoikan huutavani,
Laulavan iloista virttä,
Remullista richkoavan.
Ja moni minun sanovi,
Usia ajattelevi,
Laulavan olven halulla,
Tahi taarin tarpehella.

En laula iloista virttä,
Remullista richkaele,
Enkä myös olven himossa,
Enkä taarin tarpehessa;
Laulan hoikka huolissani,
Ikävissäni ilotsen,
Murajan murehissani,
Panen pakkopäivissäni.

Luotu on lintu lentämähän,
Humalainen huutamahan,
Viinainen viheltämän,
Huolellinen laulamahan.

Kanteletar (1840; K II: 297)

Lönnrots förord:

Kyllä huoli virttä tuopi,
Mure virttä muistuttavi,
Kaibo kantavi sanoja,
Mielalaset arveloita. — — —
Laulan hoikka huolissani,
Ikävissäni ilotsen.
Panen pakko-päivissäni,
Jott' on iltani kuluisi,
Aamuni alimenisi,
Huopeneisi huomeneni. —

Elias Lönnrots förord till *Kanteletar* (1840: XL–XLI)

Sjunger bara mot bekymmer

Ryktet hörs i hela hembyn,
byfolket lyssnar begärligt
när jag stackare sjunger,
låter klena stämman klinga,
och de tror jag kväder glättigt,
tror att jag i glädje galer;
mången är det då som säger,
mången som tycker och tänker
att jag sjunger utav öltörst,
suktar svårt efter spisöl.
Inte sjunger jag glada kväden,
galer inte av glädje,
inte heller av öltörst,
suktar inte efter spisöl,
sjunger bara mot bekymmer,
för att lätta tunga lynnet,
brummar när det är brydsamt,
nytnar i nödens dagar.
Skapt är fågeln till att flyga,
humleölbuk till att hojta,
brännvinsdrucken till att blistra
men en sorgsen till att sjunga.

Ole Torwalds (K II: 297;

Visor och ballader ur Kanteletar 1989: 128)

Sorgen nogsamt hemtar sånger
smärtan verser för i minnet
ord oss givna nog bekymren
nedstämdheten tusen tankar — — —
Här jag sjunger i min smärta
leker arma i min ledsnad
dagen om jag trängda quittrar
att min afton ville flykta,
sjunka neder snart min morgon
och min sorgsna dag försvinna.

Elias Lönnrots förord till *Kanteletar* (1840: XL–XLI)
på svenska i *Fosterländskt Album* III (1847: 112)

Lönnrot hänvisar till ordspråk som framhäver den centrala ställning som sorgen och smärtan har i människans liv:¹³⁴ ”Luotu on lintu lentämähän, / Humalainen huutamahan, / viinainen viheltämähän, / huoleellinen laulamahan.” i sången *Huoleellinen laulamahan* (K II: 297), *Sjunger bara mot bekymmer*: ”Skapt är fågeln till att flyga, / humleölbuk till att hojta, / bränvinsdrucken till att blistra / men en sorgsen till att sjunga” (sv. övers. Ole Torvalds, 1989: 128).

DIALOG: Vem talar? När? Var? Hur? Vem tilltalar vem och varför? Vilket är det kommunikativa syftet?

UTOPI: Om jag var, hade, kunde ... men det är omöjligt.

Lönnrot har en dubbel karakteristik i dikten. Å ena sidan får det lyriska subjektet sin karakteristik i sångerna, å andra sidan använder han några sånger att karakterisera hela samlingen *Kanteletar* eller sig själv som upphovsman så som i slutet av sitt förord där han tilltalar sångmön *Kanteletar* som är symbolen för hela samlingen genom att be henne bege sig ut i världen:

98. Mitäpä suren sanoista.

Jospahan poloinen lienen,
Eli lienen tuhma tuiki,
Pahemmaksi nuo panevi,
Tuhemmaksi turmelevat;
Kylä on suuri suita täynnä,
Silmiä sitäi enemmän,
Korvia sitäi kovemman.
Vaan mitä huolinki hotakka,
Aika piika pelkeänsi,

Mitäpä suren sanoista,
Kuta tottelen torista –
Mie olen tottunut torihin,
Sattunut kylän sanoihin,
Viipynyt kylän viho'in,
Puuttunut puhetten alle.

Kun kuulen sanottavaksi,
Eli liioin pantavaksi,
Sillon seison selvemmästi,
Piän päättä pystymästä,
Olen kun oriheponen,
Tahi sälkö säärtä lyöen;
Kuulisin kiitettäväksi
Kertakaan kehuttavaksi,
Alempana pään pitäisin,
Alas silmät siirteleisin.

Kanteletar (1840: K II: 98)

Hvad skall jag på sqvallret akta.

(*Kanteletar* II.98)

Om jag är af ringa värde,
Är en oförståndig fjolla,
Ännu sämre sägs jag vara,
Ropas ut för ännu värre;
Hvarje käft mig vill förtala,
Hvart ett öga på mig rigtas,
Alla öron på mig lyssnar.

Men hvad bryr en hurtig flicka,
Hvad kan stolta mön väl ängslas,
Hvad skall jag af sqvallret störas,
Hvad förtälet mig bekymrar –
Redan van jag är vid tadels,
gammalt mål för verldens sqvaller,
Länge nog af ilskan pröfvad,
Ställd inunder onda rykten.

När jag märker mig förtalas,
Hör mig öfvermåttan klandras,
Då jag står blott mera upprätt,
Bär mitt hufvud mycket högre,
Går som unga hingsten modig,
Rörs ??? fålen lätt på foten;
Hörde jag mig en gång prisas,
Härför en ända gång berömmas,
Lägre där jag bar mitt hufvud,
Sänkte ögonen till marken.

Elias Lönnrot

(CXXXV, manuskript 1846: 49)

Inte bryr jag mig om skvallret

Också om jag är bedrövlig,
rentav ganska dum och dålig –
sämre säger de mig vara,
värre vill de måla ut mig.
Hela byn är full av käftar.
än mer överfull av ögon
liksom av lyssnande öron.
Men vad stör det en sorglös,
vad fruktar en frejdig flicka!
Inte bryr jag mig om skvallret,
ej förtryter mig förtälet –
jag är van att bli belackad,
att bli hädd av byasladdret;
hatet har häcklat mig länge,
onda tungor talat om mig.
När jag hör hur skvallret skvalar,
när jag allt för fult förtalas
rätar jag mig rak i ryggen,
håller huvudet högre,
travar trotsig som en unghäst,
sparkar som en stofåle.
Om jag hörde mig berömmas,
ens en enda gång bli prisad –
då höll jag huvudet lägre,
sänkte blicken mot marken.

Ole Torvalds

(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 96; K II: 98)

¹³⁴ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XLI–XLII, förordet).

Många sånger berör tematiken kring förtal och skvaller. I ovanstående sång berättar de femton första versraderna om det lyriska subjektet som en stackars fattig människa men det behöver inte betyda att hon är ond, elak eller dum. Byn är full med käringar och skvaller, men det lyriska subjektet bryr sig inte om det: ”Vaan mitä huolinki, hotakka, / aika piika, pelkeäinki, / mitäpä suren sanoista, / kuta tottelen torista.” (K II: 98). Flickan kommenterar sig själv: ”Men vad stör det en sorglös, / vad fruktar en frejdig flicka! / Inte bryr jag mig om skvallret, / ej förtryter mig förtälet –” (K II: 98, sv. övers. Ole Torwalds). En svensk översättning av ovanstående sång men med slutrim ges av Rafaël Hertzberg (1873: 116). Det sjungande jaget flickan är van vid byns förtal och skvaller, ondska och hat. Sedan sjunger hon de ovan citerade raderna. Här framstår flickan som en bestämd och medveten individ med god självkänsla och gott självförtroende som vet att folk baktalar henne och skvallrar om henne, men hon rätar på ryggen vid förtal. Hon vet också att vara anspråkslös, den enda gång hon får beröm, då sänker hon sin blick. Ovanstående versrader citeras av Lönnrot och kan kanske också ses som ett slags försvar på den kritik som han kom att få för att han omkomponerat, flyttat diktfragment, förkortat, redigerat och tillagt material i samlingen.¹³⁵ Sång K II: 280 fungerar också den som Lönnrots motivering varför han lyft fram folkdikten och varför han komponerat den så som han gjort.

Första boken i samlingen har fått följande motto (det kursiverade stället) ur *En tieä tekijätäni* (K I: 65), ett citat som finns i *Fosterländskt Album* II (1845: 18–19) i H. Kellgrens svenska tolkning:

65. En tieä tekijätäni.

Mikä lie minunki luonut,
Kuka kurjasen kuvannut –
Liekö luonut luoja suuri,
Suennut sula Jumala?
Jos lie luonut luoja suuri,
Suennut sula Jumala,
’Tok’ ei luonut luontapäänä,
Suennut suentapäänä;
Loi päänä luonnattomana,
Suunnattomana sukesi.

*Enkä tieä tekijätäni,
Enkä tarkoin saajoani;
Liekö telkkä tielle tehnyt,
Sorsa suolle suorittanut,
Tavi rannalle takonut,
Koskelo kiven kolohon.
Iso heitti heikkosena,
Matalana maammo jätti,
Härän kynnen korkuisena,*

*En tieä tekijätäni,
Enkä tarkoin saajoani;
Liekö telkkä tielle tehnyt’
Sorsa suolle suorittanut,
Tavi rannalle takonut,
Koskelo kiven kolohon.*

Elias Lönnrots motto i
Kanteletar (1840: Bok I)

Ej jag vet, hvem gaf mig lifvet.

Hvem har mig den arma skapat,
Bildat mig den olycksfulla –
Monn’ den store Skaparn skapat,
Monn’ den milde Guden bildat?
Om mig skaparen har skapat,
Om den milde Guden bildat,
I en gynnsam stund ej var det,
Ej en lyckodag det skedde;
På en oblid dag jag skapats,
I en olycksstund jag föddes.

*Ej jag vet, hvem gaf mig lifvet,
Ej, hvem lät mig skåda dagen,
Om mig knipen födt på stigen,
Anden lemnat mig på stranden,
Artan uti brassan framkläckt,
Eller prackan uti klyftan.
Späd mig öfvergaf min fader,
Liten lemnade min moder,
Då som tummen lång jag var blott,*

¹³⁵ Se Krohn, K. (1920: 43–54); Kaukonen (1984: 1–12, 13–21, 22–23).

Pystyn peukalon pituisna;
Heitti isoni iltikalle,
Emo jätti jäätikälle,
Joka tuulen tuntemahan,
Arvoamahan ahavan.

Kanteletar (1840: K I: 65)

Hög som oxens klöfvar knappast;
Fadren lemnat mig på tjälan,
Modren glömt mig qvar på halkan,
Att hvarenda vindfläkt känna,
Forska ut hvar kylig stormil.

H. Kellgren (*Fosterländskt Album* II:
1845: 18–19; K I: 65)

Sången kan tolkas på två sätt. Å ena sidan åsyftar Lönnrot med detta hela samlingens tillkomst eller sångernas ursprung, dvs. att folksången föds av sig själv, den görs inte så som han säger om de lärdas dikter, konstpoesin. I *Kalevalas* första sång beskrivs hur Väinämöinen föddes av Ilmatar. Fågelsymboliken med *telkkä* 'knipa', *sorsa* 'and', *tavi* 'krickand' och *koskelo* 'skrake' och ägget bildar en central myt i kombination med terrängbestämningar som *väg*, *kärr*, *strand* och *sten* framhäver varats obestämdhet. Å andra sidan kan versraderna ses som en förklaring av de människors liv som beskrivs i sångerna i Bok I, sånger som är gemensamma sånger och är avsedda att sjungas av alla, både män, kvinnor, flickor och pojkar. Knipan 'telkkä' syftar på sång 1 i *Kalevala*.

Medan *Kalevalas* sånger är långa, episka berättelser, är *Kanteletar*-sångerna, som beskriver känslor, vardagen och vardagssysslor, konkreta och handgripliga. Det mytologiska materialet förekommer sparsamt så som i ovanstående motto. I den första sången (K I: 1) ger Lönnrot sin programförklaring och skiljer myt från verklighet. Kantelen har inte gjorts av Väinämöinen och gäddben utan av vardagens konkreta sorger och bekymmer. Men myten om ägget finns kvar i den citerade sången (K I: 65). Vem födde mig? Vem får mig? Det vet man inte, kanske en vattenfågel (knipa) som började värpa i knäet på Luonnotar eller Ilmatar, Luftens ungmö som steg ned i havets böljor, blev befruktad av vattnet och vinden och gör sig till Vattnets ungmö. Hon föder Väinämöinen, som personifierar visdomen, kantelen, sången och musiken. Knipan lägger sitt bo i Luonnotars knä, äggen rullar ned ur boet och går i spillror och bildar jorden, himmelen, solen, månen och molnen. Längre driver Väinämöinen på vattnet innan han hamnar i land (sång 1, *Kalevala*).

Tematiken i *Kanteletar* kan sammanfattas i tematiska grupper på nedanstående sätt enligt genomgången av de 652 sångerna. Mitt syfte är emellertid inte att diskutera tematiken utförligt eftersom detta gjorts i flera studier.¹³⁶ Jag vill endast ge en översikt av de innehållsliga grupperna där *det sjungande jaget* beskriver sin roll eller sin grupps roll, antingen i förhållande till sig själv eller andra. Detta andra kan vara hemmet, skogen och byn. Naturen

¹³⁶ Se också Kaukonens (1984: 875–961) ordregister till *Kanteletar*.

intar en central plats i samtliga dialoger.¹³⁷ Centrala tematiska klasser är I. *Det sjungande jaget*, II. *Det sörjande jaget* och III. *Det jublande jaget*. Tid och plats bildar *jagets universum*, dvs. olika *genius loci* och *chronotopi* på följande sätt:

1. *Det sjungande jaget*: Kantele, sången, dansen och musiken, det estetiska
2. *Det sjungande jaget* i olika livssituationer: *jagets universum*
3. *Det sörjande jaget*: Sorg, smärta, bekymmer, ångslan
4. *Det jublande jaget*: Glädje, lycka, dans
5. *Det längtande jaget*: Trygghet: hemmet, naturen, träden, skogen, graven, Tuonela
6. *Det längtande jaget*: Ensamhet vs. det andra
7. *Det sörjande jaget*: Nöd och främlingskap
8. *Jagets universum*: Hemmet: hemmet och byn, hemmet och det främmande "jag"—*det Andra*
9. *Jagets universum*: Bastu: Att bli ren till kropp och själ
10. *Det sjungande jaget*: Tiden (*chronotopos, genius loci*): Dåtid, nuet, framtiden – tid och rum
11. *Det sjungande jaget*: Dialog (att försöka få ordning på tillvaron; naturen, djuren, de närmaste), barnvisor, ramsor
12. *Det talande subjektet*: Tal: Skvaller och förtal
13. *Det troende jaget*: Tro: Gud, Jesus, Jungfru Maria, mytologiska varelser t.ex. skogsguden och -gudinnan: Tapio, Tellervo, dödsriket: Tuonela, Manala
14. *Det längtande jaget*: Framtiden: Utopi
15. *Jagets universum*: Vägen som metafor för livet
16. *Det sjungande jaget*: Egenskaper: godhet, ondska, girighet (se det materiella), skönhet
17. *Det längtande jaget*: Det materiellt goda, mat, arbete (männsliga egenskaper som girighet)
18. *Det festande jaget*: Sång, dans, bråk och dryckenskap
19. *Jagets universum*: Djur: husdjur, vilda djur, fiskar, fåglar – hela naturen besjälad
20. *Det sjungande jaget i jagets universum*: Existentiella frågor: Livet och döden

Uppställningen visar de centrala tematiska klasserna och avspeglar i allt modaliteterna, dvs. hur jaget modifierar sitt liv, sina livssituationer och känslor. Ur översättningsvetenskaplig synvinkel är sångerna i den begreppsliga gruppen 11. DIALOG med onomatopoetiska ljud, djurens ljudhärmande läten samt ramsor för barn de svåraste att översätta till svenska eftersom finskan i dessa sånger bygger på finskans fonematiska samspel i syfte att skapa ikoniska rytmer och ljudhärmande uttryck. Huvudsakligen har dessa blivit översatta i de olika svenska *Kanteletar*-tolkningarna.

I min översättningsanalys har jag fokuserat på att beskriva översättningsstrategierna i de sånger där *form och innehåll* med tanke på känslor, som egentligen uttrycks i varje sång, översätts till svenska. Översättarens röst hörs tydligt, ibland hamnar dock den ursprungliga rösten, det lyriska jagets röst i skymundan. Sångaren/Sångerskans intention blir för svag i och med att de finska stilmedlen allitterationerna, parallellismerna och upprepningarna inte har kunnat uttryckas på svenska – *formen* är annorlunda, de strukturella aspekterna kan omöjligen motsvara varandra helt i finskan och svenskan. Översättarens röst kan därför höras på många olika sätt i dessa folksånger som

¹³⁷ Om skogen och naturen i den finska mytologin och kulturen, se Häggglund (1994: 151–163); Pentikäinen (1994: 7–23); Virtanen (1994: 134–140).

hört till vardagen och vardagens sysslor i en tid då relationen till sång och musik var naturlig, ett sätt att kommunicera med omgivningen och naturen men också med sig själv (autokommunikation, bön etc.). Sångens funktion var att ge sitt liv och sin omgivning en röst i olika dialoger och polyfonier, dvs. att *bli ett sjungande jag* vars liv och livssituation synliggörs.

111. Tehkämme iloinen ilta.

Jo on mennyt mennyt vuosi,
Menköhön tämäkin vuosi
Muien vuosien mukahan,
Muien päivien perästä!
Laulelkame, soitelkame,
Tehkämme iloinen ilta! –
Ei tässä surulla syöä,
Ei eletä huolen kanssa,
Tässä syöähän surutta,
Eletähän huoletonna;
Tässä' on soitot seinämällä,
Kanteleet kamanan päällä,
Harput, huilut kammarissa,
Ilopillit ikkunoiilla,
Porokellot portin päällä,
Rämppäkellot räystäähillä;
Tanner täynnä tanssijoita,
Keskipiha keikkujoita;
Kellarit teloja täynnä,
Telat täynnä puolikoita,
Puolikat olutta täynnä;
Leipeä sata sylystä,
Voita viisi leiviskäistä,
Seitsemän sianlihoa.

Kanteletar (1840; K I: 111)

Låt oss kvällen lustig göra

Ren har året gått till ända,
även detta år må fara
dit de andra åren farit,
följa dagarna som flugit.
Låt oss sjunga, låt oss spela,
låt oss kvällen lustig göra!
Ej med ångslan må vi äta,
icke av bekymmer böjas,
utan sorg vårt bröd vi bryta,
möta allt bekymmerslösa.
Harpor här på väggen hänga,
kantelen på dörrens tvärpost,
harpor, flöjter finns i kammarn,
flöjter stå i rad i kammarn
och i fönstren fröjdepipor,
skakelklockor över porten,
klockor klämta glatt i porten,
bjällror hänga under taket.
Hastigt är vår gröna gårdsplan
lekarna på innergården.
fylld av dem som vilja dansa.
Källarn har vi full av hyllor,
ställ av fat och tunnor tyngda,
tunnorna av starköl fyllda,
bröd här finnes, hundra famnmått,
smör i riklig mängd, fem lis pund,
fläsk av feta svin ett sjutal.

Joel Rundt
Sjuttio sånger ur Kanteletar 1937: 36;
K I: 111)

Göra oss glad en afton

Borta är det gångna året.
Må också detta svinna
dit de andra åren farit
efter de andra dagarna!
Vi ska sjunga, vi ska spela,
göra oss glad en afton! –
Här är ingen sorg vid bordet,
här levs inte med bekymmer,
här äter vi utan sorger,
lever vi bekymmerslösa.
Här är spel på väggens krokar,
kantelen ovanför dörren,
harpor, flöjter finns i kammarn,
glädjepipor i gluggarna,
skakelklockor över porten,
skrammelskällor under röstet.
Dansen går på vida vällen,
lekarna på innergården.
Källarna fulla med stöttor,
stöttorna med tunnor över,
fullt med öl i varje tunna,
brödkakor hundra famnar,
fem lis pund smör i byttor,
fläsket väger sju lis pund.

Thomas Warburton
(Visor och ballader ur Kanteletar
1989: 43; K I: 111)

2 ”En själens grammatik”: Att översätta känslan och själen

Den finska folkdiktens ”runor”, sånger sjöngs eller reciterades till en melodi. Deras vers, runometern, är en *sångvers* som sådan består av fyra trokéer:¹³⁸

Miele/ni mi/nun te/kevi/. (*Kalevala*, sång 1)

Vaka / vanha / Väinä/möinen/.

Gamle / vise / Väinä/möinen/.

Olaf Homén förklarar rytmen i runometern då man *läser* runorna: ”– och det musikaliska föredragets utjämnande verkan således faller bort – ge en del verser en annan rytmisk bild.” Under tryckaccentens inflytande är de *vid läsning inte som trokeiska fyrtaktingar* utan som *daktylisk-trokeiska tretaktingar* som består av *två daktyler* och *en troké* i varierande kombination. Stavelsernas antal förblir givetvis oförändrat. Den första raden ovan, som är *Kalevalas* inledningsvers, ter sig vid vanlig läsning som den av *daktyl, troké, daktyl* bestående tretaktingen:

Mieleni / minun / tekevi/.

Det är just växlingen mellan dessa verser av olika byggnad med olika variationer som har en betydande andel i den rytmiska uttrycksrikedom som i så hög grad frapperar vid läsningen av runometern i *Kalevala*. Homén exemplifierar detta med följande. Om vi betecknar runometerens *tvåstaviga takter som trokéer*, *de trestaviga som daktyler* kan de åtta stavelserna i en *Kalevala*-vers fördela sig på följande fyra sätt:

1. troké + troké + troké + troké
2. troké + daktyl + daktyl
3. daktyl + troké + daktyl
4. daktyl + daktyl + troké

3. Mieleni / minun / tekevi, /
4. aivoni / ajatte/levi, /
1. lähte/äni / laula/mahan, /
4. saa’ani / sanele/mahan, /
1. suku/virttä / suolta/mahan, /
1. laji/virttä / laula/mahan, /
2. sanat / suussani / sulavat /.
- [– –]

Nu mig lyster uti hågen,
I mitt huvud bor en tanke:
Lust jag har att börja sjunga,
Att till runosång mig reda,
Att en stamsång påbegynna,
Stämma upp ett ättekväde.
Orden smälta mig i munnen,
[– –]

Kalevala (1849: Ensimmäinen laulu)

Kalevala (1849: Första sången
Karl Collans övers. 1864: 7)

¹³⁸ Om troké och daktyl, alliteration och assonans, se Homén (1952: 111–112; 121–124); om troké och daktyl, se Sylwan (1960: 34–40).

De sju första verserna i *Kalevala* (1849) ger exempel på samtliga typer (de fyra olika sätten har markerats i det finska originalet). De svenska översättningarna av finsk folkpoesi, av *Kalevala* och *Kanteletar* har avfattats på en regelbunden fyrtaktig trokeisk vers, och därför ger de ”ingen föreställning om den autentiska runometerns utomordentliga rytmiska uttrycksfullhet”, skriver Homén och exemplifierar med Karl Collans *Kalevala*-översättning från år 1864. Samtliga verser efterbildar i Collans översättning typ 1) i originalet, dvs. *troké + troké + troké + troké*. Så som Homén skriver kan svensk runometer visserligen inte troget återge finsk runometer. Men han menar att de svenska översättningarna av runometerdikt rytmiskt kan föras ”närmare originalen, i varje fall gestaltas mindre enformiga, om trokeisk-daktyliska tretaktingar begagnas vid sidan av de trokeiska fyrtaktingarna.”¹³⁹

Homén konstaterar i sin inledning till sin egen *Kalevala*-översättning (förkortad upplaga 1947) att Collans översättning är ”en betydande prestation, imponerande inte minst genom en enastående trohet mot originalet: texten återges versrad för versrad och snart sagt ord för ord. Det är Collans *Kalevala* en svensk läsare bör gripa till, om han vill förvärva en mera ingående kännedom om det finska nationaleposet än den som en förkortning kan förmedla.”¹⁴⁰ I sin förkortade *Kalevala*-översättning från år 1947 tillämpar Homén själv det som han efterlyser hos Collans översättning, nämligen så att ”den svenska Kalevala-versen anslutes till den finska: sådan den ter sig vid läsning. I överensstämmelse med denna uppfattning ha verserna med fyra betonade stavelser här uppblandats med verser, som ha blott tre stavelser betonade.” Den vers som Homén tillämpar utgör, så som han själv påpekar, inte någon prosodiskt trogen motsvarighet till den finska versen bl.a. därför att korta och långa vokaler i finskan förekommer oberoende av stavelsebetoningen. Homén vill också bryta monotonin genom att använda enjambemanget, även om versens överklivning från rad till rad är sällsynt i *Kalevala* på grund av parallellismen; ”i samma syfte har rytmens fall ofta mildrats genom svagt anslag ... och här och där det ena eller andra speciella formdraget efterbildats”. Början av Första sången ser ut på följande sätt i Homéns svenska översättning (1947) kontrasterat med Collans (1864) och den nyaste svenska översättningen av Huldén (1999):¹⁴¹

¹³⁹ Homén (1950: 112).

¹⁴⁰ Homén (1947: IX).

¹⁴¹ Huldén (2003: fn 1, 38–39) förklarar metoden att dra in raderna med jämnt nummer: ”Den tycks mig ge ökad rytm åt versen och den markerar de i texten så vanliga parallellismerna, dvs. att detsamma sägs i två på varandra följande versrader, men med olika ord. De båda verspartierna kan också illustrera olikheterna mellan finskan och svenskan i fråga om allitterationerna. I finskan faller de i regel på betydelseorden (substantiv, adjektiv, verb, adverb), i svenskan ofta på formord (prepositioner, konjunktioner, pronomen). I den svenska texten förefaller också de vokaliska allitterationerna vanligare än i den finska – – –. Svenskan allittererar inte fullt lika tätt som finskan,

Svensk övers. 1864:

Nu mig lyster uti hägen,
I mitt huvud bor en tanke:
Lust jag har att börja sjunga,
Att till runosång mig reda,
Att en stamsång påbegynna,
Stämma upp ett ättekväde.
Orden smälta mig i munnen,
[— —]

Kalevala (1849; Första sången
Karl Collans övers. 1864: 7)

Svensk övers. 1947:

Nu mig livar lust att sjunga,
kväda om stammar och ätter.
Orden mig smälta i munnen,
trängas i mängd på min tunga,
träda fram över tänderna.
[— —]

Kalevala (1849; Första sången
Olaf Homéns övers. 1947: 1)

Svensk övers. 1999:

Vet du vad vi borde göra
vad som leker mig i hägen?
Börja sjunga gamla sånger!
Låna röst åt våra runor!
Visa våra släktklenoder,
sjunga dem som de har sjungits.
Orden saftar sig i munnen,
sägner samlar sig och faller,
far som forsar över tungan,
tillrar mellan mina tänder.
[— —]

Kalevala (1849, Första sången, övers.
Lars Huldén 1999: 15)

Den kontrastiva uppställningen visar hur rytmen och versmåttet bildas av olika lösningar och hur alliterationerna och parallellismerna kommer till uttryck.

I sin artikel *Kalevalanmittaisen runouden ruotsintamisesta* (1983) berör Osmo Hormia översättningen av dikter på *Kalevala*-meter och menar att överföring av *Kalevalas* eller *Kanteletars* sånger till germanska språk på trokeisk meter inte är någon svår uppgift men att den lätt leder till monotona lösningar. Svårigheten i att översätta dessa sånger ligger i att germanska språk inte har den opposition som finns i stavelser med huvudtryck hos långa och korta stavelser som finskan har. Därför har det inte enligt Hormia varit möjligt att överföra den finska rytms variation till de germanska språkens rytm på samma sätt.¹⁴²

Kanteletar-sångerna med dessa formella medel tillsammans med *Kalevala*-metern och *Kalevala*-språket, finskans fonotaktiska lösningar i sångerna, har bidragit till att de musiksatts.¹⁴³ I den finska folkdiktningen talar man således om de centrala attributen ”*Kalevalamitta*”, *Kalevala*-metern och ”*Kalevala-kieli*”, *Kalevala*-språket med stilfigurerna alliteration och parallellism,¹⁴⁴ vilka bildar *den synligaste ordmusiken* i den poetiska översättningsgenren med alliterationen, parallellismerna och upprepningen som stildrag. Det är en utmaning för översättaren att återge och återskapa detta mellan två så strukturellt olika språk som finskan och svenskan är, mellan ett finsk-ugriskt och ett germanskt språk.

men skall väl inte pressas till att gå utöver sina egna villkor. Det finns ett klangminne som räcker över flera verser, — —.”

¹⁴² Hormia (1983: 37–38).

¹⁴³ Exempelvis Yrjö Kilpinens 64 *Kanteletar-lauluja* Op. 100, se Kaukonen (1989: 135–138) och Nationalbibliotekets musikdatabas Finlands nationaldiskografi VIOLA, <https://viola.linneanet.fi>.

¹⁴⁴ Kuusi (1985: 184–197; 1994a: Passim; 1994f: 41–55).

Den finska runometern är av baltisk modell men den har utvecklats av urfinnarna sedan några århundraden före vår tideräkning. Först adapterades den baltiska trokédipodiska versraden, dvs. trokéerna bildar alltså två fyrstaviga enheter med cesur emellan:

Vaka / *vanha* // *Väinä*/ *möinen*
Gamle / *više* // *Väinä*/ *möinen*

Denna versradstyp är vanlig i all diktning på *Kalevala*-meter, som gör att den finska rytmen kan uttryckas på flera sätt, men däremot blir exempelvis en svensk översättning lätt monoton. Detsamma gäller när den uttrycks i andra germanska språk, eftersom dessa saknar oppositionsförhållandet mellan långa och korta tryckstarka stavelser (t.ex. *tuli* 'eld', 'kom' (pret.), *tuuli* 'vind'). De rytmiska intryckens olikhet beror alltså på *Kalevala*-runometerns verser med fyra betonade stavelser men också på att det kan finnas verser där endast tre av de åtta stavelserna är betonade så som i *laulaja iän-ikuinen*. Växlingen mellan dessa verser är konstruerade på olika sätt och deras variationer gör att *Kalevala*-runometern ger en rytmisk spänning med liv och rörelse och tillåter således de många parallellismerna och upprepningarna. Detta är fallet då runometern läses, men då den sjungs utjämnas motsatsen och samtliga verser får fyra betonade stavelser: *laulaja iän-ikuinen*. Lönnrot utgick från den sjungna runometern då han gav översättningarna deras versmått, men 1900-talsöversättningarna har utgått från att den svenska *Kalevala*-versen får sin form sådan den ter sig vid läsning.¹⁴⁵ Urfinnarna utvecklade den baltiska modellen så att de kompletterade metern med en inkongruens mellan talrytmen och de metriska takterna, dvs. de tryckstarka stavelserna i tal blir trycksvaga i runometer och vice versa enligt exakta regler. Den ovan citerade versraden följs ofta i *Kalevala* av en versrad som först ser ut att ha strukturen: daktyl + troké + daktyl:

/ / /
 tietäjä / iän- / ikuinen

Men forndikten levde inte i reciterad form utan som sångtradition. Då ovanstående versrad sjungs blir den trokéisk men inte dipodisk, dvs. cesur saknas.

/ / / /
 tietä/jä i / iän- i / ikuinen

Denna växling förklaras med att stamfinskan inte hade långa stavelser förutom i första stavelsen [*váka*] och att finskan alltid har huvudtrycket på första

¹⁴⁵ Homén (1947: XVIII–XIX); om *Kalevala*-meterns historia, se Korhonen (1994: 75–87).

stavelsen. Sångaren placerade en lång stavelse med huvudtryck i början av en trokeisk takt och en kort vokal med huvudtryck i slutet av en trokeisk takt.¹⁴⁶

Det finska *Kalevala*-versmåttet gör att också *Kanteletar* är problematisk ur översättningssynpunkt. Många dikter i samlingen lever på en levande allitteration, på finskans ordglädje och rytm, dvs. det s.k. *Kalevala*-språket. Detta går många gånger förlorat i sitt rätta sammanhang vid översättning. Många dikter är svåra, så lakoniska och sammanhållna i sin snäva metrisk ram att de inte vill foga sig in i runometerschemat när orden blir flera och deras bindningar lösare. Ibland kan en versrad med två ord i finskan så som i *Rämppekellot rjästähillä* (K 1: 111) bilda de åtta stavelserna, medan svenskans artiklar och prepositioner blir fyra, fem eller sex och därmed har hela raden ändrat karaktär (jfr K 1: 111, *bjällror hänga under taket*, svensk övers. Joel Rundt (1937); *skrammelskällor under röstet*, svensk övers. Marita Lindquist (1989)). Den svenska runometern låter annorlunda än den finska och ser inte heller lika ut, vilket givetvis också har betydelse för innehållet och dess stämningsbild. Den finska sorgen och smärtan eller glädjen och skämtet får en annan innebörd och stämning när orden blir flera på svenska, konstaterar Thomas Warburton som översatt dikter och sånger med *Kalevala*-versmåttet till svenska.¹⁴⁷

[– –] Flera dikter lever högt på en konstfärdigt och finurligt använd allitteration, som måste gå förlorad i sitt rätta sammanhang vid en översättning. Många andra är helt enkelt svåra: så lakoniska, så fast sammanhållna inom sin snäva metrisk ram att de inte vill foga in sig i runometerschemat när orden blir fler och deras bindningar lösare. Avundsvårt ofta består en versrad i finskan med sina åtta stavelser av bara två ord – med svenskans artiklar och prepositioner måste det bli fyra, fem eller sex, och därmed har hela raden ändrat karaktär. Sådant kan nu inte undvikas. Den svenska runometern låter ohjälpligt annorlunda än den finska och ser heller inte likadan ut för ögat. Det får sin betydelse också för innehållet och dess stämningsbild. Varken det träffsäkert avfyra skämtet eller den hårdknuta smärtan och sorgen ter sig likadana när de måste bli mångordiga. [– –] Nr 207–238 är barnvisor och ramsor; de flesta av dem är tyvärr så gott som oöversättliga.

Dikterna i *Kanteletar* följer samma enkla versmått som i *Kalevala*, i *Kalevalameter*n eller runometern. I denna är samtliga versrader lika långa (teoretiskt) och består av fyra versfötter (trokéer) om åtta stavelser. I många versrader framträder den jämna indelningen i fyra versfötter dock endast vid stram skandering eller vid sång enligt de gamla runomelodierna. Om man läser dessa rader på ett naturligt sätt, uppdelar de sig på tre versfötter, två trestaviga och en tvåstavig i olika växling, vilket framgår av följande exempel (K I: 67):

¹⁴⁶ Hormia (1983: 37–38).

¹⁴⁷ Warburton (1989: 7, 178).

67. Kun oisin käkenä.

Lauloa minä lupasin
 Näille maille tultuani,
 Kukkuu käkesin, kälkö,
 Lehtomaille mentyäni.
 Kukkuipa käkeä kaksi
 Kahen puolen kaivotietä;
 Kun oisin itse käkenä,
 Itse, kurja, kukkujana,
 Kukkuisin jokaisen kuusen,
 Mäijeltäisin kaikki männyt,
 Joka puuhuen puhuisin,
 Joka lehvän lelettäisin.
 Siinä kukkuisin enemmin,
 Kussa käyvät huolelliset,
 Astuvat sananalaiset;
 Siinä kukkuisin vähemmin,
 Kussa autuaat ajavi,
 Lykyliset lyyrättävi;
 Siin' en virkkaisi mitänä:
 Kuningasten kulkiessa,
 Valtojen vaeltaessa.
 Mistä tunnen huolellisen,
 Arvoan sananalaisen?
 Tuosta tunnen huolellisen,
 Arvoan sananalaisen:
 Alahana vyön pitävi,
 Alempata henkiävi.
Kanteletar (K I: 67; 1840)

Vore jag en gök.

(Kanteletar I. 67)

Om jag gökens silfverstämma
 Ägde, sångarfågeln tunga,
 Ljuda skulle granens grenar
 Af min sång och tallens toppar,
 Lundens löfbehängda björkar.

Fullare dess toner flöda
 Skulle vid bekymrets stigar
 Och i den förföljdas fotspår;
 Men blott svagt, der lyckans söners
 Vagnar, rullande på vägen,
 De bekymmerslösa vagga;
 Och der furstar, glansomgifna,
 Tåga bland de storas skara,
 Sångens toner tystna skulle.

Hur' väl den betrycktes vägar
 Röja, den förföljdes stigar?
 Lätt jag kände den betryckta,
 den förföljda hastigt röjde;
 Lågt han bär sin slappa gördel,
 Djupt han efter andan drager.

R. S. = Rector Scholae =

J. V. Snellman

(Saima 1844; *Finske Anthologi* 1845: 145;

K I: 67)

Om en gök jag vore.

67.

Löfte gaf jag visst att sjunga,
 Då till denna nejd jag hunnit,
 Som en gök jag tänkte gala,
 Sen en löfvig lund jag funnit.
 Tvenne gyllne gökar golo,
 En på stigens hvarje sida;
 Men om sjelf en gök jag vore,
 Om en sångare, jag arma,
 Uti hvarje gren jag gole,
 Hörde sången i hvar tallskog,
 I hvartenda träd min stämma,
 Ljöd i hvarje lummig löfskog.
 Gladast dock jag skulle gala,
 Der de sorgsna långsamt sträfvä,
 De af tadlat tårda vandra;
 Mindre skulle då jag sjunga,
 Der de sälla fara trygga,
 Der de rika sorglöst vanka;
 Tystna skulle jag alldeles,
 Der de stolta kungar tåga,
 Der de väldiga sig vända.
 Hvaraf känner jag den sorgsna,
 Hvaraf den af tadlet tårda;
 Lågt och slappt han bär sitt bälte,
 och ur djupet hemtar anden.

Herman Kellgren

(Fosterländskt Album II

1845: 6–7; K I: 67)

Om en gök jag vore

Sjunga har jag redan lovat,
 när till denna nejd jag kommit,
 fast eländig har jag lovat
 gala här i dessa lunder.
 Tvenne gökar hördes gala,
 en vid vägens ena sida,
 och en annan vid den andra;
 om jag själv en gök ock vore,
 om som den jag kunde gala,
 i var gran jag skulle gala,
 ropa högt från varje talltopp,
 fritt från varje trädgren tala,
 glatt i varje dunge tralla.
 Där jag skulle gala mera,
 där de gå, som ha bekymmer,
 där de gå, som man föraktar;
 mindre skulle jag där gala,
 där de nöjda lyckligt leva,
 där de glada gå och gnola;
 ej en enda ton jag toge,
 där de höga furstar färdas,
 där de stolta ståtligt vandra.
 Varav känner jag den sorgsna,
 den som är föraktad, lastad?
 De bekymrade jag känner,
 känner dem som alla lasta:
 lågt och löst de bära bältet,
 tungt de sucka, djupt de andas.

Joel Rundt (*Sjuttio sånger ur Kanteletar*
 1937: 23–24; K I: 67)

Ovanstående sång får olika tolkningar på svenska och finns både i *Finske Antologi* (1845) och i *Fosterländskt album II* (1845) samt i Joel Rundts svenska tolkning (1937). Semantiskt återger de tre olika svenska tolkningarna innehållet i den finska sången. De finska alliterationerna och parallellismerna skapar en specifik rytm och dynamik. Denna växling i den regelbundna rytmen har beaktats av tonsättare som satt musik till sånger ur *Kanteletar*, som har och ger en speciell musikalisk gestaltning åt sångerna, något som också tydligt kommer till uttryck i det finska originalet ovan med alliterationerna och parallellismerna som bildar en rytmisk helhet.¹⁴⁸ Vokal- och konsonantanalyserna visar hur den finska ordmusiken med alliterationer på varje rad och med de ymniga parallellismerna, dvs. att samma tanke uttrycks med två versrader eller flera med olika uttryck, bildar ett musikaliskt element, medan samtliga svenska versioner blir fria tolkningar där det semantiska innehållet bevarats men det rytmiska får en helt annan känsla. *Effekten* blir en annan slags sinnebild.

Den gamla finsk-karelska lyriska folkdiktningen följer ett baltiskt versmåttsschema, ett trokéschema med fyra takter med åtta stavelser (ibland med nio eller upp till tio stavelser, se Kuusi 1985: 189), utan ändelserim och har alliteration, parallellismer och upprepning som de tydligaste stilfigurerna som bygger upp rytmen och gör sångerna musikaliska. Det är i synnerhet dessa drag som ur en översättningsvetenskaplig synvinkel är relevanta att analysera i relationen källspråk–målspråk, dvs. aspekter som bygger upp ordmusiken i sångerna. I *Kanteletar*-sångerna finns enkla melodier kända i *Kalevala*, versmåttet kallas *Kalevala-meter*, som var ett allmänschema som inbyggarna i det Östersjöfinska området, dvs. esterna, finnarna, karelarna och ingermanlänningarna började använda för ca ett par tusen år sedan.¹⁴⁹ *Kalevala*-metern blev en viktig tradition som omfattar episka och lyriska sånger, besvärjelser, gåtor och ordspråk. Denna modell förträngdes enligt Hormia i västra Finland uppenbarligen efter reformationen från och med 1600-talet. I östra Finland, Karelen och Estland gav den gamla stilen efter först vid slutet av 1800-talet. I det gamla versmåttet har ordspråk och vaggvisor hållit sig längst också på de västliga områdena.¹⁵⁰ Av de arkaiska diktarterna är det lyriken som historiskt sett har förändrat sig mest, och det är

¹⁴⁸ Exempelvis Erkki Salmenhaara har satt musik till tre sånger ur *Kanteletar* (1985): *Työnsä kumpaisellaki* (K I: 186), *Onpa tietty tiettyssäni* (K II: 31) och *Katin kosioiminen* (K I: 194), om kompositioner av *Kanteletar*-sånger; se Kaukonen (1989: 135–138) och Nationalbibliotekets nationaldiskografi VIOLA, www.linneanet.fi.

¹⁴⁹ Hormia (1983: 37–39); Kuusi (1994a: 96–101; 1994b: 41–55); Warburton ([1960] 1972: 7–9; 1999a: 29–31, 44; 1999b: 53–57; 1999c: 153–157). Se Anderssons ([1937] 1964: 347–360) artikel *Kalevalameter – fornyrdslag*. I förordet till *Kalevala* 1835 diskuterar Lönnrot den finska versens problem.

¹⁵⁰ Hormia (1983: 37); Kuusi (1994a; 1994b).

just detta som samlingen *Kanteletar* bygger på. I senare tider är det mest kvinnor som uppehållit denna tradition, men också männen uppvisar en lyrisk tradition i synnerhet i fråga om sånger och uppförande av dem.

Den poetiskt och tekniskt sett viktigaste stilfiguren som bidrar till att forma den typiska finska *Kalevala*-rytmen är *allitterationen* eller stavelserimmet. Allitterationens uppgift är att skapa en rytm och ordmusik som tillsammans med parallellismen utgör de grundläggande byggstenarna i sånger, dikter och visor. Allitteration innebär att minst två ur meterns synvinkel tryckstarka stavelser, vanligen i samma versrad, inleds med samma fonem eller näraliggande fonem. Konsonantallitterationen förutsätter en upprepning av samma konsonant och mycket ofta efter en konsonant som allitererar med samma vokal. Vokalallitterationen avser i finsk dikt normalt en upprepning av samma vokal.¹⁵¹

Allitterationen är inte enbart en finsk stilfigur i dikt, den påträffas också i forngermansk diktning. På svenskt språkområde har den brukats exempelvis av Esaias Tegnér. Också den moderna finska dikten tillämpar allitteration (se t.ex. Eino Leino, Matti Rossi), vilket gör att den inte enbart hör hemma i den finska forndikten. Hormia efterlyser mera än sporadiskt använd allitteration hos exempelvis Anton Schiefners tyska upplaga av *Kalevala* (1852), Hermann Pauls tyska *Kanteletar* (1882) och *Kalevala* (1885, 1886), Erich Kunzes tyska *Kanteletar* (1976), Karl Collans svenska *Kalevala* (1864, 1868) eller Joel Rundts *Kanteletar* (1937).¹⁵² Däremot menar Hormia att Olaf Homén i sin förkortade upplaga av *Kalevala* (1944, 1947) åstadkommit en naturlig allitteration:

Sampo ei puuttunut *sanoja*
eikä *Louhi* *luottehia*:
*vi*rsihin *Vi*punen kuoli, [...]
Lemminkäinen *le*ikkilöihin.

Kalevala (sång 1, förkortad)

Ord om *Sampo* ej *sä*knades,
trolldoms*lä*ttar ej om *Louhi*,
icke *vi*sor om *Vi*punen,
*le*kfull vers om *Lemminkäinen*.

Kalevala (sång 1, förkortad, övers. Homén 1944, 1947)

Också Collinder har i sin svenska översättning genomgående tillämpat allitteration. Thomas Warburton som översatt sånger ur *Kanteletar* konstaterar om Collinders översättning: "Ett diktverk som attrapperar *Kalevalas* uttryckssätt bör rimligtvis i dag översättas med Collinders språkliga gestaltning som stöd", konstaterar Warburton.¹⁵³

I all finsk forndiktning, i Lönnrots *Kalevala* och i *Kanteletar* och i enlighet härmed också i nästan alla svenska översättningar av *Kalevala* är varje versrad en självständig syntaktisk enhet. Detta innebär att s.k. enjambemang aldrig förekommer i finsk folkdiktning, men de finns i Homéns översättningar, som

¹⁵¹ Se Leinos undersökning av den strukturella allitterationen i finskan (1970: Passim).

¹⁵² Hormia (1983: 43).

¹⁵³ Warburton ([1960] 1972: 7–9); Hormia (1983: 44).

medvetna val som Homén skriver: ”Monotonien gynnas av parallellismen, som i allmänhet förhindrar enjambemanget, satsens omedelbara ’överklivning’ från versrad till versrad. Bortlämnandet av en mängd parallellverser har medgivit enjambemangets användning.”¹⁵⁴ Så som Hormia (1983: 45) påpekar har Eino Leino i sin *Kalevala*-meterdikt *Kimmon kosto* i samlingen *Kangastuksia* (1902) använt enjambemanget så som också i *Helkavirsiä* (1903), *Helgasånger* (1963), som Thomas Warburton översatt till svenska. Eino Leino blev således en rytmisk förnyare av finsk dikt och Homéns ”svenska Kalevala-meter” har utövat ett positivt inflytande på översättningen av finsk dikt, konstaterar Hormia.¹⁵⁵

Många översättningar till svenska och tyska följer Lönnrots eget exempel att översätta *Kalevala* och *Kanteletar* på ren trokeisk meter så som Karl Collan skriver:¹⁵⁶

De första försvenskningar ur Kalevala verkställdes på originalets meter af Lönnrot redan år 1835 [— —] Den okonstlade, enkla ton han deri anslog [— —] adopterades efter honom af Castrén och har sedermera [— —] återljudad i alla de talrika öfversättningar från finskan, som i vårt land sett dagen.

Rent trokeisk är också Björn Collinders svenska översättning av *Kalevala* från år 1948 och i hans något reviderade upplaga från år 1950. Detsamma gäller Joel Rundts översättningar av *Kanteletar*-sångerna från år 1937. Men A. I. Arwidsson publicerade 1819–1820 översättningar av tre finska forndikter och i en dikt använder han också daktyl som rytmenhet.¹⁵⁷

Enligt Olof Homén påbörjade F. M. Franzén sommaren 1836 en översättning av *Kalevala* på en sådan runometer som avvek från originalets trokeiska modell.¹⁵⁸ Slutrim förekommer endast i Rafaël Hertzbergs ”fria översättning” av *Kalevala* från år 1884, och med stor sannolikhet i Franzéns översättningar, vilket Hormia påvisat.¹⁵⁹ Hormia nämner också Hermann Pauls tyska översättning av *Kalevala* 1885–1886 vilken har daktyl i andra eller tredje takten i varje versrad, Olaf Homén publicerade en förkortad svensk upplaga av *Kalevala* år 1944 och 1947 med troké och daktyl. Thomas Warburtons svenska översättning av Eino Leinos *Helkavirsiä*, *Helgasånger* 1963 följer i princip Homéns lösningar, men Hormia riktar kritik mot Warburtons rytmiska lösningar som är ryckiga och på sina ställen omöjliga att metriskt

¹⁵⁴ Homén (1994: xvi).

¹⁵⁵ Hormia (1983: 45).

¹⁵⁶ Collan (1891: XXII).

¹⁵⁷ Setälä (1910: 2–3); Hormia (1983: 39).

¹⁵⁸ Homén (1944: XIII).

¹⁵⁹ Hormia (1983a: 39; 1983b: 81–83).

analysera: taktfördelningen är oregelbunden och enstaviga takter förekommer rikligt.¹⁶⁰

De lyriska dikter som Lönnrot samlade in härstammar huvudsakligen från det finska Karelen, en liten del av sångerna är redan från 1700-talet. Exempelvis de många sångerna och klagovisorna om ensamhet och värnlöshet handlar också om ett verkligt samhälle där dödligheten och likgiltigheten var stor. Fågelsymboliken i *Kanteletar* i sången *Armottoman osa* (K: I: 26) berättar om detta (se avsnitt II nedan):

Ur Bok K 1: 1–125 "Gemensamma sånger" [sjungs av både män och kvinnor]

26. Armottoman osa.

Alahan' on allin mieli
Uiessa vilua vettä,
Alempana armottoman
Käyessä kylän katua.
Vilu on vatsa varpusella
Jääoksalla istuessa,
Vatsani minun vilumpi
Asutessani ahoja.
Syän kylmä kyyhkysellä
Syöessä kylän kekoa,
Kylmempi minun sitäi
Jäävesiä juoessani.

Kanteletar (1840; K I: 26)

Den värnlösa lott

Sorg bär alfågeln i sinne
simmande i sitt isvatten,
värre sorg den värnlösa
där hon vandrar på byvägen.
Sparven fryser väl om buken
på den isbelupna kvisten,
värre fryser jag i bröstet
där jag går över brännorna.
Kall är skogsduvan om hjärtat
av allt allmänningsskornet,
ännu mycket mera kyles
isdrycksilningen inom mig.

Thomas Warburton

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 18; K I: 26)

Enligt en tolkning har denna sång blivit till i Karelen, nära Ladoga under första hälften av 1000-talet. Ännu under 1900-talet fanns det stora familjer i Finland i synnerhet i östra Finland. Speciellt tungt var det för unga hustrur som hamnade i en helt ny situation, i ett annat hus och i en annan bygd med en okänd släkt. Många sånger beskriver just svärdotterns ställning, det hårda arbetet och relationen till den nya släkten. Också bröllopsdiktningen beskriver den nya situationen, som egentligen också syftade till att bereda den unga hustrun på den stora förändringen. *Alli, alfågeln* används i *Kalevala* som ett parallellt namn till *Tuonelas svan* men har också den symboliska innebörden flicka som finns exempelvis i beskrivningen av Ilmarinens mö i *Kalevala* ("tämän naisen soreutta, / Tämän allin armautta, / Tämän kasvon kauneutta." Matti Kuusi, som beskriver den som skapat alli/alfågel-sångerna med epitetet *fågelelegiker*, jämför ovanstående sång med en konsertkomposition eftersom sången har en specifik ordmagik och -musik.¹⁶¹ Alfågeln är en symbol för det lyriska jaget, *det sjungande jaget*.

¹⁶⁰ Hormia (1983a: 39; 1983b: 81–83).

¹⁶¹ Kuusi (1985: 45–58; 1994b: 79–87).

Andra feminina fågelarter är *kyybkynen*, *varpunen*, *koppelo*, *peipponen*, *sirkekunen*, *pääskynen* och *pulmunen*.¹⁶² I alfågeldikterna finns ett vemod och den ynkliga lilla människan; alfågeln's onomatopoetiska, ljudhärmande sång motsvarar fonematiskt människans sinnestämning i finskan med de melankoliska *a-* och *ui-*ljuden (*Alaball' on allin mieli / Uiessa viluista vettä*) och de nasala ljuden *a-al-li* är som en klagan.¹⁶³ Samtidigt är alfågeln's sång glädjefull och sorglig, smärtefull och vemodig. I *Kalevalas* fjärde sång om Väinämöinen och Aino finns en genuin alfågelsymbolik. I Collinders svenska översättning har alliterationen som stilmedel fått ge vika för alfågeln, i Mats Huldéns översättning har *alli* den svenska motsvarigheten *vildand*:

Miten on mieli miekkoisien,
Autuaallisten ajatus?
Niinp' on mieli miekkoisien,
Autuaallisten ajatus,
Kuin on vellova vetonen
Eli aalto althassa;
Mitenpä poloisten mieli,
Kuten allien ajatus?
Niinpä on poloisten mieli,
Niinpä allien ajatus,
Kuin on hanki harjun alla,
vesi kaivossa syvässä.

"Hur är väl en lycklig levnad, hurdant den sälls sinne?
Så tycks mig en lycklig levnad, så syns mig den sälls
sinne
som ett starkt och ymnigt källsprång, som en våg på
öppet vatten
Hurdan är en osälls levnad, hurdant den sorgsnes sinne?
Så tycks mig en osälls sinne, så tycks mig den sorgsnes
lynne
som den djupa brunnens vatten, skaren under branta
berget.

"Vad är det att vara munter?
Hurdant är ett lyckligt sinne?
Jo, en munter mänskas tankar
och ett glatt och lyckligt sinne
är som kluckandet av vågor,
som ett stilla skvalp i dammen.
Hurdant är den sorgsnes sinne,
och en vildands tunga tankar?
Jo, ett sorget människosinne
och en vildands tunga tankar
är som snö i ständig skugga
och som djupa brunnars vatten.

Kalevala ([1835, 1849], sång 4)

Kalevala, sång 4, övers. Björn Collinder ([1948] 1987: 42)

Kalevala, sång 4, övers. Mats Huldén (1999: 38–39)

I Collinders översättning har alltså den centrala fågelsymboliken försvunnit och "den djupa brunnens vatten" och "skaren under branta berget" får uttrycka människans ynklighet. Den gamla finska folkdiktningen går huvudsakligen i moll så som Lönnrot skriver i sitt förord till *Kanteletar* att ensamhet, sorg och bekymmer är ett genomgående tema och att "en sorgens väfnad kunde man gerna kalla hela denna samling af sånger".¹⁶⁴ Orsakerna till detta vemod försökte Lönnrot finna i den spridda bebyggelsen där avstånden till grannarna var långa och umgänget mellan människorna var därför svårt. Omkring låg den stora ödemarken och de mörka skogarna. Därför personifierade människan hela naturen, talade till träden och fåglarna och uppfattade dem som nära vänner. Det heter i många sånger att människorna är opålitliga, de skvallrar, men träden är däremot pålitliga vänner, de berättar inte för någon (K I: 59). Vaggvisorna uttrycker ett speciellt vemod då modern sjunger för barnet och önskar det till Tuonela eller Manala, dödsriket, där barnet har det bättre än här på jorden bland sorg, fattigdom och sjukdomar (K II: 172–195). Ett speciellt tungsint drag finns i *Kanteletar* (K II: 178) där

¹⁶² Järvinen (1991: 129–134).

¹⁶³ En trad. finsk vemodig vaggvisa är "Aa, aa allin lasta, / pientä linnun poikaa. / Ei ole isää, ei ole äitiä, / joka lasta hoitaa." 'Aa, aa alfågeln's barn, / en liten fågelunge. / Den har ingen far, ingen mor, / som skulle sköta om barnet.'

¹⁶⁴ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: förordet), se den svenska översättningen i *Fosterländskt Album* III (1847: 104).

barnets lyckliga sömn beskrivs i graven eller i dödsriket. Denna sångtyp har flera varianter och är karakteristisk för den finsk-ugriska arten, en syn som bygger på liv och död som ett, döden är en fortsättning på det jordliga livet, en tematik som Matti Kuusi undersökt.¹⁶⁵ Timonen analyserar döden och sorgen på ett ingående sätt som tillstånd hos det lyriska jaget; döden personifieras som dödsrikets kvinnliga väsen, ”Tuonelan tyttäret”, Tuonelas jungfrur och ”Manalan impi”, Manalas mö.¹⁶⁶

Men det är inte bara längtan, saknad och vemod som råder i de finska folkvisorna, utan också livsglädjen och humorn (se t.ex. *Kanteletar* I: 111 och I: 117). Ljus naturlyrik finns i flickors och de ungas sånger. Förhållandet mellan könen, dvs. hur flickan ser på sig själv som ”jag” eller hur en kärlekssång tar form då den älskade dör eller drar ut i krig existerar i samlingen. Barndomen och barndomshemmet, föräldrarna och släkten finns som en lycklig minnenas vävnad i texterna. Timonen analyserar glädjen och jagbilden, dvs. hur den unga flickan eller den vuxna, gifta kvinnan ser på sig själv och sjunger om sin självbild i folksångerna. Timonen visar på ett utomordentligt sätt hur de tre dimensionerna vävs in i varandra: jaget och känslan i det fysiska och psykiska rummet.¹⁶⁷

Däremot är de egentliga kärlekssångerna få i *Kanteletar*, vilket beror på Lönnrots insamlingsprincip och tidens moraluppfattning.¹⁶⁸ Matti Kuusi och Senni Timonen har redigerat en samling av bl.a. erotiska folkvisor med sexualmotiv, därtill finns Lönnrots opublicerade samlingar.¹⁶⁹ En av de frodigaste kärlekssångerna är *Jos mun tuttuni tulisi, Om min älskade nu sig tedde* (K II: 43).¹⁷⁰ En analys av de olika modala kontexterna och de kroppsliga känslorna i denna sång har gjorts av Knuuttila & Timonen genom att visa hur betydelseaktualiseringen med olika meningsskapande enheter sker i sången som är en mycket polyfon lyrisk text.¹⁷¹ En tidig version av denna sång publicerades i Finland år 1778, översatt till italienska och engelska av reseskildrare i Finland, genom vilka Goethe fick denna sång och översatte den till tyska. Typiskt för dikten är dess kraftfulla bildspråk, dess emotionella öppenhet och kraft, en dikt som dateras på stilistiska grunder till senmedelåldern.

¹⁶⁵ Kuusi (1970: 123–132; 1972: 129–134; 1985: 1987: 96–102).

¹⁶⁶ Timonen (2004: 45–46; 307–354).

¹⁶⁷ Timonen (2001: Passim; 2004: Passim).

¹⁶⁸ Kuusi & Timonen (1997: XXXII–XXXIII).

¹⁶⁹ Se Lna 1–30 (Lönnrotiana, 67–84), ett häfte med sexualsånger renskrivet, se Perttunen (1976: 89).

¹⁷⁰ Se *Helsingfors Morgonblad* 44/1843 12.6.1843: ”En finsk runa, öfversatt på alla verdens språk”; *Helsingfors Morgonblad* 72/1843 18.9.1843: ”En finsk runas öde”.

¹⁷¹ Knuuttila & Timonen (1999: 195–228); se Kukkonen (1997b: 140–145) som behandlar de svenska översättningarna av sången.

Kärleksdikten är förhållandevis ung i den finska folkdiktningen, medan sånger som behandlar familjeförhållanden tyder på en gammal lyrisk linje i den finska traditionen. Däremot är kärleksdikterna, så som Timonen skriver, exempelvis i den rumänska och ungerska folkdiktningen vanliga. Ett karakteristiskt drag hos den finska folkdiktningen är däremot naturbilderna och bilderna från vaggan till graven vilka hör till allmänmänsklig tematik, motiv som förekommer i olika länders folkdiktning.¹⁷²

Det sjungande jaget: Ord som estetisk upplevelse och makt

Innan min analys går in på att kommenterar tolkningarna och översättningarna av den lyriska samlingen *Kanteletar* är det skäl att kortfattat behandla några centrala aspekter ur eposet *Kalevala*, eftersom det är väsentligt för att förstå just det som kallas *Kalevala*-meter och *Kalevala*-språk, dvs. det specifika finska språket, stilen, rytmen och dynamiken i *Kanteletar*. Medan internationella myter, sagor och berättelser ofta framhäver hjältedåd i krig (t.ex. Eddan), använder den vise Väinämöinen – den djärve sångaren, siaren och schamannen i *Kalevala* – ordet, kantelen, strängspelet, stränginstrumentet och sången som verktyg och vapen i konflikter. Det finska nationaleposet *Kalevala* (1835, 1849) berättar om denna sångare, hur han ”tar till ord”, hur han sjunger sin motståndare i kärret. I *Kalevala* finns en aspekt som inte alltid har framhävts tillräckligt starkt, nämligen det finska folkets sätt att lyfta fram ordets makt och språkets betydelse för människan i symbolen *kantele*. Det andra centrala draget är musiken och sången som språk, ett språk som Lönnrot beskriver i sitt förord till *Kanteletar* (1840), dvs. musikens och sångens språk, visans språk. Det är det språk som vi använder för att uttrycka sorg och glädje, ett språk som förmår bättre än ”detta vardagliga språk” tolka våra inre tillstånd och känslor, vårt inre och yttre själslandskap. Sången *vokaliserar* våra tankar och känslor; den tolkar våra inre landskap, våra känslor, och den löser konflikter, stridigheter och krig eller åtminstone hjälper oss att behandla dem i terapeutiskt syfte. Sången gör oss till *ett sjungande jag*, ett meningsfullt jag. Musiken och sången ger uttryck för det som Julia Kristevas (1974) begrepp *chora* uttrycker i hennes språkteori om det semiotiska och det symboliska stadiet, dvs. dels det semiotiska som innebär det materiella, det konkreta, biologiska, kroppsliga, pulserande och köttsliga, dels det symboliska, abstrakta då barnet stiger in i språkets värld, det symboliska. *Chora* är en rytmisk, pulserande plats (se s. 120 ff.).¹⁷³ Folkdikten och -sången har av det

¹⁷² Timonen (1988: 83–92).

¹⁷³ Termen *chora* har lånats från Platon (*Timaios* (52), se Kristeva (1974: 22–30; 1986: 93–98), se också Tuohimaa (1988: 47–67; 1994: Passim).

ursprungliga så som Merleau-Ponty uttrycker det: går vi tillräckligt djupt in i språket liknar språket musik.¹⁷⁴ I sången känner vi dialogen mellan det kroppsliga och rytmiska (det semiotiska) och språket som tanke, känsla och uttryck (det symboliska).

I syfte att komma in i *Kalevala*-språket och dess värld citerar jag i det följande sång 1 ur *Kalevala* som är det finska folkets mytologiska motsvarighet till Bibelns skapelseberättelse och utsaga: ”I begynnelsen skapade Gud himmel och jord. (1 Mos 1:1)” Så tar skalden ”Jag” till orda:

Kalevala
Ensimmäinen runo

Mieleni minun tekevi,
aivoni ajattelevi
lähteäni laulamahan,
saa'ani sanelemahan,
sukuvirttä suoltamahan,
lajivirttä laulamahan.
Sanat suussani sulavat,
puhe'et putoelevat,
kielelleni kerkäivät,
hampahilleni hajoivat.
Veli kulta, veikkoseni,
kaunis kasvinkumppalini!
Lähe nyt kanssa laulamahan,
saa kera sanelemahan
yhtehen yhyttämme,
kahta'alta käytyämme!
Harvoin yhtehen yhymme,
saamme toinen toisihimme
näillä raukoilla rajoilla,
poloilla Pohjan mailla.

Lyökämme käsi kätehen,
sormet sormien lomahan,
lauloaksemme hyviä,
parahia pannaksemme,
kuulla noien kultaisien,
tietä mielitehtoisien,
nuorisossa nousevassa,
kansassa kasuavassa:
noita saamia sanoja,
virsia virittämiä
vyöltä vanhan Väinämöisen,
alta ahjon Ilmarisen,
päästä kalvan Kaukomielen,
Joukahaisen jousen tiestä,
Pohjan peltojen periltä,
Kalevalan kankahilta.
Niit' ennen isoni lauloi
kirvesvarvta vuollessansa;
niitä äitini opetti
väätessänsä värttinätä,
minun lasna lattialla
eessä polven pyöriessä,
maitopartana pahaisna,
piimäsuuna pikkaraaisna.
Sampo ei puuttunut sanoja
eikä Louhi luottehia:
vanheni sanoihin sampo,
katoi Louhi luottehisin,
virsihin Vipunen kuoli,
Lemminkäinen leikkilöihin.

FÖRSTA SÅNGEN
Luonnotar och Väinämöinen

Jag är eggad av ett uppsåt, lusten leker mig i hågen
att i toner ta till orda. Jag vill skynda mig att sjunga,
jag vill stämma upp en stamsång, jag vill kväda ättekväden.
Orden formas mjukt i munnen, talesätten fogas samman,
hinna hastigt upp på tungan, tränga fram till mina tänder.

Käre bror, min lille broder, vackre vän från uppväxtären!
Sätt dig här att sjunga sånger, att med mig tillsammans mäla,
då vi samlas sent omsider, nalkats ifrån skilda nejder.
Sällan komma vi tillsammans, sällan får vi tid att träffas
här i Nordens kulna nejder, dessa arma ödemarker.

Hällom nu varann i handen, flätom våra fingrar samman,
för att sjunga sköna sånger, för att bjuda av det bästa,
åt det huldaste till hugnad, visdomsråd åt våra vänner
i den ädla ungdomsskaran, folkets yngsta åldersflockar –
alla dessa ursprungsorden, sångerna, som vi ha samkat
från den vise Väinös gördel, under Ilmarinens ässja,
ifrån Kaukomielis svärdsudd, Joukahainens bäges bärrvidd,
alltfrån Pohjas åkerrenar, Kalevalas karga moar.
[– – –]

Kalevala, sång 1, Collinders övers. ([1948] 1987: 1:1, s. 17)

Första sången

Vet du vad vi borde göra
vad som leker mig i hågen?
Börja sjunga gamla sånger!
Låna röst åt våra runor!
Visa våra släktklenoder,
sjunga dem som de har
sjungits.
Orden saftar sig i munnen,
sägner samlar sig och faller,
far som forsar över tungan,
tillrar mellan mina tänder.

Käre bror och hederspojke,
vi som har växt upp
tillsammans,
kom så sjunger vi en parsång,
flätar samman våra röster,
du och jag, när vi är båda,
inte en och en som oftast.
Alltför sällan får vi råkäs,
sitta i varandras sällskap,
uppe i vår magra utmark,
här i nordens karga nejder.
Hugg då tag i mina händer,
fläta fingrarna i mina;
skönt skall vi två sedan sjunga,
våra vackra långa låtar.
Vi skall sjunga för de unga
allt vad de behöver veta,
de som växer upp ibland oss,
och skall bli det nya släktet:
orden som vi har fått ärvat,
visor som har blivit funna,
under Väinämöinen bälte,
under Ilmarinens ässja,
mitt på Kaukomielis svärdsudd,
där som Joukahainen skjutit;
runtom åkrarna i Pohja,
högt bland Kalevalas moar.
[– – –]

Kalevala, sång 1, övers. Lars
Huldén (1999: 15, sång 1)

¹⁷⁴ Merleau-Ponty ([1960] 1987; [1964] 1986; [1945] 1993: 93, 217, 218, 219, 221; [1945] 1999: 147–178); se Heinämaa (1996: Passim; 100–105).

[— —]

Kalevala (1849; Ensimmäinen runo)

Så inleds *Kalevala*. Skalden vill ”i toner ta till orda” och ”jag vill skynda mig att sjunga,” och ”stämma upp en stamsång, jag vill kväda ättekväden.” De tre första verserna lyfter fram sångens och samvarons betydelse samt ”ursprungsorden, sångerna”. Diktens jag fortsätter sin berättelse och därmed får läsaren veta när, hur och var dessa sånger sjöngs, ofta i samband med olika arbetssysslor. Gemenskapsandan uttrycks på följande sätt – sången fortsätter så här:

[— —]

Niit' ennen isoni lauloi
kirvesvartta vuollessansa;
niitä äitini opetti
väätessänsä värttinätä,
minun lasna lattialla
eessä polven pyöriessä,
maitopartana pahaisna,
päämäsuuna pikkaraisna.
Sampo ei puuttunut sanoja
eikä Louhi luottehia:

vanheni sanoihin sampo,
katoi Louhi luottehisin,
virsihin Vipunen kuoli,
Lemminkäinen leikkilöihin.

[— —]

Kalevala (1849; Ensimmäinen runo)

[— —]

Dessa sjöng min fader fordom, då han formade sitt yxskäft,
dessa mälte mor min också, när hon snurrade sin slända,
då jag bara var en byting, liten mjölktrut, litet filskägg,
kröp och kravlade på golvet framför fötterna på far min.

Sampo saknade ej sånger, Louhi led ej brist på lövjor:
Sampo äldrades i sånger, Louhi fann sin död i lövjor,
Vipunen i visdomskväden; Lemminkäinen dog i lekar.

[— —]

Kalevala, sång 1, Collinders övers. ([1948] 1987: 1:1, s. 17)

[— —]

Sånger som jag hörde gubben
sjunga när han täljde yxskäft,
som jag lärde mig av mamma,
när hon surrade sin slända
medan jag, en ganska liten
knattning, kröp omkring på golvet,
som en ynka liten mjölktratt,
med ett surmjölksskägg på hakan.

Sampo hade sina sagor,
Louhis läsningar var många;
Sampo äldrades i sagor,
Louhi läste sig fördärvad,
Vipunen blev död av verser,
Lemminkäinen dog i lekar.

[— —]

Kalevala, sång 1, övers. Lars Huldén (1999: 15)

Berättelsen ger uppgifter om sångernas motiv och personerna, t.ex. om den starka kvinnliga gestalten *Louhi*, *Pohjan emäntä*, värdinna på Pohja gård, med många olika karaktärsdrag¹⁷⁵ och om *Vipunen* eller *Lemminkäinen*. *Louhi* är en av huvudgestalterna i *Kalevala*, känd som Pohjas värdinna. Hon är en kontroversiell natur: härskare över sin släkt och sitt hus, uppfostrarinna av sina barn, tröst för gråtande barska män, men samtidigt är hon också en sierska vars ord har hypnotisk verkan på. Hon visar sin makt genom att vid behov förvandla sig till rovfågel. Hon är arbetsam men inte ödmjuk, en egoistisk, krävande, modig men också ond och ondsint kvinna som också kan vara listig (*Kalevala* sångerna 7–15, 38–39).¹⁷⁶ Louhi bildar ett matriarkat. *Vipunen* är en trollkarl av vilken Väinämöinen får de ord som behövs för att kunna snida sin båt, Vipunen kväder sina visdomskväden (*Kalevala* sång 17),

¹⁷⁵ Om Louhi och kvinnobilden i *Kalevala*, se Sawin (1990: 51–52).

¹⁷⁶ I antologin *Louben sanat* (1990) diskuterar bl.a. Swane (1990: 45–65) kvinnogestalterna i *Kalevala*. Se Porthan (1766–1778) *Suomalaisesta runondesta*, kap. XII om ”jauhurunot”, kvarnsånger som kvinnor i Savolax, Karelen och Kajana land sjöng i det tunga arbetet då de malde mjöl. En del av sångerna var allvarliga, de handlade om moral, en del gällde sagor och berättelser, en del var nidvisor, en del handlade om hjältedåd men också om kärlek.

Lemminkäinen, också kallad *Kaukomieli* och *Abti Saarelainen* rövar och lämnar *Kyllikki*, högfärdig skönhet i Saari (sångerna 11 och 12), försöker erövra *Pohjas dotter* (12–14), hamnar i Tuonelas älv (14–15) från vilken *modern* räddar honom (14–15), dödar *Pohjas värd* (26–27), hamnar bland *Saaris jungfrur* och är på hämndresa till *Pohja* (28–30) och deltar i *Samporovet* (39–43).

Kalevalas första sång har det mytiska *Sampo* som är ett mytologiskt fenomen med flera tolkningar.¹⁷⁷ Lyckokvarnen *Sampo* är det märkliga och magiska tinget som folk vet så litet om. Det är ett kvarnliknade ting som malar rikedom, går i spillror i en strid och sjunker i havet. *Sampo* kan få epitetet *kirjokansi* (det brokiga locket) så som Lönnrot skriver. På ett annat ställe heter det hos Lönnrot:¹⁷⁸

Likasom menskligheten först då, när hon redan genomlevat åtskilliga lägre utvecklingsstadier, kunnat ernå en högre kultur, så finner man till sin öfverraskning, att äfven sampo frambragts af ämnen, hvilka man kan anse såsom representanter af dessa föregående lägre utvecklingsperioder. Folken i sitt råa tillstånd lefde först af jagtens yrke; fisket tillförde det derpå närmast följande stadiet. Sedan kom boskapsskötseln och sist åkerbruk.

I samma ordning låter nu sången sampo blifva tillkommit:

Yhen joutsenen sulasta.
Yhen siian suomusesta 1),
Yhen villan kylkyestä,
Yhen orasen jyvästä,

d.ä. sampo var formadt af en *svanfyäder*, ett *sikfjäll*, af en *ulltapp* (eller en *mjölkstår* enligt andra variationen) och af ett *kornfrö*, hvartill somliga varianter ännu tillägga en *söndrig slända*, såsom representant för industrin.

Märkvärdig är i alla fall denna sammanställning, på samma gång som den jemte mycket annat vittnar, att våra förfäder kanske till och med mer än mången i närvarande stund kunde sträcka sina tankar utöfver föremålen för lifvets nämnde behof. 1) Denna variation finnes ej i *Kalevala*.

Sampo avser det materiella, det som i dag uttrycks med orden välfärd och välstånd. Lönnrot syftar i ovanstående citat också på ”industrin”, det förförindustriella, forna tiders tekniska utveckling från hantverk till olika tekniker. Men folkdiktningen och studier kring *Sampo* lyfter också fram det kvalitativa i existensen, välbefinnandet, dvs. både de materiella och de immateriella värdena, det som man i nordiska välfärdsundersökningar (se Allardt 1975) har benämnts med variablerna *att ha* (having), *att älska* (loving), *att vara* (being). *Sampo* är kanske därmed också det *Atlantis* som Platon hänvisar till, det förlorade lyckans och lycksalighetens ö (jfr Atterbom,

¹⁷⁷ Lönnrot (1908a: 36–38, i *Borgå Tidning* 1839, n:o 96); Kuusi (1949: Passim; 1985: 1994d: 53–65).

¹⁷⁸ Lönnrot, *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908b: 50–51, *Tre ord om och ur finska fornsången*, 38–51, i *Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning* November 1858, Föredrag 23.10.1858). I Lönnrots ordbok *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* II (1867–1880) har *sampo* följande beskrivning: ”ett ännu oförklarligt lyckobringande underting, som gaf säker bergning genom lifsmedels beredning.” (1867: 506).

Strindberg, Kivi, populärmusikens texter om lycka, *Satumaa*, *Onnenmaa*, *Sagolandet* etc.), en utopi där modaliteterna aktualiseras.¹⁷⁹

Sampo är alltså en utopi och symbol för människans ständiga sökande. I *Kanteletar* finns *sampo* i sångerna *Toisin ennen, toisin eilen* (K I: 14) (Hyvän sammon saatuansa, / Kirjokannen tuotuansa”) i betydelsen ’god skörd’ och i *Noita laulan, joita taian* (K II 278: 44, 46): ”Sampo ei puuttunut sanoja, / Eikä Louhi luottehia; / Sampo vanhani sanoilla”) med innebörden ’maktsånger’; här sjungs om ”ei sanat salahan joua”, om ”Mahti ei mene maan rakohon,” och om ”Virren porras polvuhinen”. Här räknas också upp de som använder dessa makt- och sångord: *Väinämöinen*, *Ilmarinen*, *Lemminkäinen*, *kaunis Kaukomieli*, *Pohjan neiti*, *Pohjan akka*, *Antero Vipunen*, *Kaleva vanha*, *nuori Joukahainen*, *isoni*, *vanhempi opetti* (se ovan *Kalevalas* första sång) – ’Sampo saknade ej sånger’, dvs. det fanns mycket av ’ursprungsorden’, sångens makt och ”Mycken visdom finns i sången” (övers. Lars Huldén) som det heter i *Kalevalas* första sång.

Innan *Kalevalas* första sång kommer in på det mytologiska elementet, dvs. inleder berättelsen om hur sångaren, siaren och schamannen Väinämöinen föddes ”född utav en märklig moder, utav Ilmatar den ädla”, sänker sig *Ilmatar* eller *Ilman impi*, *Luftens ungmö* ner på vågorna, ”på det öppna havets yta, på de stora vida vattnen”, blir gravid av vinden, ”höjde ena knät ur vattnet” så det blir ”till en nästesplats åt knipan” och föder efter nio år *Väinämöinen*. Den store Väinämöinen föds av mötet mellan luften, vinden och vattnet. I begynnelsen var alltså kvinnan, moder luft. Innan myten berättas sjunger skalden ännu om själva *maktorden*, *ursprungsorden*, var de har funnits, hur de har hittats, hur ensamt och svårt runoskaldens arbete är. Detta avsnitt blir också en symbol för det kreativa arbetets natur och hur konsten föds ur sorgen och smärtan. Tematiken finns också i *Kanteletar* (se K II: 280 ovan):

[---]

Viel' on muitaki sanoja,
ongelmoita oppimia:
tieohesta tempomia,
kanervoista katkomia,
risukoista riipomia,
vesoista vetelemiä,
päästä heinän hieromia,
raitiolta ratkomia,
paimenessa käyessäni,
lasna karjanlaitumilla,

metisillä mättähillä,
kultaisilla kunnahilla,
mustan Muurikin jälessä,
Kimmon kirjavan keralla.
Vilu mulle virttä virkkoi,
sae saatteli runoja.
Virttä toista tuulet toivat,
meren aaltoset ajoivat.
Linnut liitteli sanoja,
puien latvat lausehia.

[---]

Det finns ännu andra maktord, ursprungsord, som jag har lärt mig,
som jag ryckt från dikesrenen, som jag dragit upp ur ljungen,
som jag repade av riset, plockade från spåda plantor,
tog och grep från gräSENS toppar, fläkte loss från fåtagsgårdslet,
när jag vandrade som vallhjon, gick som barn på betesmarken
över mjuka honungstuvor, över guldbeglästa kullar,
efter Muurikki, den mörka, och i fläckig Kimmos följe.

Frosten kvad ett kväde för mig, regnet sände runosånger,
dikter bragtes mig av brisen, drevo hit med havets vågor;
fåglarna ha samkat sånger, trädens toppar trolldomskväden.
Jag har gjort ett nystan av dem, bragt dem samman i ett bylte,
slängt mitt nystan borti slädan, byltet ner på slädens botten –
jag har kört dem i min kälke, släpat släden fram till rian,
lagt dem högst på härbrefloftet, kastat dem i kopparskrinet.

Länge låg min dikt i frosten, undanskjuten i skymundan.
Skall jag dra min dikt ur kylan, frälsa sångerna från frosten,
ställa skrinet i min stuga, ställa upp min ask på bänken,
under vackert välvda taket, som är krönt av frejdad kroppås?
Skall jag öppna ordskattskeistan, läsa upp min runoläda,

[---]

Jag har annat i beredskap:
läsningar som jag har lärt mig,
dragit upp ur dikesrenen,
hämtat mig ur ljung på heden,
repat i det långa riset,
plockat upp bland unga plantor,
valt åt mig av tätelvippor,
brutit ut ur gårdesgårdar,
medan jag som liten pojke
gick med kor i betesmarken
mellan honungsrika tuvor,
över solförgyllda kullar,
gick med Muurikki den svarta,
och med Kimmo som var brokig.

Kölden väckte visor i mig,
regnet gav mig nya runor;
andra kom med himlens vindar,
vaskades ur havets vågor,
fogades ihop av fåglar,
susades av träd i skogen.

¹⁷⁹ Se Timonen (2004: Passim).

Ne minä kerälle käärin,
sovitellen sommelolle.
Kerän pistin kelkkahani,
sommelonen rekoseheni;
ve'in kelkalla kotihin,
rekosella riihen luoksi;
panin aitan parven
päähän
vaskisehen vakkasehen.
Vikoni on virtieni vilussa,
kauan kaihossa sijainnut.

Veänkö vilusta virret,
lapan laulut pakkasesta,
tuon tupahan vakkaseni,
rasian rahin nenähän,
alle kuulun kurkikirren,
alle kaunihiin katoksen,
aukaisen sanaisen arkun,
virsilippahan virtiän,
kerittelen pään kerältä,
suorin solmun
sommelolta?

Niin laulan hyvänki
virren,
kaunihinki kalkuttelen
ruoalta ruhihiselta,
oluelta ohraiselta.
Kun ei tuotane olutta,
tarittane taarivettä,
laulan suulta laihemmalta,
vetoselta vierettelen
tämän iltamme iloksi,
päivän kuulun kunniaksi,
vaiko huomenen huviksi,
uuen aamun alkeheksi.

Noin kuulin saneltavaksi,
tiesin virttä tehtäväksi:
yksin meillä yöt tulevat,
yksin päivät valkeavat;
yksin syntyi
Väinämöinen,
ilmestyi ikirunoja
kapehesta kantajasta,
Ilmattaresta emosta.

Olipa impi, ilman tyttö,
kave luonnotar korea.
Piti viikoista pyhyyttä,
iän kaiken impeyttä
ilman pitkillä pihoilla,
tasaisilla tanterilla.
[— —]
Kalevala (1849;
Ensimmäinen runo)

skall jag nysta upp mitt nystan, lossa kvädesbuntens knutar?
Stättigt kväde vill jag kväda, låta vackra visor ljuda,
vederkvickt av riklig rågmät, styrkt av starkt och mustigt maltöl.

Om det inte bjuds på bjuggöl eller ens spenderas spisöl,
må med mager mun jag sjunga, kväder jag en vattnig visa
till vår aftons underhållning, denna märkesdagens minne,
eller ock till nattligt nöje, nya morgonen till mötes.

Jag har sport att så det ordats, så har jag hört kväden kvädas:
Ensam plägar natten nalkas, ensam brukar dagen bräcka,
ensam föddes Väinämöinen, kom ursångaren till synes,
född utav en märklig moder, utav Ilmatar den ädla.

Luonnotar, den ädla ungmön, hon var himlarymdens dotter.
Länge levde hon i kyskhet, höll i helgd sitt ungmölofte
där på luftens långa gårdar, himlarymdens höga slätter.

[— —]

Kalevala, sång 1, Collianders övers. *Kalevala* [1948] 1987: 1:1, s. 17–18)

Somligt nystade jag samman,
en del vred jag till en härva,
nystanet fick rum på kälken,
härvan slängde jag på släden,
kälken drog jag hem till huset,
släden körde jag till rian,
resten radades i boden,
i den stora kopparkistan.

Länge har de varit lagda
i skymundan, mina verser.
Skall jag ta dem in ur kylan,
hämta dem ur frusenheten,
ställa kistan mitt i stugan,
lägga buntens upp på bänken,
under åsen under taket,
det förunderligen vackra,
skall jag rulla upp mitt nystan,
reda ut min hela härva?

Jag skall ta ett stättigt stycke,
breda ut det sköna sjoket,
om det vankas råg i maten,
och ett öl av mustigt maltkorn.
Men om ölet är för enkelt,
om det bjuds på bara spisöl,
låter jag långt mindre mäktigt,
vattensmak får då den visa
som skall roa oss i afton
för att dagen varit viktig,
eller sjungas under natten
till den nya dagens ära.

Mycken visdom finns i sången,
många saker har den sagt mig;
natten kommer alltid ensam,
dagarna gryr en i sänder.
Ensam föddes Väinämöinen,
störst bland sångare, till världen;
Ilmatar så hette jungfrun,
som blev mor till Väinämöinen:

Helig jungfru, himladotter,
skapartlicka, skuldlös, ädel,
alltigenom obefläckad,
varaktig i dygd för evigt
på den höga himlens hemman,
rymdens långa raka tegar.

[— —]

Kalevala, sång 1, övers.
Lars Huldén *Kalevala* 1999: 15–16)

Det manliga eposet *Kalevala* inleds med det kvinnliga, moder luft och moder jord. Första sången handlar alltså om *Ilmatar*, *Luftens ungmö*, *Luonnotar*, *Naturens dotter* som hon också kallas och som föder den store, vise och djärve *Väinämöinen*, den uråldrige sångaren. *Luonnotar* eller *Luonnottaret*, *Luftens dotter* eller *döttrar* är kvinnliga naturgestalter vilka man vädjar till i svårigheter. Namn som syftar på himlavalvet, vattnet och jorden är de viktiga elementen. De fornskandinaviska nornorna, de grekiska moirorna och romarnas Parcae kan

jämföras med Luftens döttrar.¹⁸⁰ Men kantelen i den lyriska samlingen *Kanteletar* beskrivs av Lönnrot på ett helt annat sätt (se inledningssången i *Kanteletar*, K I: 1).

Alliterationen och parallellismen

Rimmet är en för örat förnimbar överensstämmelse mellan ljud, ett eller flera ord. Om begynnelseljuken, uddljuden, överensstämmelser, kallas rimmet *alliteration* eller *stavrim* eller *uddrim* (*littera*, *stav*: bokstav).¹⁸¹ Vid konsonantisk alliteration rimmar konsonant på samma konsonant (t.ex. *Hane, född av finska fäder, fyllde* ("Graven i Perho"), vid vokalisk alliteration rimmar en vokal på vilken annan vokal som helst (t.ex. *Är din kraft då all? / och är asars ätt* (Ling). *Assonans*, ibland halvrim, är det frågan om i partiell överensstämmelse; den kan vara vokalisk, konsonantisk eller vokalisk-konsonantisk (t.ex. *rak: dal, rid: ila; rid: redo, stum: fram; rid: vide, larma: armen*). Omfattar överensstämmelsen alla ljud från och med rimordens starka vokal är rimmet *helrim*, *slutrim*, *ändrim*, *fullrim* eller bara *rim* (t.ex. *man:kan, spinna:kvinn, löpande:köpande, förstockade mig:bockade mig*). Det enstaviga helrimmet är manligt, det tvåstaviga kvinnligt, det trestaviga löpande. Det fyrstaviga rimmet är det s.k. peonrimmet. Rim är överensstämmelse mellan ljud, inte mellan bokstäver, dvs. det gör sin verkan via örat, det rim som endast består för ögat, det ortografiska rimmet, är inte något rim. Det alliterationsrim som en gång förenade begreppen i ljus och lycka, sjuk och svag, men numera finns endast för ögat, är ett dött rim. Alliterationen förekommer som stöd för den rytmiska indelningen men också i ljudmålning (t.ex. *det var storm, det var brak, det var strid på den strand*/). De allitererande ljuden står enligt vanlig definition i början av metriskt starka stavelser, ett krav som går tillbaka på den fornnordiska (forngermanska) alliterationsregeln enligt vilken uddrimmet skulle inleda höjning och vanligen inte tillät det i början av sänkning. I dag används alliteration och assonans då det gäller att etablera fornnordisk stämning eller anslå folkviseton. Deras faktiska uppgift i den poetiska texten är att ge *välljud* åt versen, så som de bildliga uttrycken och rytmen kan förtäta uttrycket och skapa pregnans (t.ex. *leva, längta, lida – / ständigt samma slut* /.) Ljudmåleriet främjar intrycksbildningen.¹⁸²

Klangens tjusning bildas av *de onomatopoetiska ljuden* som ursprungligen har framträtt som akustiska översättningar av bestämda företeelser (t.ex. *braka*,

¹⁸⁰ Kuusi & Anttonen (1985: 130–131).

¹⁸¹ Homén (1950: 119–120).

¹⁸² Homén (1950: 121–124).

kenaka, *vissla*, *rassla*, och *rossla* osv.) eller ord som i ljud efterbildar någon företeelse som kännetecknar klanglig karaktär (t.ex. *tingeltangel* (varieté), *gongong*, barnspråkets *vovve* etc. Dylika bildningar visar att det är möjligt att med språkljud mimetiskt återge en företeelse där en akustisk egenskap framträder på ett karakteristiskt sätt.¹⁸³

I synnerhet bland de tyska romantikerna och filologerna diskuterades klangens betydelse och tanken på poesi verkande som ”musik”, dvs. genom sina akustiska egenskaper, sin klang. Grunden till detta låg i att man menade att de olika ljuden ägde fixerade stämningsvärden så att varje ord har en förmåga att väcka en viss stämning. Romantikerna tillämpade sin ljudsymboliska tanke, dvs. att språkljuden i sig inte enbart äger skönhet eller mindre skönhet utan att de har sin inneboende mening, t.ex. vokaler och [l] och [r]-ljuden, och man utarbetade vokalteorier i vilka ljud och stämningar koordinerades (jfr en stämningsskala för det tyska vokalsystemet: [u] uttrycker fruktan och fasa, storhet och prakt, [a] klarhet och subtilitet, [i] raska och ljuvliga förnimmelser, om [e] hade man olika uppfattningar). Romantikens poeter menade att en dikt i moll använde betonade vokaler som hörde till de velara vokaler [a o u]. En durstämning skapades däremot av de palatala vokaler [ä e i ü ö] och ett rikligt bruk av likvidan [l].¹⁸⁴ Homén konstaterar att en betydande samstämmighet för svenskans del råder i följande hänseenden. De låga eller mörkt färgade, bakre (velara) vokaler [a å o u] i svenskan förefaller att äga stämningsbildande förmåga, de högtidligare, de mera avdämpade, de mörkare och tyngre stämningslägena. De höga eller ljust färgade främre (palatala) vokaler [ä e ö y i] uttrycker en ljudsymbolik i dur. I fråga om konsonanter anses [l] i svenskan uttrycka något ljuvt och vekt, [r] något kraftigt, raskt eller rivande och raspande, [m] något mörkt, tungt och något av hämmad kraft. Homén konstaterar att man inte med säkerhet kan säga hur hållbara dessa försök att bestämma ljudens speciella stämningsvärde är, det är därför inte möjligt att tillskriva ett ord en absolut karaktär i klangligt hänseende (jfr [f] och dess olika associationer och förnimmelser). Men klart är att klangen inte saknar betydelse för det estetiska uttrycket och att språkljuden verkligen kan delta i stämningsbildningen med sin särskilda klang, sin färg av ljust och mörkt, mjukt och hårt.¹⁸⁵ Men inom semiotiken har exempelvis både Jakobson och Kristeva visat hur språkljuden inte enbart är ljud utan att de också bär på betydelse.

Synesthesi (medförnimmelse) är en korrespondens som äger rum mellan intryck från olika sinnesområden (syn, hörsel, lukt, känsel, kognition). Det s.k. färghörandet (*audition colorée*) innebär att intrycket av ett ljud, t.ex. en vokal

¹⁸³ Homén (1950: 177).

¹⁸⁴ Homén (1950: 177–181).

¹⁸⁵ Homén (1950: 177–178, 180–183)

eller en musikton kombineras med ett färgintryck. Men också andra sinnesanalogier kan förekomma inom lukt-, smak- och känselsinnena.¹⁸⁶ Korrespondens mellan vokalljud och färg kan givetvis variera från person till person, men vanligen kan de främre palatala, de ljusa vokalerna uppfattas som motsvarande ljusa färger, de bakre velara, mörka vokalerna åter av mörka färger.¹⁸⁷ Synesthesin bidrar till att skapa bilder och bildspråk där både form och innehåll verkar kraftfullt med sina föreställningsbilder att skapa det poetiska språket. När det gäller *Kanteletar* är det som om alla sinnen var aktiverade hos *det sjungande jaget* då hon/han beskriver sina sinnestämningar (tanke, syn, hörsel, smak, lukt och känsla) och sin livsmiljö i relation till naturen: ljud- och natursymboliken bildar ofta en helhet i detta uttryck för det inre och det yttre landskapet.

*Spelet, sången och musiken:
Eräskummanen kantele
En annorlunda kantele*

... Soitto on suruista tehty,
murehista muovaeltu ...

... Spelet är hopsatt av sorger,
sammanfogat av bekymmer ...
(*Kanteletar* 1840; K I: 1)

Den inledande sången *Eräskummanen kantele*, *En annorlunda kantele* i *Kanteletar* (K I: 1) utgör Lönnrots egen programförklaring med folkdiktsmaterialet som grund.¹⁸⁸ Han säger här att tidigare förklaringar av hur kantelen blivit till är en myt. Det är sorgen och smärtan som format kantelen. Medan eposet *Kalevala* är episk dikt, består *Kanteletar* av lyriska dikter, sånger och ballader. Det har sagts att *Kalevala* är en manlig samling, *Kanteletar* dess kvinnliga motsvarighet. Det är sant att redan samlingens titel *Kantele-tar* har *-tar* som uttrycker det feminina suffixet. Namnet blir således en symbol för den lyriska sången, *Kanteletar* är en sångmö i stil med antikens sångmö och musa. Lönnrot har haft förebilder i *Kalevalatar* (*Kalevala* 20: 189, 25: 18) och folkliga är i *Kanteletar* namn som *Kankahatar*, *Kuutar*, *Luonnotar*, *Pienitär*, *Päivätär*, *Sinetär*, *Turmiotar* och

¹⁸⁶ Se boken *Näsans kunskap* (red.) Lisa Öberg (2004) och i synnerhet Maria Larssons artikel *Människans minne av lukt – från aversion till proustianska luktninnen* (2004: 15–26).

¹⁸⁷ Homén (1950: 185–187).

¹⁸⁸ Apo (1989c: 154).

Tuonetar, men namn som *Manatar* (K II: 311, 24), *Otavatar* (K II: 10, 31), *Sorsatar* (K III: 1, 13), *Suometar* (K III: 1, 13) och *Täbetär* (K II: 10, 32) samt *Aallotar* (*Kalevala* 48: 130), *Manalatar* (*Kalevala* 16: 288), *Manutar* (*Kalevala* 45: 26) och *U'utar* (*Kalevala* 42: 337) i *Kalevala* förefaller enligt Kaukonen att vara Lönnrots egna former.¹⁸⁹ Men samlingen inrymmer också gemensamma sånger, dvs. flickors och pojksång (Bok I), flickors, kvinnors och mäns sånger (Bok II) och ballader (Bok III). I det gamla agrarsamhället fanns det sysslor som kvinnor inte utförde såsom jakt och krig eller som män inte gjorde, dvs. lagade mat, malde mjöl eller vaggade barnet. Men också män kunde sjunga kvinnors sånger då de ville uttrycka känslor, medan kvinnor sjöng jaktsånger när de ville få mod.¹⁹⁰ Det manliga och kvinnliga är för det mesta det humana i samlingen, men det finns sånger som prisar den nyfödde, ”pojken” och ”sonen”, som betyder lycka, medan ”flickan” och ”dottern” betyder olycka. ”Tytär syntyi, tyhjä syntyi” (K II: 186), en uppfattning som är realitet fortfarande i en del länder i dag.

I förordet till den år 1849 utgivna samlingen *Nya Kalevala*, den slutgiltiga samlingen av finska hjältesånger, skriver Lönnrot: ”Väl minnandes, att de komma att utgöra det äldsta säregna minnesmärket över Finlands folk och språk, så länge dessa finnas till, har man med all omsorg och flit sökt ordna dem och foga dem samman så väl, som man blott har kunnat, och samla allt som kvädena ha bevarat till kännedom om dåtidens liv, seder och händelser.”¹⁹¹ Ett sammanhängande epos som *Kalevala* har alltså inte existerat i folkmun, utan det är en produkt av Lönnrot som insamlat, upptecknat och fogat samman detta omfattande verk till en episk helhet av finsk mytologi. Kaarle Krohn (1920: 43–54) har undersökt ursprunget till och sammanställningen av ett antal sånger ur *Kanteletar* (K I: 1, 4, 53, 53, 57 och K I: 174; K II: 1, 20, 31, 32, 42, 43 och 50 samt K III: 1) och kunnat visa att omdiktning skett med utgångspunkt i folkdiktningens versrader. Krohn skriver följande: ”Lönnrotilla oli hieno runollinen aisti, jonka avulla hän saattoi säkeitten sisällyksellekin antaa kauniin ja vaikuttavan käänteen”, dvs. att Lönnrot hade en poetisk instinkt som gjorde att han kunde ge en vacker och uttrycksfull vändning åt en dikt. Denna genialiska förmåga är enligt Krohn av ett så exceptionellt slag att det inte passar in i någon av definitionerna på en sammanställare av forndikt eller poesi eller den sista runosångaren: ”niin erikoista laatua, ettei se oikein sovellu mihinkään määritelmistä: muinais- tai kaunotieteellinen kokoonpanija, taiderunoilija, viimeinen runonlaulaja”.¹⁹² Lönnrot är en ”uudelleenrunoilija”, dvs. han omdiktar sångerna och redigerar

¹⁸⁹ Kaukonen (1984: 21).

¹⁹⁰ Timonen (1988: 84–85).

¹⁹¹ Lönnrot i *Kalevala* (1849: förord) i svensk översättning av Collinder ([1948] 1987: 13).

¹⁹² Krohn, K. (1920: 43–54); Kaukonen (1984: 22).

dem så som Kaukonen skriver i sitt avsnitt ”Kantelettaren problematiikka”, om problematiken kring samlingen *Kanteletar* – sångmaterialet gav Lönnrot en tämligen fri möjlighet att behandla folkdikterna som på ett eller annat sätt låg till grund för samlingen.¹⁹³

Eposet *Kalevala* handlar om världens skapelse och om odlingens uppkomst, om Väinämöinsens gäddbenskantele, dess tillblivelse och hur han spelar på den. Det nordiska vintermörkret gjorde att man sjöng om hur solen, månen och elden en gång blev stulna och gömda i jordens innandöme. Sångerna handlar om *himmelsguden* eller *åskguden Ukko* (’Gubbe’), om *skogsguden Tapio* och *jaktguden Abti* och hans husfolk, om *Kullervos* uppväxt, färder och hämnd. Sångerna handlar om kvinnliga naturväsen som *Ilmatar*, *Luftens dotter*, *Päivätär*, *Soldottern* och *Kuutar Måndottern*, *Vellamos dotter* samt *Louhi Pohjolan emäntä*, *Pohjas värdinna* (’Nordens värdinna’), *Aino*, *Marjatta*, *Lemminkäinsens moder* osv. Skalden kväder om *Väinämöinen*, den gudalike uråldrige shamanen och sångaren, som kunde lägga allting under tonkonstens välde, om *Joukahainens* lärdom i visdomstävlingen med Väinämöinen, ett humoristiskt inslag i samlingen: Joukahainen är helt i Väinämöinsens våld då det visar sig att hans visdom är idel barnjoller och käringprat jämfört med den store sångaren Väinämöinsens visdom. Sångerna berättar också om *Lemminkäinen*, den store trollkarlen, *Ilmarinen*, den gudomlige smeden, som i tidernas begynnelse hade smitt himlavalvet med sådan skicklighet att ”intet spår av hammarn spörjes, ingen ser var tången tagit”.¹⁹⁴ Här finns sånger om *Kaukomielis* glada överdåd och kärleksäventyr. Här talas om det rikedombringande undertinget *Sampo* som liknade en kvarn, och som hade gått sönder i en strid och sjunkit i havet. Skalden berättar också om de jättelika Kalevalasönernas mandomsrön i en avlägsen forntid, arvsägnar om ättestrider, blodshämnd och brödrafejd.

Mycket av *Kalevala* bygger på den gamla finska hjältediktningens stil, sammanfogade av medeltida material. De finska fornkväderna har beröringspunkter med Eddasångerna så som Colliander skriver. Versmåttet påminner med sitt fyrfotade fallande grundschema och sitt stavrim om det norröna *fornyrðislag*, även om den fornfinska versbyggnaden i vissa avseenden är friare, i vissa avseenden åter strängare än den norröna.¹⁹⁵ För de finska hjältarna är trolldom och magi viktiga, Väinämöinen och Lemminkäinen är de stora trollkarlarna och shamanerna, men trots det var de också krigiska. Det magiska elementet var centralt, det var all kunskaps och visdoms ursprung.¹⁹⁶

¹⁹³ Kaukonen 1984: 22–23).

¹⁹⁴ Collinder ([1948] 1987: 8).

¹⁹⁵ Andersson ([1937] 1964: 347–360); Leino (1970: Passim); Collinder ([1948] 1987: 8); Malm (1996: 161).

¹⁹⁶ Collinder ([1948] 1987: 9). Om det gamla ordet *konst* (*Kunst*), *lovliga* och *icke-lovliga* (*svart och vit magi*, *magiska konst*) *konster*, *bokliga* och *sköna konst* etc. och därmed förknippade ord, t.ex. *kunskap*, *vetenskap* m.fl., se Kukkonen (1989: Passim).

Visdomstävlingen mellan *Joukahainen* och *Väinämöinen* kan jämföras med visdomstävlingen mellan Oden och Vaftrudner, dvs. lika väl kunde tvekampen mellan Väinämöinen och Joukahainen ha varit norskt eller isländskt. Det typiskt finska ligger så som Collinder skriver i skildringens åskådliga sakrikedom. Det är just naturskildringarna som är så typiska för de gamla finska skalderna, medan exempelvis Eddasångerna har mycket litet beskrivningar av landskapet, djuren och växterna. I de finska sångerna är hela naturen personifierad, hela naturen lever i allt som händer och sker. Människan ingår i en ständig "översättningsprocess" i en bio-, antropo- och semiosfär som sker här och nu.¹⁹⁷ Naturen personifieras, beskrivningarna blir så påtagliga att man stiger in i kontextens stämning och upplever händelserna som sina egna.

Vid alla samkväm sjöngs kväden, gärna till ackompanjemang av den femsträngade cittran, *kantele* eller *kannel*.¹⁹⁸ Sångaren hade ofta en medhjälpare som sjöng med på slutet av varje vers och upprepade en hel vers någorlunda likadant, då sångaren gjorde ett uppehåll för att dra sig till minnes hur han skulle fortsätta. De två sångarna kunde hålla varandra i hand medan de sjöng, medan kantelen trakterades av den tredje. Ett dylikt samkväm beskrivs i den första sången i *Kalevala*, dvs. hur folk kommer samman, hur de sjunger, hur sången och musiken gläder dem.

De finska forndikterna då de traderats muntligt har blivit utsatta för variationer, stympningar, omdiktningar, tillfogningar, omkastningar och sammanfogningar. De har förändrats varje gång de har gått från en sångare till en annan eller till en annan trakt.¹⁹⁹ Det forna finska agrarsamhället utgör kontexten för de gamla finska runorna. Hur avskilt och gammaldags det karelska bondesamhället än må ha varit för några hundra år sedan var det dock, så som Collinder skriver, på väsentliga punkter alldeles olik vikingatidens krigarliv. Landet låg sedan urminnes tider under främmande välde, och om forna härfärder längs älvarna och tvärsöver Bottenviken fanns det väl knappast ens några minnen kvar. Om man gjorde några långfärder, vandrade man en och en med ränsel på ryggen för att driva köpenskap i liten skala. Tidens hjälteideal var inte krigiska hövdingar eller sjörövare utan nybyggare som röjde mark, byggde hemman i vildmarken eller var björnjägare. Livet kretsade mestadels kring bondgårdens och byalagets snäva krets. Här finns inte någon krigisk äventyrshåg utan snarare det lantliga livets vardagssysslor. Diktningen, makt- och "ursprungsorden" får stoff från

¹⁹⁷ Se Petrilli (2003: 17–20); Petrilli (ed.) (2003).

¹⁹⁸ Se Lönnrot (2002: 227): *Vandraren. Reseberättelser från Karelen 1828–1842*.

¹⁹⁹ Folkdiktsforskarna Julius Krohns och Kaarle Krohns jämförelser av dikter och diktuppteckningar i olika trakter. Se Kaukonen (1984: 7–21) om tillblivelsen av *Kanteletar*, publicering av sånger i *Mehiläinen* 1836–1837 och 1839–1840 (tidningen utkom en gång i månaden med 16 sidor).

folksagan och dess teknik med de för *Kalevala*-versmåttet och -språket centrala stilfigurerna upprepningar, parallellismer och alliteration centrala stilistiska och retoriska medel vars funktion var att stöda minnet att memorera runorna.

Intresset för den gamla folkdiktningen startade under senare hälften av 1700-talet med historikern H. G. Porthan (*De poësi Fennica* utkom i fem häften 1766–1778), som lade för sin del grunden för utforskningen av den finskspråkiga folkdiktningen, dess rytmiska grundregler, dvs. den versform som senare fick namnet *Kalevala*-meter.²⁰⁰ Det var de s.k. Åboromantikerna Abraham Poppius, A. J. Sjögren, A. I. Arwidsson och C. A. Gottlund som inledde den finska folkdiktningssamlingen vid mitten av 1810-talet.²⁰¹ Den förste som upptecknade skaldesånger var veterligen Zachris Topelius d.ä., som började teckna upp runor år 1803 och utgav sin första samling fornsånger *Suomen Kansan vanhoja runoja ynnä myös nykyisempiä lauluja* 1822–1831. Det var Topelius som visade forskningen vägen till de trakter där de gamla hjältesångerna hade bevarats bäst och det var strukturen i hans samling som inspirerade Lönnrot till att samla och publicera *Kantele taikka Suomen kansan sekä vanhoja että nykyisempiä runoja ja lauluja*, som utkom i fyra häften år 1829–1831 och som resulterade i en samling lyriska folkdikter, *Kanteletar* I–III (1840). Tyska och svenska nyromantiska strömningar gjorde att de första tryckta samlingarna av finsk folkdiktning utkom i Uppsala 1818 och 1819, en följd av det nationella intresset i den finska studentnationen i Uppsala på 1810-talet. Uppsala var vid denna tidpunkt en central plats för den finsknationella väckelse som under följande århundrade sattes i gång av A. I. Arwidsson, sedermera namnkunnig i Sverige som utgivare av *Svenska fornsånger*. De svenska nyromantikerna spelade en viktig roll i att tillvarata den finska folkdiktningen och skapa en självständig finsk nationalkänsla.²⁰² I J. G. von Herders (1744–1803) anda var folkdiktningen grunden för nationalkänslan. Den ena samlingen utgavs av C. A. Gottlund, den andre av den tyske juristen H. R. von Schröter, som 1819 publicerade samlingen *Finnische Runen* i Uppsala. År 1817 skriver Gottlund i *Svensk Literatur-Tidning* i en anmälan av den tyske historikern Friedrich Rühs bok *Finnland und seine Bewohner* (1809) följande:²⁰³

[– –] om man ville samla de gamla nationalsångerna, och deraf bilda ett systematiskt helt, det må då föröfrigt blifva Epos, drama eller hvad annat som hållst, skulle deraf en ny Homeros, Ossian eller Nibelungen Lied kunna uppstå; och förhårligad skulle den Finska Nationaliteten, med glansen och äran af egen originalitet, i medvetandet af sin sjelfhet, och prydd med glorian af sin egen utveckling, väcka samtidens och efterverldens undran.

²⁰⁰ Laitinen (2000: 387).

²⁰¹ Wolf-Knuts (1999: 400).

²⁰² Wrede (1999a: 227–241).

²⁰³ Gottlund (1817) i *Svensk Literatur-Tidning*. Se också Gottlunds diktsamlingar *Runola* (1840) och *Sampo* (1847), en bearbetning och lokalisering av *Fredmans epistlar*. *Fredmanin lauluja ja loiluja* (1863–1864), och *Läsning för finnar* (1864). De av honom utgivna tidningarna *Suomalainen*, 1846, och *Suomi*, 1847–1849, indrogs.

Gottlunds tanke förverkligades först av språkforskaren och tidningsmannen Reinhold von Becker under medverkan av Zacharias Topelius d.ä. Senare för Becker denna tanke vidare till sin elev Elias Lönnrot.

Lönnrots huvudsakliga livsuppgift var att skapa ett finskt folkepos, men han hade också ett stort inflytande på att utforma finskan som kulturspråk, lika mycket som bibelöversättaren Mikael Agricola (ca 1510–1557). Lönnrot var provinsialläkare, doktorsavhandlingens titel tyder på hans inriktning: *Finnarnes magiska medicin*, magistergraden avlade han på latin med en avhandling om den fornfinska gudomligheten Väinämöinen, *De Väinämöine* (1827). Kring 1860 publicerades vid Kejserliga Alexanders-Universitetet några avhandlingar med folkloristiska ämnen av exempelvis C. G. Estlander, Karl Collan och O. A. Toppelius. Den kritiska *Kalevala*-forskningen utvecklades av Julius Krohn och hans son Kaarle Krohn som lade grunden för den sedermera internationellt omfattade historisk-geografiska komparativa forskningsmetod som präglade hela folkloristiken fram till mitten av 1950-talet.²⁰⁴

Tematiken – jaget i olika livssituationer: Ensambeten och längtan

Kanteletar (1840) inrymmer lyriska sånger om både sorg och glädje. Men så som inledningsdikten *Eräskummanen kantele* (K I: 1) konstaterar, är hela samlingens ledande tematik huvudsakligen sorg och bekymmer. I många av dikterna finns barns och ungdomars livsglädje men också livets hårda lag, tiggarrvandringar och vallhjonens ångest. Här kommer de betryckta, de förbisedda, de värnlösa, de hemlösa, de utstötta och de ensamma till tals i jagform. Epitetet ”Kantelens sångmö” som Lönnrot ger samlingen *Kanteletar* – i analogi med *Luonnotar* ’Naturens dotter, ungmö’, *Ilmatar* ’Luftens dotter, ungmö’ – är en human kvinna, mjuk och människonära.²⁰⁵

Kvinnan i *Kanteletar* tilltalas sällan med namn, om hon görs det heter hon *Marjatta*, *Marja*, så som i *Kalevala* eller *Aino*, *Louhi*, *Pohjas vördinna*, de mytiska namnen är *Luonnotar* och *Ilmatar*, kvinnliga naturgestalter som föder den store hjälten Väinämöinen som uppfann kantelen, glädjen, visdomen och sången. *Marjatta*, *Mariatta* som blir havande av ett lingon, föder för sin del ett barn, gud, i sista *Kalevala*-sången (K 50) där kantelen och barnet blir kvar som symboler på att livet fortsätter. I de båda samlingarna nämns kvinnan med ord som *neito*, *piika*, *tyttö*, de många epiteterna, diminutivformerna (-*nen*) och

²⁰⁴ Wolf-Knuts (1999: 400).

²⁰⁵ Kaukonen (1984: 21).

omskrivningarna för flicka får uttryck från naturen: flickan eller kvinnan är fågel, blomma och bär.

Sångerna beskriver människans ensamhet. I sångerna ger naturen tröst; det lyriska subjektet finns i skogen eller på en backe där han eller hon talar till träden; naturen personifieras och den blir en pålitlig vän och anförvant. Ensamheten uttrycks också med jämförelsen ”Livet är en väg.” Vägen, en metafor för livet, är en *chronotopos*, människans *chronos* ’tid’ och den *topos*, den plats (hemmet, byn, skogen) där hon befinner sig. Vägen som går genom landskapet visar platsen och livets begränsade natur.²⁰⁶ Med livets väg beskrivs hela människans existens; kärlek, glädje, längtan, saknad, sorg och bekymmer. Det lyriska jaget söker tröst på följande sätt:

59. Huoliansa haasteleva

[— —]

Menen metsähän mäelle
Puhelen Jumalan puille,
Haastan haavan lehtyisille,
Pakajan pajun vesoille;
Ne ei kerro kellenkänä,
Kuihkaele kullenkana.

Lönnrots förord till *Kanteletar* (1840: XXXVI)
Kanteletar (1840; K I: 59)
(Lönnrots egen övers. i *Borgå Tidning* 1843)
(Jfr Herman Kellgrens övers. i *Fosterländskt Album*
och i *Finska Anthologi*)

Att berätta om bekymmer

[— —]

Jag ska gå upp i skogsbacken,
tala till Guds gröna tallar,
låta aspelöven lyssna,
viska till videärvingar;
de berättar det för ingen,
aldrig gapar de för någon.

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 24; K I: 59)

Skogen har varit en central plats, *topos*, det trygga rummet, för människan, eftersom många myter har sin upprinnelse i skogen och träden – skogen har varit det stora *genius loci* som skapat platsens anda och ingått i jagets universum. Skogen har varit en pålitlig vän som man kunnat vända sig till.²⁰⁷ Bland träden fanns s.k. ”själaträd” och ”magiträd”, och man trodde att träd kunde tala, dvs. hos träden fanns något av det heliga. Bland träden fanns goda träd som björken och onda träd som aspen. Myterna har att göra med människans yttersta situationer, födelsen och döden. Med sången och musiken har livssituationen och myterna *verbaliserats* och *vokaliserats*; tankarna och känslorna har blivit ord och musik, materia.

Hur manifesteras *chronos* och *topos*, tid och plats, det fysiska och psykiska rummet i samlingen *Kanteletar*? Ett centralt drag är *vägen* som *chronotopos*. Centrala drag, *topoi*, är hembygden och dess natur som beskrivs med de deiktiska

²⁰⁶ Heikkinen (1993: 8–19) beskriver vägen som en central spatial metafor (ontologisk och orienterande metafor) i människans miljö och världsbild. Metaforen ”Livet som väg”, se Lakoff & Johnson (1980); Lakoff (1987; 1990); Nikanne (1992: 60–78); Onikki (1992: 33–59); Kukkonen (1997a; [1996] 2003); om bildspråket i den äldre finska lyrsika folkdiktningen, se Relander (1894); se också Bachelards ([1957] 2000) *Rummets poetik*.

²⁰⁷ Virtanen (1994: 134–140).

uttrycken: *bär-där*, *hemma-borta*, *hembygden*—den främmande orten eller trakten, *det främmande landet*, *hemmet och byn*, *tryggheten*—*det otrygga*, *frihet*—*träldom*, *livet*—*dödsriket* *Tuonela* eller *Manala*. Tiden är cyklisk och den följer naturens rytm: barndomen—ungdomen, ungdomen—ålderdomen, förr—nu, nu—framtiden, då—tid—nuet—framtiden. I dessa *chronotopos*-drag spelar språket, sången och musiken en viktig roll. Tematiken är tystnaden, glädje—sorg, lycka—olycka, denna tematik avseglas som de yttersta gränserna i människans berättelser och myter.

I de flesta *Kanteletar*-sångerna avseglas människans identitet som *subjekt*, i språket, i människans identitet som tillhörande någonstans. Hemmet representerar kontinuitet, traditioner och trygghet, *det bekanta*, medan det främmande utanför den egna kretsen är *det Andra*, det obekanta och det otrygga. Uppbrottet från det trygga till den nya bygden representerar rotlöshet och alienation. Människan har varit tvungen att bege sig i väg och vara ständigt på väg in i det okända bland främmande människor. Vägen är en metafor och symbol för uppbrottet, för det okända och det otrygga, det nya och rotlösa. Detta uppbrott innebär för det lyriska subjektet en ny början och nya möjligheter men samtidigt ett ensamt liv utan hemmet, hembygden, hembygdens natur, föräldrarna, syskonen och släkten. Inte ens kärleken kan trösta; flickan som gifte sig in i ett främmande hus, längtar ständigt till föräldrarhemmet. Längtan och saknad uttrycker i sångerna en universell tematik om nostalgi, det självupplevda i barndomen och ungdomen, men också melankoli, vemodet i livssituationen.²⁰⁸

²⁰⁸ Se om längtan, nostalgi och melankoli i Kukkonen (1992; 1993; [1996] 2003; 1997a, b; 2007).

Kärleken, leken och glädjen

... *Tebkäme iloinen ilta* ...

... *Göra oss glad en afton* ...
(*Kanteletar* 1840; K I: 111)

Saknaden och längtan uttrycks i *Kanteletar*-sångerna med starka bilder, med ett bildspråk som allitterationen och parallellismerna förstärker. Upprepningarna intensifierar känslorna ytterligare. Det lyriska jaget beskriver sina känslor med starka naturbilder, vilket gör att rytmen blir handgriplig. De egentliga kärleksdikterna är få i *Kanteletar*, vilket torde bero på att kärleken var för intim att sjungas om. Men däremot existerade en ymnig sexuallyrik som Lönnrot dock utelämnat ur samlingen. I stället för att tala i romantiska ordalag om kärlek förekommer parallellismer av olika slag, dvs. samma tanke upprepas genast av alternativa ord och uttryck. En orsak till den flitigt återkommande parallellismen är att den muntliga forndikten uppfördes delvis som dialog (vuorolaulu).²⁰⁹ I H. G. Porthans beskrivning av parallellismen i de finska fornsångerna betonas att i all runodikt framhävs tanken inte enbart med en sats utan för det mesta med två versrader, eller om omständigheterna så kräver, upprepas tanken i flera versrader men i varje fall med olika ord i olika versrader.²¹⁰ I *Kalevala* (sång 1) och i *Kanteletar* (II: 280) finns exempel på allitterationer och parallellismer, upprepning av samma tanke i flera versrader:

[---]
Viel' on muitaki sanoja,
ongelmoita oppimia;
tienobesta tempomia,
kanervoista katkomia,
riukuista riipomia,
vesoista vetelemä,
päästä *beinän hieromia,*
ratiolta ratkomia.
[---]

Kalevala (1849:
Ensimmäinen laulu)

[---]
Det finns ännu andra maktord, ursprungsord, som jag har lärt mig,
som jag ryckt från dikesrenen, som jag dragit upp ur ljungen,
som jag repade av riset, *plockade* från spåda *plantor*,
tog och *grep* från *gräsens* toppar, *fläkte* loss från fåtagsgårdslet,
[---].

Kalevala, Första sången, Collianders övers. *Kalevala* ([1948] 1987: 1:1,
s. 17–18)

[---]
Jag har annat i beredskap:
läsningar som jag har *lärt* mig,
dragit upp ur dikesrenen,
bämtat mig *ur* *ljung* på *beden*,
repat i det långa *riset*,
plockat upp bland *unga plantor*,
vält åt mig av *tätelvippor*,
brutit ut ur gårdesgårdar,
[---]

Kalevala, Första sången, övers. Lars
Huldén *Kalevala* 1999: 15–16)

²⁰⁹ Lönnrot i *Helsingfors Morgonblad* 1835, nr 56–60, se *Vandraren* (2002: 226–231).

²¹⁰ Porthan (1904: 21–22). Italienaren Giuseppe Acerbi (1953: 118–119), som år 1799 gör en resa på Åland, i Åbo och i Lappland beskriver finnarnas sätt att sjunga: "[---] åhörarna bilda en ring, i vars mitt den improviserande diktaren och medhjälparen stå. Varje rad som improvisatören sjunger eller läser upp, upprepas i samma ton av medhjälparen, som faller in i det sista eller nästsista ordet, avslutar raden med honom och sedan upprepar den ensam. Detta ger improvisatören tid att förbereda den följande raden, som han sjunger på samma sätt ackompanjerad av sin medhjälpare."

Det ymniga bruket av parallellism beror delvis på Lönnrots arbetssätt då han disponerade sitt material, kombinerade material och fragment från andra dikter, dvs. att få med så många ”sköna” upprepningar som möjligt, ofta var de långa de vackraste enligt honom.²¹¹

31. Onpa tietty tiettyssäni.

Onpa tietty tiettyssäni,
Mesimarja mielessäni,
Lempilintu liitossani,
Sinisorsa suojaessani,
Jok' on mieltynyt minuhun,
Minä mieltynyt hänehen;
Hänell' on ihanat silmät,
Minulla syän suloinen.
Ei hän heittänyt minua,
Eikä yksin jättänyännä;
Omaksens' on ottanunna,
Kullaksensa kutsununna,
Kaunoksensa katsonunna,
Valkiaksensa valinnut.
Niin minä hänessä riipun,
sekä riipun, jotta kiikun,
Niinkun lintu lehtipuussa,
Kuusen oksalla orava.

Kanteletar (1840; K II: 31)

Någon har jag i mitt sinne

Någon har jag i mitt sinne,
Bär mitt åkerbär i hjertat,
Hyser liten älsklingsfågel,
Har uti min vård en blåand,
Han i mig sig har förälskat;
Han har glada, sköna ögon,
Jag igen ett smuldet hjerta.
Han mig icke öfvergifvit,
Icke heller ensam lemnat;
Till sin egen har mig tagit,
Mig sin älskade har kallat,
Till sin skönaste mig utsett.
Så vid honom fast jag hänger,
Så jag hänger, så jag svärfvar,
Som på löfvig qvist en fågel.
Ikorn uppå granens grenar.

B. O. Lille
(*Finsk Anthologi* 1845: 97; K II: 31)

Jag vet en som är den rätte

Jag vet en som är den rätte,
som ett hjortron i mitt hjärta,
som en kärligt fångad fågel,
som en vänligt vårdad gräsand.
Han har lärt att hålla av mig
liksom jag fått lust för honom;
blida blåa ögon har han
och jag har ett givmilt hjärta.
Mig har han inte förkastat.
övertgett mig åt mitt öde,
nej, han tog mig till sin egen,
har sitt goda gull mig kallat,
valt mig till sin vackra flicka,
till sitt klara ljus mig korat.
Därför hänger jag vid honom,
hänger om hans hals och gungar
som bland lindens löv en fågel,
som ekorn i granens grenar.

Ole Torvalds
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 84;
K II: 31)

En jämförelse av källspråkstexten och de olika målspråkstexterna visar hur olika strategier en översättare kan använda i sina tolkningar; till de s.k. *globala översättningsstrategierna* hör de val som man enligt Lefevere (1975) gör först vid poetisk översättning, dvs. valet mellan rytmiska och metrisk lösningar som nedan om vi jämför exempelvis de olika lösningarna i den engelska tolkningen:

31. Onpa tietty tiettyssäni.

Onpa tietty tiettyssäni,
Mesimarja mielessäni,
Lempilintu liitossani,
Sinisorsa suojaessani,
Jok' on mieltynyt minuhun,
Minä mieltynyt hänehen;
Hänell' on ihanat silmät,
Minulla syän suloinen.
Ei hän heittänyt minua,
Eikä yksin jättänyännä;
Omaksens' on ottanunna,
Kullaksensa kutsununna,
Kaunoksensa katsonunna,
Valkiaksensa valinnut.
Niin minä hänessä riipun,
sekä riipun, jotta kiikun,
Niinkun lintu lehtipuussa,
Kuusen oksalla orava.

Kanteletar (1840; K II: 31)

Girl in Love 2:31

There's a certain one I know
a honey-berry I like
a pet bird I'm attached to
a wild duck I hold on to
who is keen on me
and I'm keen on him.

He has lovely eyes
I have a warm heart;
he has not thrown me over
nor left me alone; he has
taken me to be his own
called me his treasure
looked me out as his fair one
chosen me as his white one.
I'll hang on to him
both hang on and swing
like a bird in a green tree
a squirrel on a spruce bough.
Keith Bosley
(*The Kanteletar* 1992: 40–41; K II: 31)

²¹¹ Kaukonen (1945: 509–510).

Glädjen som tema i *Kanteletar* finns även om samlingens huvudsakliga tematik omfattar vemodiga sånger som beskriver människans existens. Lönnrot skriver i samlingens första sång att kantelen inte klingar av glädje eftersom dess strängar gjorts av sorger och bekymmer. Men i samlingen *Kanteletar* ger sångerna också uttryck för en uppriktigt glädje:

111. Tehkämme iloinen ilta.

Jo on mennyt mennyt vuosi,
Menköhön tämäkin vuosi
Muien vuosien mukahan,
Muien päivien peristä!
Lauelkame, soitelkame,
Tehkämme iloinen ilta! –
Ei tässä surulla syöä,
Ei eletä huolen kanssa,
Tässä syöähän surutta,
Eletähän huoletonaa;
Tässä' on soitot seinämällä,
Kanteleet kamanan päällä,
Harput, huilut kammarsissa,
Illopillit ikkunoilla,
Porokellot portin päällä,
Rämppäkellot räystähillä;
Tanner täynnä tanssijoita,
Keskipiha keikkujointa;
Kellarit teloja täynnä,
Telat täynnä puolikoita,
Puolikot olutta täynnä;
Leipeä sata sylystä,
Voita viisi leiviskäistä,
Seitsemän sianlihoa.

Kanteletar (1840; K I: 111)

Låt oss kvällen lustig göra

Ren har året gått till ända,
även detta år må fara
dit de andra åren farit,
följa dagarna som flugit.
Låt oss sjunga, låt oss spela,
låt oss kvällen lustig göra!
Ej med ångslan må vi äta,
icke av bekymmer böjas,
utan sorg vårt bröd vi bryta,
möta allt bekymmerslösa.
Harpor här på väggen hänga,
kantelen på dörrrens tvärpost,
harpor, flöjter finns i kammarn,
flöjter stå i rad i kammarn
och i fönstren fröjdepipor,
skakelklockor över porten,
klockor klämta glatt i porten,
bjällror hänga under taket.
Hastigt är vår gröna gårdsplan
lekarna på innergården.
fylld av dem som vilja dansa.
Källarn har vi full av hyllor,
ställ av fat och tunnor tyngda,
tunnorna av starköl fyllda,
bröd här finnes, hundra famnmått,
smör i riklig mängd, fem lis pund,
fläsk av feta svin ett sjutal.

Joel Rundt
(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 36; K I: 111)

Göra oss glad en afton

Borta är det gångna året.
Må också detta svinna
dit de andra åren farit
efter de andra dagarna!
Vi ska sjunga, vi ska spela,
göra oss glad en afton! –
Här är ingen sorg vid bordet,
här levs inte med bekymmer,
här äter vi utan sorger,
lever vi bekymmerslösa.
Här är spel på väggens krokar,
kantelen ovanför dörren,
harpor, flöjter finns i kammarn,
glädjepipor i gluggarna,
skakelklockor över porten,
skrammelskällor under röstet.
Dansen går på vida vallen,
lekarna på innergården.
Källarna fulla med stöttor,
stöttorna med tunnor över,
fullt med öl i varje tunna,
brödkakor hundra famnar,
fem lis pund smör i byttor,
fläsket väger sju lis pund.

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 43;
K I: 111)

Översättarnas individuella lösningar syns och känns tydligt. Glädjen vokaliseras i sång och dans och uttrycks i sångerna (K I: 111, 118, 119, 122). Om kärlek sjungs i sångerna K I: 120, 121 och i sången K I: 174. *Armahan kulku*, i Joel Rundts svenska översättning *Min käras väg* (1937) och i Thomas Warburtons *Spår av min kära* (1989). Naturen bereder glädje, likaså de platser där den älskade gått:

Ur Bok K I: 170–206 ”Herde- eller vallarvisor”

174. Armahan kulku.

Täst' on kulta kulkenunna.
Täst' on mennyt mieltietty,
Tästä armas astununna,
Valkia vaeltanunna;
Tässä' on astunut aholla,
Tuoss' on istunut kivellä
Kivi on paljo kirkkahampi,
Paasi toistansa parempi,
Kangas kahta kauniimpi,
Lehto viittä leppiämpi,
Korpi kuutta kukkahampi,
Koko metsä mieluisampi,
Tuon on kultani kulusta,

Den älskades spår

174

Här min hulda mö har trampat,
Här den djupt i hjertat gömda,
Här dess fot på stigen stigit,
Här den blonda vännen vandrat;
Här jag skönjer spår på heden,
Der hon lutat sig mot hällen;
Klippan der i skogen glimmar;
Mer än andra glänser hällen,
Dubbelt solig ser jag slätten,
Femfaldt ljufvigare är lunden,
Sexfaldt doftande är dälden.
Ljusare jag skogen skönjer,
Der den huldas steg har stigit.
Der den ljufva vännen vandrat.

Här har ljufva vännen vandrat

Här den älskade har framgått,
Här har ljufva vännen vandrat!
Här är sveden, der hon sväfvat!
Stenen här, der hon har suttit!
Herrligt strålar gråa stenen.
Klipporna fått mera fägring,
Skogen skönare har blifvit,
Gladare den gröna lunden;
Mon blef rikare på blommor,
Hela nejden ljufvigare,
Sedan här den väna vandrat,
Ljufva hjertevännen framgått.

Armahani astunnasta.

Kanteletar (1840; K I: 174)

Herman Kellgren

(i *Finske Antologi* 1845: 119–120; K I: 174)

Rafaël Hertzberg

(i *Finska toner* 1870: 4; K I: 174)

Lönnrot kunde ändra rader som var ofördelaktiga, dvs. rader med negativ innebörd blir som ovan en vacker kärlekssång.²¹²

174. Armahan kulku.

Täst' on kulta kulkenunna.
Täst' on mennyt mieltietty,
Tästä armas astununna,
Valkia vaeltanunna;
Täss' on astunut aholle,
Tuoss' on istunut kirellä
Kivi on paljo kirkkahampi,
Paasi toistansa parempi,
Kangas kahta kannihimpi,
Lehto viittä leppiämpi,
Korpi kuutta kukkahampi,
Koko metsä mieluisampi,
Tuon on kultani kulusta,
Armahani astunnasta.

Kanteletar (1840; K I: 174)

Min käras väg

Här min kära vän har vandrat,
vandrat den min själ har utvalt,
här min trogna vän har trampat,
här mitt hjärtas ljus har framgått.
Han har stigit här på sveden,
han har suttit här på stenen.
Ljusare mig synes stenen,
hällen är förmer än andra,
heden dubbelt skön jag finner,
hunden femfalt mera ljudlig,
kärret sexfalt blomstersmyckat,
skönare är hela skogen,
där i dag min vän har vandrat,
där min käras väg har framgått.

Joel Rundt

(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 51–52; K I: 174)

Spår av min kära

Här har ju min kära vandrat,
här den som jag bär i hägen,
här har hon tagit stigen,
ljuslätt haft sina vägar;
här gick hon över svedängen,
där på stenen satt hon engång.
Grannare än förr är stenen,
finare än alla andra,
dubbelt soligare tallmon,
femfalt lummigare hunden,
sexfalt blommor ödemarken,
vänligt stämd är hela skogen
där som min kära vandrade,
satte sina spår på stigen.

Thomas Warburton

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 59; K I: 174)

I dessa sånger beskrivs den älskade via naturen. I sång K 1: 111 karakteriseras den älskade med allitterationer och parallellismer vilka beskriver den älskades gång på ett rytmiskt sätt (de kursiverade ställena) med de inledande deiktiska uttrycken: *Täst'*, *Tästä*, *Täss* 'här', *Tuoss'* 'där'. I de svenska översättningarna blir rytmen annorlunda, parallellismerna upprepar det sätt hur den älskade har gått men allitterationerna är sporadiska. Lönnrot kommenterar svårigheten att tolka de finska sångerna till svenska så här i *Borgå Tidning* år 1838: "Det är märkvärdigt att flere stycken af detta lyriska slaget rent af icke kunna öfversättas, och alla förlora sig ganska mycket ej allenast under min, men äfven under andras skickligare händer." Under 1800-talets första decennier då *Kanteletar*-sånger började utkomma på svenska var uppfattningen om och synen på översättning en helt annan än i dag då man tillåter en viss förlust av information vid översättning.²¹³

²¹² (Om 174. *Armahan kulku*, se *Elias Lönnrotin Kanteletar*, Kaukonen 1984: 29; Kaarle Krohn i *Suomalainen Suomi* 5, 1920; SKVR XIII 3167.)

[— —]

Täss' on kultani kulkenut.

Täss on istunut kivellä;

Kivi on tullut kirjavaksi, 'Stenen har blivit brokig,'

Paasi painunut pahaksi. 'Stenen blivit fördärvad.'

[— —]

²¹³ Om *Jos mun tuttuni tulisi*, se *Elias Lönnrotin Kanteletar*, Kaukonen (1984: 26–27); Kaukonen (1989: 62–65); Lönnrot "En finsk Runas öde" i *Helsingfors Morgonblad* 44/1843 och 72/1843, jfr K II: 32, 42, 43, 46; 50, 51, 53, 210.

31. Onpa tietty tiettyssäni

Onpa tietty tiettyssäni,
Mesimarja mielessäni,
Lempilintu liitossani,
Sinisorsa suojoassani,
Jok' on mieltynyt minuhun,
Minä mieltynyt hänehen;
Hänell' on ihanat silmät,
Minulla syän suloinen.
Ei hän heittänyt minua,
Eikä yksin jättänyynnä;
Omaksens' on ottanunna,
Kullaksensa kutsununna,
Kaunoksensa katsonunna,
Valkiaksensa valinnut.
Nin minä hänessä riipun,
sekä riipun, jotta kiikun,
Niinkun lintu lehtipuussa,
Kuusen oksalla orava.

Kanteletar (K II: 31; 1840)

Någon har jag i mitt sinne

Någon har jag i mitt sinne,
Bär mitt åkerbär i hjertat,
Hyser liten älsklingsfågel,
Har uti min vård en blåand,
Han i mig sig har förälskat;
Han har glada, sköna ögon,
Jag igen ett smultet hjerta.
Han mig icke öfvergifvit,
Icke heller ensam lemnat;
Till sin egen har mig tagit,
Mig sin älskade har kallat,
Till sin skönaste mig utsett.
Så vid honom fäst jag hänger,
Så jag hänger, så jag svärfvar,
Som på löfvig qvist en fågel.
Ikorn uppå granens grenar.

B. O. Lille (1839;
Finske Anthologi 1845: 97; K II: 31)

Jag vet en som är den rätte

Jag vet en som är den rätte,
som ett hjortron i mitt hjärta,
som en kärligt fångad fågel,
som en vänligt vårdad gräsand.
Han har lärt att hålla av mig
liksom jag fått lust för honom;
blida blåa ögon har han
och jag har ett givmilt hjärta.
Mig har han inte förkastat.
övergett mig åt mitt öde,
nej, han tog mig till sin egen,
har sitt goda gull mig kallat,
valt mig till sin vackra flicka,
till sitt klara ljus mig korat.
Därför hänger jag vid honom,
hänger om hans hals och gungar
som bland lindens löv en fågel,
som ekorn i granens grenar.

Ole Torvalds (*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 84; K II: 31)

För jämförelsens skull ges nedan den norska versionen av denna sång av Arne Lange Fliflet i kontrastiv belysning med originalsången och Thomas Warburtons översättning från 1989:

174. Armahan kulku

Täst' on kulta kulkenunna.
Täst on mennyt mieltietty,
Tästä armas astununna,
Valkia vaeltanunna;
Täss' on astunut aholia,
Tuoss on istunut kivellä.
Kivi on paljo kirkkahampi,
Paasi toistansa parempi,
Kangas kahta kaunihimpi,
lehto viittä leppiämpi,
Korpi kuutta kukkahampi,
Koko metsä mieluisampi,
Tuon on kultani kulusta,
Armahani astunnasta.

Kanteletar (1840; K I: 174)

174

Hera hev den ljose gjenge,
her hov ho, den fagre, ferdast,
den eg elsker, trodd i stigen,
venen min sett fot på vegen;
her hev ho vandra ivi svia,
der hev ho på steinen site.
Mykje sterkar skimrar steinen,
klårar skin den harde hella,
myrke mogen tvifelt venar,
lundelauvet trifelt linnar,
øydemarki sjaufelt skirar,
heile skogen unalegar
etter det den ljose gjekk her,
ho eg elsker, trodde stigen.

Albert Lange Fliflet
(*Kanteletar – Finske folkevisestemningar*
1988: 37; K I: 174)

Spår av min kära

Här har ju min kära vandrat,
här den som jag bär i hägen,
här har hon tagit stigen,
ljuslångt haft sina vägar;
här gick hon över svedängen,
där på stenen satt hon engång.
Grannare än förr är stenen,
finare än alla andra,
dubbelt soligare tallmon,
femfalt lummigare lunden,
sexfalt blommor ödemarken,
vänligt stämd är hela skogen
där som min kära vandrade,
satte sina spår på stigen.

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 59; K I: 174)

Fliflet återger med sina väl valda allitterationer och parallellismer, dvs. ”Finske folkevisestemningar”, effekten och stämningen i den finska sången. En jämförelse av den finska sången, Warburtons översättning till svenska från år 1989 och Keith Bosleys översättning år 1992 till engelska visar tydligt de tre språkens strukturella skillnader. Svenskans och engelskans formord artiklar och prepositioner påverkar stavelserna och därmed rytmen och dynamiken. En strukturell uppställning visar vokalerna och konsonanterna, vilka ger sångerna ljudfärgen, rytmen och dynamiken. De olika språkens klangfärg och ordmusik är olika. Stavelserna bildar strukturellt följande uppställning:

174. Armahan kulku.

Tästä' on kulta kulkenunna.
Tästä on mennyt mieltietty,
Tästä armas astununna,
Valkia vaeltanunna;
Tässä' on astunut aholla,
Tuoss on istunut kivellä.
Kivi on paljo kirkkahampi,
Paasi toistansa parempi,
Kangas kahta kaunihimpi,
lehto viittä leppiämpi,
Korpi kuutta kukkahampi,
Koko metsä mieluisampi,
Tuon on kultani kulusta,
Armahani astunnasta.

Kanteletar (1840; K I: 174)

Spår av min kära

Här har ju min kära vandrat,
här den som jag bär i hågen,
här har hon tagit stigen,
ljuslätt haft sina vägar;
här gick hon över svedängen,
där på stenen satt hon engång.
Grannare än förr är stenen,
finare än alla andra,
dubbelt soligare tallmon,
femfalt lummigare lunden,
sexfalt blommor ödemarken,
vänligt stämd är hela skogen
där som min kära vandrade,
satte sina spår på stigen.

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 59;
K I: 174)

Herdning Songs
1:174

This way my treasure has walked
here my beloved has been
this way my dear one has stepped
and my white one has wandered
here she has stepped in the glade
there she has sat on a rock.
The rock is much brighter, the
boulder better than the next
the heath twice more fair
and the grove five times sweeter
and wild six times more flowery
all the forest more pleasant
because that treasure of mine
walked, that dear one of mine stepped.

English transl. Keith Bosley
(*The Kanteletar* 1992: 36–37; K I: 174)

En strukturell analys av ljudsymboliken hos vokalerna visar att de främre vokalerna är ljusa och uttrycker glädje (se ovan), de bakre mörkare sorg och nedstämdhet:

Vokalerna i sång K I: 174

Aaa uu

Ä a i ää

ä o ua ueua
ä o ey ieiey
etc.

Ää u i ää aa
Ä e o a ä i äe
etc.

i a y eaue a ae
ee y eoe a ce
etc.

Vokalerna ljuder olika och framkallar därför olika stämningar och rytmiska lösningar. De finska vokalerna ingår i allitterationer och parallellismer som framhäver flickans inre landskap då hon sjunger om sin älskades gång.

Översättningar, tolkningar och översättningsprinciper
Kanteletar i svenska tolkningar och översättningar

”The structure of the semiosphere is asymmetrical. Asymmetry finds expression in the currents of internal translations with which the whole density of the semiosphere is permeated. Translation is a primary mechanism of consciousness. To express something in another language is a way of understanding it. And since in the majority of cases the different languages of the semiosphere are semiotically asymmetrical, i.e. they do not have mutual semantic correspondences, then the whole semiosphere can be regarded as a generator of information. (Yuri M. Lotman, *Universe of Mind*, 1990: 127)

Hela eller så gott som hela *Kalevala* på 22 795 versrader har översatts till närmare 60 språk.²¹⁴ De svenska tolkningarna ur *Kalevala* hade så som Rainer Knapas konstaterar en grundläggande betydelse för såväl reciprociteten mellan svensk och finsk litteratur i Finland som uppfattningarna om den finska folkdiktningens egenart i Skandinavien och i Tyskland.²¹⁵ Lönnrot översatte själv den 11 runan ur *Kalevala* innan samlingen publicerades 1835, likaså bidrog både J. L. Runeberg och E. A. Ingman med tolkningar av mindre avsnitt i *Helsingfors Morgonblad* 1836. Denna s.k. *Gamla Kalevala* (1835) utkom som helhet i svensk översättning av M. A. Castrén år 1841, och *Nya Kalevala* (1849) med svenska utdrag av Lönnrot själv, C. G. Borg och August Ahlqvist. Den fullständiga svenska översättningen av denna samling utgavs av Karl Collan i två delar, 1864 och 1868. Man kan säga att svenskans och finskans olika sociala förankring påverkade på ett styrande sätt; den finska dikten talade med allmogens röst, den svenska sökte stilidealen i en akademisk miljö, även då den övertog stoffet från den finska allmogessfären, så som Rainer Knapas skriver.²¹⁶ Översättningarna ur *Kanteletar* till svenska hade enligt Knapas en stor betydelse för den första vågen av akademisk fennomani i studentvärlden på 1840-talet. De elegiska dikterna och balladerna ur Lönnrots *Kanteletar* var

²¹⁴ Se SKS Finska litteratursällskapets översättningsdatabas på adressen www.finlit.fi. Exempelvis år 1992 utkom *Kalevala* på swahili och bulgariska, år 1993 på tamil, se översättningsdatabasen.

²¹⁵ Knapas (1999: 414).

²¹⁶ Knapas (1999: 414); se också Wrede (1999a–c).

också lättare att tillägna sig på originalspråket finska än *Kalevala*-diktningen.²¹⁷ År 1948 utkom Björn Collinders svenska översättning, i en senare reviderad fjärde upplaga år 1987 har Collinder gjort förbättringar i ordvalet, ordföljden och stavrimmet. Till Kalevalas 150-årsjubileumsår 1999 utkom Lars och Mats Huldéns svenska nyöversättning av *Kalevala*.

Som helhet finns *Kanteletar* (1840) inte i svensk översättning. Av de 652 sångerna fanns på 1800-talet endast ca 400 i svenska tolkningar, på 1900-talet ca 300. Följande uppställning visar de olika svenska tolkningarna (inkl. ”mukaelmat”, ”tämä kääntämis- ja jäljittelemisinto”, dvs. ’imitationer’, ’denna översättnings- och imitationsiver’), och översättningarna ur *Kanteletar*. Öller presenterar i sin doktorsavhandling en noggrann översikt av de svenska tolkningarna under perioden 1830–1853, och Haltsonen refererar Öller med tillägg av översättningarna från 1890-talets slut och Joel Rundts översättningar från år 1937.²¹⁸

Tabell 3: *Kanteletar*-sånger i svenska tolkningar 1830–1989.

Översättare ”Laittajia” 1830–1989	<i>Kanteletar</i> Bok I–III (1840) 652 sånger	Källa
[C. N. Keckman (1793–1838) <i>Kantele</i> I–II 1829, III 1830, IV 1831 Dessa behandlas inte i föreliggande arbete.]	Ur <i>Kantele</i> I–II 1829, III 1830	Förteckning över översättningarna Lna, Lönnrotiana 69, 80, 142, 147, 313, 407 Lna, Lönnrotiana 31 Lönnrots förklaringar Lönnrots förklaringar Lna, Lönnrotiana 334 Lna, Lönnrotiana 30a <i>Helsingfors Tidningar</i> 1830: 62 <i>Helsingfors Tidningar</i> 1830: 62
Elias Lönnrot (1802–1884) 1828 insamlingsresa Elias Lönnrot (1802–1884) 1830- och 1840-talet 45 sånger	45 sånger	<i>Helsingfors Morgonblad</i> 1832: 15; 47
Elias Lönnrot (1802–1884) 1832, 1834, 1842	6 sånger i svensk översättning och 2 ”mukaelmaa” (’imitationer’): Finska runor:	<i>Helsingfors Morgonblad</i> 1834: 41
<i>Helsingfors Morgonblad</i> 1832: 15; 47		
<i>Borgå Tidning</i> 1838: 58–59, 61 Elias Lönnrots (1802–1884) brev till C. H. Ståhlberg ? 23.12.1837	Sångerna 41, 43, 44 en kombination av dessa i svensk övers.	<i>Borgå Tidning</i> 1838: 58–59, 61 Fabian Collans recension i HMbl 1840: 42; 1841: 96; 1842: 51–52.
Elias Lönnrots (1802–1884) brev till J. L. Runeberg (1804–1877) 22.5.1838 Elias Lönnrots (1802–1884) övers. <i>Suomi</i> 1842	Svenska översättningar till Runeberg för genomläsning och korrigering 2 Ballader (K III)	Lna, Lönnrotiana 80 <i>Suomi</i> 1842
Bengt Olof Lille (1807–1875) 1839	Andra boken, Flickors sånger (K: II: 1–59 sånger) utom sångerna K: II 14, 28, 29, 30	<i>Kanteletar</i> . <i>Sånger 1–59</i> [ej K II: 14, 28, 29, 30] <i>Helsingfors</i> 1839

²¹⁷ Knapas (1999: 414).

²¹⁸ Se Tarkiainen (1931: 12), Öller (1920: 26–42); Haltsonen (1950: 58–76).

C. J. Lénström 1841 Presentation av finsk folkdiktning i <i>Brage og Idun</i> 4: 1	De flesta är Lönnrots översättningar	<i>Brage og Idun</i> 4: 1
Fabian Collan (1817–1851) <i>Helsingfors Morgonblad</i> 1841	2 sånger	<i>Helsingfors Morgonblad</i> 1841
M. A. Castréns (1813–1852) student J.O.I Rancken (1824–1895) 1847 J. Bäckvall = –oa– M. A. Castrén (1813–1852) 1841 C-n <i>Helsingfors Morgonblad</i>	2 sånger	<i>Vasa Tidning</i> 1847 <i>Ilmarinen</i> <i>Necken</i> 1847, 1849 <i>Helsingfors Morgonblad</i> 1841
Elias Lönnrot (1802–1884) i brev till Fabian Collan (1817–1851) 13.1.1843	10 sånger	Brev till Fabian Collan 13.1.1843 Lna 80 <i>HMbl</i> 1843: 36, 39, 49, 65, 82, 89 <i>BT</i> 1843: 18, 20, 26, 30, 34, 41, 44, 47, 49, 53
C. G. Zetterqvist Fabian Collan (1817–1851) 1843 Elias Lönnrot (1802–1884) J. L. Runeberg (1804–1877) Juhana Bäckwall (sign. BLL) FR. Bergstadi (sign. BDI) K. L. Lindström i <i>Helsingfors Morgonblad</i> 1841		<i>HMbl</i> 1843: 44 <i>HMbl</i> 1843: 72 Lna 357
J. V. Snellman (1806–1881) sign. R. S. = rector scholae 1844 <i>Saima</i>	1844: 18 sånger i övers. 1845: 5 sånger i övers.	<i>Saima</i> 1844 (jfr Z. Topelius i <i>Helsingfors Tidning</i> 1844 n:o 9 kommentar om dessa: ”Saimassaa on ... parhainpiin ruotsalaiseen pukuun puetuista suomalaisista lauluista” (i <i>Saima</i> ingår finska sånger i den bästa svenska dräkt) <i>Saima</i> 1846
Lönnrots övers. till J.V. Snellman 1846 A. Oksanen = A. Ahlqvist (1826–1889) i <i>Saima</i> 1844 jfr ”runoilua”, se <i>Suomi</i> 1853, s. 49–99	6 sånger 3 övers.	<i>Saima</i> 1844
<i>Finske Anthologi eller samling af valda skaldestycken af Finska författare från äldre till nyare tider</i> Utg. af R. Tengström (1823–1847) 1845	70 sånger de flesta publicerats tidigare	<i>Finske Anthologi</i> 1845 se recension av S. G. Elmgren i <i>Mbl</i> 1845: 97
<i>Fosterländskt Album</i> I–III Utg. av H. Kellgren (1822–1856) & R. Tengström (1823–1847) & K. Tigerstedt (1822–1902) 1845–1847	Del I: 30 övers. Del II: 25 övers. Del III: Lönnrots förord i <i>Kanteletar</i> i svensk övers.	<i>Fosterländskt Album</i> I–III Helsingfors 1845–1847
J. L. Runeberg (1804–1877) J. V. Snellman (1806–1881) M. A. Castrén (1813–1852) Fr. Cygnaeus (1807–1881) J.J. Nervander (1805–1848) Aug. Ahlqvist (1826–1889) H. Kellgren (1822–1856) F. Collan (1817–1851) William Nylander (1822–1899) Juhana Bäckvall (BLL)	över 300 svenska översättningar i tidningar och antologier <i>Neien rosvo</i> (K: III: 21) <i>Tuuretuisen lapset</i> (K: III: 19)	se Öller (1920: 37, 38–42, förteckning) <i>Saima</i> Lna 313, 69, 146

Fr. Bergstadi (BDI)
K. L. Lindström

1840–1850

C. G. Borg
i *Morgonbladet* och
i *Helsingfors Tidningar*

1850–1852

Elias Lönnrots (1802–1884) brev till
C.H. Ståhlberg
23.12.1837

Sångerna 41, 43, 44 –
en kombination av dessa i svensk övers.

Morgonbladet,
Helsingfors Tidningar
1850–1852

Fabian Collans recension i HMbl 1840: 42;
1841: 96; 1842: 51–52.
Helsingfors
1845

Elias Lönnrot (1802–1884) i brev till
Fabian Collan (1817–1851)
13.1.1843

Lönnrot skickad in övers. till *Helsingfors*
Morgonblad, *Borgå Tidning* och *Saima*

Elias Lönnrot (1802–1884) manuskript
tillägnad Fredrika Runeberg (1807–
1879) 14.7.1846

Brev 19.7.1846 till A. C. Öhman

Brev 9.2.1849 till H. Kellgren (1822–
1856)
om publ. av manuskriptet

10 sånger

231 sånger [EL skickar 135 sånger]
+ ”nya sånger”

Lönnrot har här
– B. O. Lilles övers. (1839)
– ur *Fosterländskt Album I–III* (1845–1847)
– ur *Finske Anthologi* (1845)

18.VII.1846 till Alex. Const. Öhman för
utgivning

19.XII.1846 ACÖ meddelar att han fått
manuskriptet och gett det till Runeberg

231 sånger
+ 4 nyare sånger
inkl. ur *Finske Anthologi* 1845
Fosterländskt Album I–III (1845–1847)

”oman mielsä mukaan korjaellut” [”jag
har korrigerat dem enligt eget tycke”] (EL
14.7.1846)

Laulu-miehet
konserter i Stockholm och Uppsala

Brev till Fabian Collan 13.1.1843

*CXXXV. Walda Sängur ur Kanteletar jemte några
nyare Finska Sängur i Svenske Öfersättning*
(14.VII.1846), manuskript, (107 s.)
dedicerad till Fredrika Runeberg

Lna, Lönnrotiana 313

Lna, Lönnrotiana 69, 142, 147, 407

*CXXXV. Walda Sängur ur Kanteletar jemte några
nyare Finska Sängur i Svenske Öfersättning*
(1847), manuskript, Lna, Lönnrotiana 313

Musik och text
1925

övers. Axel Stenius och Artur Sieberg
Artur Sieberg

1940

1943

J. Bäckwall
Signaturen –oa–
i *Ilmarinen*

1848

Necken-kalendern
1847, 1849

Hufvudstadsbladet 1860–

Z. Topelius

1875

Lönnrots övers.

Rafaël Hertzberg (1845–1896)

1870

7 sånger

8 översättningar

några övers.

9 sånger
+ en förkortad version av Elias Lönnrots
förord i *Kanteletar* (1840)
48 sånger
omdiktningar, bearbetningar,
förkortningar

”mukaelmia” [”imitationer, bearbetningar”]

Rafaël Hertzberg 1871–1873

53 sånger
omdiktningar, bearbetningar,
förkortningar
52 sånger
omdiktningar, bearbetningar,
förkortningar

Fägel Blå =

Ottilia Saxén (1861–?)

Ur den finska sången (I–II 1891–1892),
1898

Poetiska synder (1894)

Kalender utg. av Sv. Folkskolans vänner
(1894)

Hufvudstadsbladet 9.4.1940
Kanteletars 100-årsjubileum
Invalidens Vår
Ilmarinen (1848)

Necken-kalendern
1847, 1849
Hufvudstadsbladet 1860–
Boken om vårt land (1875)

Från Saimens och Päjänes stränder 1870
(se Alexander Boehm i *Kirjallinen Kaikauslehti*
1870, s. 145–146)

Finska toner 1871–1873
(se Ossian Grotenfelt *Finske Tidskrift* 23, s. 23)

Ur den finska sången I–II
(1891, 1892), 1898?
Poetiska synder (1894)
Kalender utg. av Sv. Folkskolans Vänner (1894)

K. Forsman, samlade och K.A. Tavaststjernas (1860–1898) övers. 1897 (20 s.)	25 sånger med slutrim	<i>Pärlor från Kanteletars sredjeländer</i> (1897)
i K. Forsman <i>Blommor från Kanteletars sredjeländer</i> (1899)	ca 100 övers., bearbetningar och utdrag	<i>Blommor från Kanteletars sredjeländer</i> (1899)
L. Saxén = Fågel Blå Joel Rundt (1879–1971) 1937	70 sånger	<i>Sjuttio sånger ur Kanteletar</i> (1937)
Marita Lindquist (f. 1918) 33/125 Ole Torvalds (1916–1995) 57/125 Thomas Warburton (f. 1918) 35/125 1989	125 sånger	<i>Visor och ballader ur Kanteletar</i> (1989)
<hr/> Sammanlagt ca 700 sånger (olika varianter) i svenska tolkningar av 652 sånger under perioden 1830–1989		

Elias Lönnrot: Egna översättningar, 1832–1846

*”Det är märkvärdigt, att flere stycken af detta lyriska slaget
rent af icke kunna öfversättas och alla förlora sig ofantligen
ej allenast under min, men äfven under andras skickeligare händer.”*
(Lönnrot 22.5.1838)

I sin artikel *Poeten Elias Lönnrot* (2003) behandlar Lars Huldén Lönnrots intresse för det poetiska hantverket vilket tar sig uttryck i långa metriska betraktelser över de finska folksångerna och i dikter som han översätter vilket visar hur han strävar efter att få finskan att anpassa sig till gamla versmått, hexameter, distikon, sapfisk vers, blankvers, balladstrof,” och ”gör det med framgång” så som Huldén skriver och konstaterar att Lönnrot ”i sin mångsidighet också hade en lyrisk begåvning framgår klart i hans båda storverk *Kalevala* och *Kanteletar*, men inte minst i de få egna lyriska dikter han efterlämnade”.²¹⁹ Redan 1824 publicerade Lönnrot, som då ännu inte hade fyllt 22 år, i *Åbo Underrättelser* dikten *Hamnen*, ”Efter Karamsin”, det ryska originalet antagligen författat av historikern, författaren och utgivaren av poetiska kalendrar N. M. Karamsin (1766–1826), men Lönnrot översatte

²¹⁹ Huldén (2003: 38). Jfr Öllers (1920: 33) omdöme om Lönnrots översättningar som ”mycket trogna, ofta på bekostnad av deras poetiska värde; han har så levat sig in iden finska diktens väsen, att han glömmer bort, att han skriver svenska. Fennicismer överflöda hans tolkningar av, – något som för övrigt ytterst få runoöversättare förmådde undvika, – och språket är tungt och någongång klumpigt, varför man förstår, att Collan tillät sig en hel del ändringar innan han tryckte dem i sin tidning. Även som självständig diktare var ju Lönnrot, som bekant (jfr O. Grotenfelt, E. L:s reseskildringar, F. T. 1902), icke utrustad med över hövan stora anlag. [– – –].”

också annat från ryskan, något som hörde till studiekursen.²²⁰ Lönnrots översättningar och ”imitationer” på svenska och finska, översättningar från olika språk, tyska, ryska, grekiska men mest från svenska, egna dikter på svenska (tillfällesdikter, hyllningar, versifierade tack), psalmer på finska och egna dikter på finska (tillfällesdikter och fria lyriska dikter) visar tydligt detta.

År 1835, då Lönnrot publicerade sin första upplaga av *Kalevala*, gav han i *Nionde Runon i Kalevala* i *Helsingfors Morgonblad* 1835, n:o 91–93 också prov på några sånger i svensk översättning.²²¹ Likaså ingår i *Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning* 1848 (november) och 1849 (mars) i bidraget *Om den nya under arbete varande Kalevala edition* några översättningar. I samma tidning i januari 1849 publicerar Lönnrot *Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan*.²²²

Bland översättarna av sånger ur *Kanteletar* (1840) har Lönnrot själv en framstående plats. Hans äldsta tryckta tolkning torde vara en ”imitation”²²³ efter en finsk runa, *Modern bannade sin dotter*, som ingick i *Helsingfors Tidningar* år 1830. I Runebergs tidning *Helsingfors Morgonblad* publicerade Lönnrot följande översättningar:

K II: 60 *Olkiset minun omani, Den bortgifta*, i Mbl 1832

K II: ? *Om min fader kunde hamra*, i Mbl 1835

K II: ? *Den långt hemifrån bortgifta* (delvis motsvarande *Kukkuja* K II: ?), i Mbl 1834

K III: 5 *Matalenan vesimatka, Matalenas sång*, i Mbl 1832 motsvarande *Matalenas vattenbämtning* i *Finsk Anthologi* (1845)

K III: 9 *Inkerin sulbot, Inkeris sång*, i Mbl 1832

K III: 23 *Vedenkantaja Anni, Dottern Anni, hemmets enda* (motsvarande sången om *Vattenbärskan Anni* i *Kanteletar*, i Mbl 1834

I *Borgå Tidning* publicerade Lönnrot år 1838 en serie tolkningar jämte ett förord; den 25 juli 1838 trycktes de första folkdikterna under rubriken ”Finska runor” där han bl.a. skriver: ”flere hundrade sådana stycken på original språket komma att snart afgå till Finska Litteratur Sällskapet. Ett halft år har jag nu nästan dageligen ordnat och skruvat om dem, försökt att af ofta nog många varianter utvälja det bästa till hufvudstycke, omskrifvit ånyo, hvad redan tre eller fyra gånger dessförinnan blifvit renskrifvet o.s.v.”:

K II: 4 *Meistä kasvavi kananen, Ingen orsak att sörja* (delvis motsvarande K II: 4)

K II: 47 *Minun sulboni soassa, Min och andras*

K II: 62 *Köyhän lapsi työt tekevi, Karlarnas oförstånd*

K II: 66 *Kaikissa, katala, yksin, Torpflickan* (”imitation”, delvis motsvarande K II: 66)

K II: 66 *Kaikissa, katala, yksin, Den väntande*, (”imitation”, delvis motsvarande K II: 66) på rimmad vers

K II: 70 *Tuli kolmelta kosijat, Moderns spådom*

K II: 113 *Nokeusin nuotiolla, Den moderlösa*

K II: 153 *Toisin mieleni omani, Moderns råd och eget råd*

²²⁰ Majamaa, *Valitut teokset* 4 (1992: 462).

²²¹ Elias Lönnrots svenska skrifter I (1908: 229–243).

²²² Elias Lönnrots svenska skrifter I (1908: 157–217; 218–229).

²²³ Med ”imitationer” avses ”översättningar” som förhåller sig friare till originalet än en översättare skulle göra, se Huldén (2003: 25–39) om Lönnrot som poet.

Redan år 1833 och 1834 då Lönnrot är på sina uppteckningsresor i östra Finland och Karelen översätter han en del av sina upptecknade runor. I *Helsingfors Morgonblad* den 23 november 1835 ingick en dikt ur *Kalevala*, dvs. *Nionde Runon*, som i det första häftet av *Kalevala* (1835) har nummer 11, i 1849 års *Kalevala* åter en omarbetad version med nummer 18. Runeberg, som var redaktör för *Helsingfors Morgonblad* skriver i sin inledning följande:

Red. har haft lyckan, att från vår utmärkte Landsman Doctor Lönnroth [!] i Kajana få sig tillsänd en försvenskning af 9:de Sången i det af honom samlade stora poemet Kalevala. [— —] Red har icke haft tillfälle att göra bekantskap med de öfriga sångerna i Kalevala, men tror sig af den förevarande med full säkerhet kunna sluta, att Finska litteraturen i detta poem fått en skatt, jemförlig, såsom i ton och hållning, så äfven i omfång och värde, med den grekiska konstens båda skönaste episka mästestycken.

I sin inledning till översättningen förklarar Lönnrot sången och förser översättningen med många förklarande noter, dvs. vad som är översättningar, medan efterbildningarna, ”imitationerna” uppvisar personliga variationer. Så som Huldén konstaterar gör Lönnrot som de flesta andra översättare av *Kalevala* att han låter allitterationerna falla där det naturligt inställer sig i den svenska texten; i flera fall binds olika rader samman av allitererande ord. Lönnrot tillämpar runometern med dess åtta stavelser per versrad på svenskan.²²⁴ Lönnrot översatte också andra partier av *Kalevala* och ett flertal dikter ur *Kanteletar*.²²⁵ År 1843 skickade Lönnrot en serie *Kanteletar*-tolkningar åt Fabian Collan, som var en varm vän av den finska folklyriken, att publiceras i *Morgonbladet*, men ingen av dem publicerades. De dikter som Collan införde i *Morgonbladet* omarbetade han grundligt, vilket Lönnrot bara var tacksam för. Senare publicerades de flesta i *Borgå Tidning*, en av dikterna, K II: 123, ingår i en annan översättning i *Morgonbladet* signerad L. (= Augusta Lundahl?).²²⁶ År 1843 (6 sånger) och 1844 (4 sånger) skickar Lönnrot in nya översättningar till Collan. I *Borgå Tidning* år 1843 publiceras de tidigare nämnda och några nya tolkningar som möjligen är Lönnrots med förklaringar: K II: 127 *Kolminaiset huolet*, *De tre sorgerna* och K II: 162 *Ei itkemätöntä aikaa*, *Ingen tid förutan tårar*.

I uppsatsen ”En finsk runas öde” i *Morgonbladet* 72/1843 går Lönnrot igenom de varianter som i *Kanteletar* motsvarar sången *Tytön runo suomalaisen* som ingår i Topelius samling. Lönnrot har två tolkningar av denna, den ena motsvarar K II: 32 *En heitä kullaistani*, *Ej jag överger min älskling* och den andra K II: 42 *Etäällä minun omani*, *Fjärran borta är min älskling*.

²²⁴ Huldén (2003: 29–30); se om Runebergs och Lönnrots inledningar, översättningen och Lönnrots noter i *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg* VIII:2 (2003: 93–111).

²²⁵ *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908g–h: 257–267).

²²⁶ Se Öller (1920: 32, fn 80, 368).

I *Suomi* år 1842 publicerar Lönnrot balladen K III: 8 *Elinan surma*, *Klaus Kurck och liten Elin* med utförliga kommenterande noter. Balladen togs väl emot – Topelius recenserande den i *Helsingfors Tidningar* 8/1843 – och den utkom senare också i *Finsk Anthologi* (1845).

Lönnrot skickade hösten 1846 sex tolkningar (se Lönnrots *Svenska Skrifter* II) till Snellman att publiceras i *Saima*, men de hann inte komma ut eftersom tidningen drogs in. Lönnrot skickade också ett manuskript med 135 översättningar ur *Kanteletar* med en dedikation till Fredrika Runeberg till förläggaren A. C. Öhman i Borgå i syfte att publiceras men förläggarens död gjorde företaget om intet (se nedan).²²⁷

Lönnrot arbetade mycket på att välja ut, omarbета, redigera och kombinera de sånger som han publicerade som *Kanteletar* (1840). Han skriver i *Borgå Tidning* år 1838, n:o 58 så här: ”Ett halft år har jag nu nästan dageligen ordnat och skruvat om dem, försökt att af ofta nog många varianter utvälja det bästa till hufvudstycke, omskrifvit ånyo, hvad redan tre eller fyra gånger dessförinnan blifvit renskrifvet o.s.v.” Lönnrot berör också svårigheten att översätta dikter av det lyriska slag som *Kanteletar* innebär: mycket går förlorat vid översättning såväl i hans egna som andras översättningar, konstaterar han.²²⁸ I *Borgå Tidning* 1838, i *Helsingfors Morgonblad* 1832, 1835, 1843, 1844 och i *Suomi* 1842 (häfte 6) ingår 22 *Kanteletar*-sånger i Lönnrots egen översättning.²²⁹

Lönnrot översatte själv ca 45 sånger, som han publicerade i olika tidningar på 1830- och 1840-talet.²³⁰ I manuskriptet CXXXV. *Walda Sånger ur Kanteletar jemte några nyare Finska Sånger i Svensk Öfversättning* som Lönnrot dedicerade Fredrika Runeberg (1807–1879) år 1846 finns 235 översättningar listade av *Kanteletar*-sångerna. I manuskriptet finns 135 översättningar.²³¹ Lönnrots avsikt var att Fredrika Runeberg skulle ha läst och sett igenom de svenska översättningarna, men hon ”glömde” manuskriptet varför det låg hos henne i 26 år.²³² Lönnrot trodde att manuskriptet hade försvunnit, men år 1872 fick han det tillbaka från Fredrika Runeberg som hade varit i den tron att hon fått behålla manuskriptet. Lönnrot gav manuskriptet för tryckning, men publiceringen av det blev dock inte verklighet. Först 6.3.1931 ger E. A.

²²⁷ Lönnrot, Manuskript 1846, Lna 313, Lönnrotiana, Finska litteratursällskapets arkiv.

²²⁸ *Borgå Tidning* 1838, n:o 58 i *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908: 248–249).

²²⁹ *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908b, c: 248–281).

²³⁰ *Borgå Tidning* 1838, n:o 58, n:o 59, n:o 61, *Helsingfors Morgonblad* 1832, n:o 15, n:o 47, *Helsingfors Morgonblad* 1835, n:o 89, *Helsingfors Morgonblad* 1840, n:o 42, *Helsingfors Morgonblad* 1841 n:o 96, *Helsingfors Morgonblad* 1842 n:o 51–52, *Helsingfors Morgonblad* 1843, n:o 36, n:o 39, n:o 49, n:o 65, n:o 82, n:o 89, *Helsingfors Morgonblad* 1844, n:o 17, n:o 21, n:o 30. Se också *En finsk Runas öde i Helsingfors Morgonblad* 1843, n:o 72. Se också *Mehiläinen*. Samtliga ingår i *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908f–h: 243–281).

²³¹ Lna = Lönnrotiana 69, 80, 313, SKS:n arkisto, Finska Litteratursällskapets arkiv.

²³² Anttila (1931 I: 343).

Piponius detta manuskript ur Ida Lönnrots kvarlåtenskaper till Finska litteratursällskapet men originalet är fortfarande otryckt. I *Boken om vårt land* (1875) presenterar Zacharias Topelius nio sånger ur *Kanteletar* i svensk tolkning av Lönnrot.

Då J. L. Runeberg flyttade till Borgå 1837 hade han slutat att redigera *Helsingfors Morgonblad* och i stället börjat medverka i *Borgå Tidning*. Lönnrot tog över *Helsingfors Morgonblad*. I ett brev till Runeberg 22.5.1838 (Lna, Lönnrotiana 80) skriver Lönnrot om att han håller på att redigera samlingen *Kanteletar* och prisar dikternas skönhet:²³³

Ett halft år har jag nu nästan dageligen ordnad och skruvat om dem, försökt att af ofta nog många varianter utvälja det bästa till hufvudstycke, renskrifvit å nyo, hvad tre a fyra ggr förut blifvit renskrifvit o.s.v. nu torde par månader åtgå till samma arbete eller så lång tid, att jag slutligen tröttnar dervid, hvilket ej ännu händt, då jag dageligen trott mig upptäcka nya skönheter uti dem och fröjdats mig deröfver instämmande med Juslenius, som säger: 'Peculiaris hujus lingue est poesis'. Illam artem non doctissimi alias magis callent, qvamarustici; quibus, ut de Arcadibus traditur, ingenitum est, de qualibet materia, in instanti, carmina canere elegantissima qvod peregrino qvidem creditu impossibile esse poterit: at nos experti novimus, apud nostros praesertim nasci poetas, non fieri." [Anttilan käännös: Tämänkielinen runous on aivan omalaatuista. Tätä taitoa harjoittavat muuten niin hyvin oppineet kuin talonpojat, joille, kuten muinoin arkadialaisille, on synnynnäistä runoilla mitä hienoimpia lauluja heti ja mistä aiheesta hyvänsä. Tämä tuntunee ulkomaalaisesta uskomattomalta, mutta on niin usein saatu kokea, että varsinkin meikäläisten keskuudessa runoilijoiksi synnyttään, ei tekeydytä. [AI336 = Anttila 1931: I: 336]. – ”Det är märkvärdigt, att flere stycken af detta lyriska slaget rent af icke kunna öfversättas och alla förlora sig ofantligen ej allenast under min, men äfven under andras skickligare händer.”

Lönnrots egna översättningar kan sammanfattas enligt följande:

Tabell: Elias Lönnrots svenska tolkningar av *Kanteletar* (1840)

BOK I

K I: 17 *Muinainen käkeni, Min fordna göke / Min fordna glädje-fägel*

K I: 25 *Erotus mielillä, Olika till mods*

K I: 43 *Manalaan ikävöivä, Den Gamle*

K I: 46 *Parempi syntymättä, Bättre ofödd*

K I: 59 *Huoliensa haasteleva, En som vill berätta om sina bekymmer*

BOK II

K II: 4 *Meistä kasvavi kananen, Liten dufva av oss växer*

K II: 5 *Mitä me, tytöt, suremma?, Ingen orsak att sörja*

K II: 41 *Ääni ei kuulu kullalleni, Till min vän ej rösten höres*

K II: 42 *Etäällä minun omani, Långt långt bort min egen finnes*

K II: 47 *Minun sulhoni soassa, Min och andras / Bort i kriget är min fästman*

K II: 52 *Armas arkussa ajavi, 53 Maassa marjani makaavi, 54 Miks' on silmäni sipakat, Om min fader kunde hamra*

K II: 55 *Pois on mennyt meistä toinen, Trenne vackra barn vi voro* (ej titel)

K II: 56 *En voinut itkeä naurulta, Kunde ej för skratts skull gråta*

K II: 60 *Olkeset minun omani, Den bortgifta, i Mbl 1832*

²³³ Lna, Lönnrotiana 80, se också Majamaa (*Elias Lönnrot Valitut teokset* V 1993: 529); Anttila (1931: I: 336).

K II: 52 *Armas arkussa ajavi*, 53 *Maassa marjani makaavi*, 54 *Miks' on silmäni sipakat*, *Om min fader kunde hamra*, i Mbl 1835

K II: ? *Den långt hemifrån bortgifta* (delvis motsvarande *Kukkuja* K II: ?), i Mbl 1834

K II: 62 *Köyhän lapsi työt tekevi*, *Karlarnas oförstånd*

K II: 62 *Köyhän lapsi työt tekevi*, *Fattig flicka får ej lättjas*

K II: 66 *Kaikissa, katala, yksin, Torpflickan* ("imitation", delvis motsvarande K II: 66)

K II: 66 *Kaikissa, katala, yksin, Den väntande*, ("imitation", delvis motsvarande K II: 66) på rimmad vers

K II: 66 *Kaikissa, katala, yksin, Går i alla sysslor ensam*

K II: 67 *Korpikotinen, Skogsflickan / Flickan i ökenen*

K II: 70 *Tuli kolmelta kosijat, Trenne friare då kommo*

K II: 70 *Tuli kolmelta kosijat, Moderns spådom*

K II: 98 *Mitäpä suren sanoista, Hvad bekymrar mig förtälet*

K II: 113 *Nokeusin nuotoilla, Den moderlösa*

K II: 113 *Nokeusin nuotoilla, Mörk jag blev i svedjeröken*

K II: 114 *Oisinko pojaksi luotu, Om jag vore född till gosse*

K II: 115 *Toisinpa kävi käteben, Sköna hoppet gick till intet*

K II: 118 *Ikävä omia maita, Ledsamt efter egen hembygd / Långtar efter hemmets nejder*

K II: 120 *Kunpa, kurja, kuolisinki, Skulle jag dock usla bortdött*

K II: 123 *Ei tieä emo tytärtä, Modren vet ej om sin dotter*

K II: 127 *Kolminaiset buolet, Tre bekymmer, trenne sorger*

K II: 131 *Kyllä huoli virttä tuopi, ej rubrik / Sorgen nog mig sånger skaffar*

K II: 133 *Kivi on suuri, orja pieni, En flickas qvarnsång*

K II: 138 *Arvan asettaja, Lottkeasterskan*

K II: 144 *Erlaisia käskyjä, Olika befallningar*

K II: 153 *Toisin mieleni omani, Annorlunda sjelf jag ville*

K II: 153 *Toisin mieleni omania, Moderns råd och eget råd*

K II: 154 *Millä maksan maamon maion?, Hvarmed betalar jag modersmjölken / Obetaldt blir modersbrösten*

K II: 161 *Heitän hempiät tupani, Flyr ifrån det vackra hemmet*

K II: 162 *Ei itkemätöntä aikaa, Finns en stund ej utan tårar*

K II: 173 *Kiitä huomenna hevosta, Prisa hästen först i morgon!*

K II: 178 *Tuuti lasta Tuonelaban, Vyss, ryss mitt barn till Tuoni!*

K II: 179 *Äsken poika poik' olisi, Dock då först en son du vore*

K II: 198 *Itse, hullu, bukkasime, Själ jag däre mig förspilde*

K II: 219 *Viety on maille vierahille, Ve dock trakter, der jag hamnat*

K II: 249 *Mie valitsen varrellani, Jemngod vore jag med andra*

BOK III

K III: 1 *Suomettaren kosijat, Suometars friare*

K III: 5 *Mataleenan vesimatka, Matalenas vattenbämtning*

K III: 6 *Neitsyt Maarian virsi, Jungfru Marias sång*

K III: 8 *Elinan surma, Klaus Kurck och liten Elin*

K III: 9 *Inkerin sulbot, Inkeris sång*

K III: 19 *Tuoretuinen lapsen, Tuoretuinen barn*

K III: 23 *Vedenkantaja Anni, Wattenbärerskan Anni*

K III: 30 *Kullervon sotaan lähti, Kullervo*

K III: 35 *Saaren neito, Saaris jungfru*

K III: 50 *Sulhon valitsija, Brudgumsvalet / Brudsökerskan* (Jfr *Merenkosiat* K III: 38)

Lönnrot översatte dikter från olika språk, tyska, ryska och grekiska men mest från svenska, bl.a. tretton dikter av Runeberg. Lönnrot ägnar stort intresse för metriska analyser (t.ex. i samband med översättningen av Runebergs *Vid en källa*), han introducerar finska termer för de metriska grundbegreppen och diskuterar bl.a. de finska kortstaviga orden i de importerade verstyperna.²³⁴

²³⁴ Huldén (2003: 30–31, 34, 38).

Lönnrots röst som översättare hörs i citaten nedan då han beskriver sina egna översättningsmetoder, dvs. både hans *globala* (allmänna principer) och *lokala* (textuella) *översättningsstrategier* (se s. 139 ff.) på följande sätt:

SÄTT ATT ÖVERSÄTTA

Lönnrots brev till J. L. Runeberg 22.5.1838, Lna 80:

”Ett halft år har jag nu nästan dageligen ordnat och skruvat om dem, försökt att af ofta nog många varianter utvälja det bästa till hufvudstycke, renskrifvit å nyo, hvad tre a fyra ggr förut blifvit renskrifvit o.s.v. nu torde par månader åtgå till samma arbete eller så lång tid, att jag slutligen tröttnar dervid, hvilket ej ännu händt, då jag dageligen trott mig upptäcka nya skönheter uti dem och fröjdat mig deröfver [– –]. – ”Det är märkvärdigt, att flere stycken af detta lyriska slaget rent af icke kunna öfversättas och alla förlora sig ofantligen ej allenast under min, men äfven under andras skickligare händer.” (Lönnrot, *Valitut teokset* V 1993: 529.)

Lönnrots brev till Fabian Collan 13.1.1843, Lna 80:

”[– – –] Det [Ditt Morgonblad] hade i sistl. år flere goda öfversättningar af *Kanteletar* och det vore önskligt om det äfven för i år kunde meddela några sådana. De medföljande äro i hast gjorda och således viss icke lyckade, men jag skickar dem dock sådana de äro till Dig med anhållan om att Du ville gå dem igenom med rättande hand, hvarefter Du sedan till en uppmuntran för skickligare översättare kunde vid tid och tillfälle meddela dem på Din Tidning. Efter några år kunde man derigenom att tidningarne då och då upptoge öfversättningar af den finska poesien få en anseelig del af dem utan vidare bråk öfversatt. För dem hvilka der på orten kunde intressera sig af sådana öfversättningsförsök kunde Du mundtligen uppgifva ett ganska godt sätt att utan förstörande af någon tid göra dem. Det består deruti att sedan man lagt sig och läst det finska stycket, så att man ur minnet kommer det ihog, man släcker ljuset och börjar fundera på öfversättningen och öfversätter tills man somnar. För säkerhetens skull kan dock öfversättaren redan i början läsa Fadervår och aftonvälsgnelsen, emedan sömnen eljest emellankommer. Sådana sömnprodukter, upptecknade följande morgonen, äro de följande: [– – –].” (Lna 80, Lönnrot, *Valitut teokset* V 1993: 360–364.)

I sina ”paratexter”, dvs. texter som ger information om översättningsstrategierna, kommenterar Lönnrot å ena sidan svårigheten att översätta finsk folkdiktning till svenska, å andra sidan har han en skämtsam syn på sin översättargärning: sångerna är ”sömnprodukter” som han lär sig först utantill och sedan översätter dem. Med denna teknik fick Lönnrot säkert en lämplig rytm i sina svenska tolkningar av *Kanteletar*-sångerna. I sitt brev till Fredrika Runeberg år 1846 förklarar Lönnrot varför det är viktigt att han samlat en förteckning på samtliga översättningar (231 sånger) som vid denna tid fanns av *Kanteletar*, och att han anger de sånger som redan finns i svenska översättningar i *Fosterländskt Album* I–II (1845) och i *Finske Anthologi* (1845). Han konstaterar också att översättarna (”usiammilita laittajilta”) i samlingen är flera och att han enligt eget tycke (”oman mieleni mukaan”) korregerat sångerna till den grad att han inte angett översättarnas namn eftersom dessa kanske inte längre kände igen sina översättningar i nuvarande form. Han nämner dock att sångerna i *Kanteletars* Bok II, sångerna 1–59 är professor och doktor Lilles översättningar och att Lönnrot mestadels följt dem ordagrant

(”enimmiten sana sanalta seurannut”). Lönnrot har alltså korrigerat och editerat andras översättningar utom Lilles, en översättningsstrategi som var vanlig vid denna tid.

Lönnrots brev till Fredrika Runeberg 14.7.1846, Lna 313:

**Rouva Rohessorina ----- Runebergille.
Armas jaloarvoinen Rouva!**

Kun viime' kerran Porvossa käydessäni tapasin Teidän Kalevalan runoja lueskelemassa ja sain kysyneeksi, miksette ennemmin valinneet Kantelettaren lemmeltään ja suloisuudeltaan suosituista lauluja luettavaksenne, vastasitte Kalevalasta ruotsalaisen käännöksen avulla paremmin selvän saavanne, kun Kantelettaresta, josta teillä ei ollut ni? mitä tiettyä käännöstä. Jo silloin päätin tykönäni yhteen koota, mitä Kantelettaresta sekä itseltäni että muilta oli tullut ruotsin kielelle käännettyksi, ja aikaa myöten kirjoitella uusia käännöksiä lisäksi. Tätä muiden töiden välillä aika ajalta toimittellessani ilmestyi R. Tengströmin kirja ”Finsk Anthologi. II”, joka miltei täyttänyt koko tarvetta manittuin laulukäännösten yhteen kokoamisesta. Kun kuitenkin T. Anthologiassaan ei ollut kaikille käännöksille sias saanut, niin vieläkin katsoin sopivaksi ilmi antaa xxxx xx xxxxxxxxxxxx, xxxx kokouksestani, mitä siinä ei löytynyt, eikä erään toisenkaan ”Fosterländskt Album” nimetyn kirjan I:mäisessä ja II:ssessa osasessa, ja niin sai tämä kirja nykyisen sisunsa. Käännöksiä tässä löytyy usiammilla laittajilta, joita toki oman mieleni mukaan olen korjaellut, etten tohdikkaan niitä laittajoihensa nimellä eli nimiviitalla merkitä, kun en tiedä, jos enää omistaisivat käännöksiänsä nykyisessä muodossa. Kuitenkin saanen luvan mainita, että siitä, mitä tässä Kantelettaren II:sen osan lauluista, I:mäisestä niin 59:sänteen, löytään käännettynä, tulee herra rohessori ja tohtori Lilleä kiittää, jonka käännöksiä olen enimmiten sana sanalta seurannut.

Tarkemmin osoittaakseni, mitkä Kantelettaren lauluista tähän asti ovat tulleet käännettyksi, ehkä suatsette minun ne tässä luetella. Ne niistä, mitkä eivät löydy nykyisessä kirjassa, ovat merkityt eri puustaimilla, joista Aa viittaa kirjaan ”Fosterländskt Album” ensimmäistä, ja Ab saman kirjan toista osaista, vaan Ea ”Finsk Anthologi” nimitettyä kirjaa. [– – –] Tässä ja kahdessa edellä esitettyssä kirjassa tapaatte siis, hyvä Rouvaseni! yhtenään 231 eri laulua Kantelettaresta käännettynä, joista näiden käännösten avulla eli muuten selvän saatuanne, jo toki saatte selvän muistakin ei vielä käännettyistä suomalaisista runoista ja lauluista.

Lopulla löydätte joita kuita käännöksiä Suomen nykyisemmistä runoista ja lauluista, joista toivon Teidän ei minulle pahastuvan enemmän kun koko toimestani tämän jo laatuansakin kyllä vähä-arvoisen, osaamattomuuttani vielä vähä-arvoisemman kirjalaitoksen kanssa.

Wilpittömimmällä arvon ja kunnian osoittamalla toivon saavani myös tästedes olla Teidän Kajaanista 14 heinäkuuta 1846 nöyryn palvelianne Elias Lönnrot. [– – –]. (XXXV. *Walden Sångar ur Kanteletar jemte några nyare Finska Sångar i Svenske Öfversättning*, Lönnrots dedikation till Fredrika Runeberg 14.7.1846. 109 s.; Lna 313.)

Majamaa beskriver Lönnrot som sin tids bästa kännare av dialekter, tillämpare och förnyare av språket samt en skriftspråkets stabilisator (”kirjakielen vankentaja”). Han var språkligt begåvad; skolspråket svenska blev Lönnrots brukspråk och senare familjens hemspråk. Lönnrot hade omfattande kunskaper i språk: finska, svenska, ryska, estniska, vepsä, votiska, samiska, tyska, franska, norska, danska, hebreiska, grekiska och latin. Han var en av de lärda som på ett samordnat sätt kunde använda såväl finska som svenska i tal och skrift, något som gör honom till en central person också som översättare. Lönnrot utvecklade den finskspråkiga kulturen, förfinskade den bildade

klassen och skapade ett språk som var avsett för konst och vetenskap. Han ansåg också att översättningsverksamheten garanterade att finskan kunde nå den bildade klassen.²³⁵ Lönnrots insatser för språk och översättning har tydligt en tidig emancipatorisk effekt och kan karakteriseras med uttrycket "the ideological turn in Translation Studies"²³⁶ inom översättningens historia: översättningsverksamheten innebär att översättningar från finska till svenska, svenska till finska och från finska till världsspråk och vice versa börjar skapa olika polysystem i respektive kulturer. Öller konstaterar följande om Lönnrots egna tolkningar av sånger ur *Kanteletar*.²³⁷

Lönnrots översättningar äro mycket trogna, ofta på bekostnad av deras poetiska värde; han har så levat sig in i den finska diktens väsen att han glömmer bort, att han skriver svenska. Fennicismen överflödar hans tolkningar av, – något som för övrigt ytterst få runöversättare förmådde undvika, – och språket är tungt och någongång klumpigt, varför man förstår, att Collan tillät sig en hel del ändringar innan han tryckte dem i sin tidning. Även som självständig diktare var ju Lönnrot, som bekant (jfr O. Grotenfelt, E. L:s reseskildringar, F. T. 1902), icke utrustad med över hövan stora anlag.

Mitt material visar att Lönnrots översättningar är semantiskt trogna mot originalet men att rytmen anpassats för svenskans strukturer på bekostnad kanske av sångernas poetiska värde som Öller skriver. Till Lönnrots försvar kan sägas att hans svenska översättningar dock fått fram andemeningen i sångerna, och att Lönnrot varit trogen mot sitt program att översätta den finska folkdiktningens lyriska sånger för en svensk publik och på så vis lyfta fram det specifikt finska och "själens grammatik" i sångerna.

²³⁵ Majamaa (2007: 186–189).

²³⁶ Wing-Kwong Leung (2006: 129–144).

²³⁷ Öller (1920: 33). I resedagboken *Vandraren* finns en del tillfällighetsdikter (*Kosiomies*) som Lönnrot översatt. Reseminnen i *Morgonbladet* 1834 upptar en bröllopssång från Vuokkiniemi; i *Morgonbladet* 1832 beskriver Lönnrot jungfrufesten *Ridvala Helka* (i Sääksmäki) och publicerar K III: 5 *Matalenenan vesimatka*, *Matalenas sång* (motsvarar *Matalenas vattenhämtning* i *Finska Anthologi* (1845) och K III: 9 *Inkerin sulbot*, *Inkeris sång* i svenska tolkningar.

J. L. Runeberg

Så som ovan konstaterats var författaren, poeten och Finlands nationalskald J. L. Runebergs (1804–1877) intresse för ”folket” och ”folksjälén” stort i linje med den romantiska anda som rådde i Europa under denna tid. Runebergs Herderöversättning ”Om Folkpoesien” ingick i *Helsingfors Morgonblad* den 5 oktober 1832 med undertiteln ”Tankar af Herder” och ”Om Visan” med upplysningen Efter Herder i samma tidning den 5 december 1836. Originalen till översättningarna ingår i Herders *Stimmen der Völker in Liedern*, Runeberg ägde Uppsala-utgåvan från 1815 (Bibliothek der Deutschen Classiker XI. Johann Gottfried Herders Werke. Erster Band).²³⁸ Jag citerar ur Runebergs svenska översättning ur ”Om Visan” i syfte att visa hur viktig folkpoesin ansågs vara i Herders anda:²³⁹

Om Visan. (Efter Herder.)

Visans väsende är sång, icke målning; dess fullkomlighet ligger i passionens och känslans melodiska uttryck. Felas detta, och har den ingen ton, ingen poetisk modulation, ingen hällen gång och fortgång; så må den äga bilder och färger, hur lysande som helst, och är dock icke Visa mer. Eller blir denna modulation på något sätt störd, anbringar en främmande förbättrare, här en målade parenthes, der ett färgrikt bi-ord, vid hvilka vi för ögonblicket försättas utom sångarens ton och melodien af sången, och få tugga ett skönt, men näringslöst praktkorn, så farväl visa! farväl sång och glädje! Finns deremot i en visa ton, en väl anslagen och hällen lyrisk ton, så vare innehållet till och med af föga betydenhet; hon får ändå varaktighet och blir sjungen. Förr eller sednare skall ett bättre innehåll utbilda sig ur det sämre, och endast själen af visan, dess poetiska tonart, melodie, är då det, som blifvit kvar. Fritt må också en visa af ton hafva enskilda märkeliga fel; felen förlora sig, de dåliga stroferna blifva ej sjungna med de andra; men sjelfva andan af sången, som ensam verkar på själen och stämmer sinnen till samljud, denna anda är odödlig och verkar fortsatt. Visan måste höras, icke ses; höras med själens öra, som icke räknar, mäter och väger enskilda stafvelser, utan lyssnar till melodien och bortsimmar med den. Den minsta klippa, som är i vägen, vore den också en diamantklippa, stöter och verkar obehag; den finaste förbättring, som framter sig sjelf, i stället för att framte sångaren, en förbättring, som drar hundrade sångare och tusende sånger öfver samma läst, – hur välkommen den än må vara för handverkets mästare och gesäller, och hur mycket de än må, såsom det heter, kunna lära af den, – för den verkliga skalden, den sanna älskaren af sången är den blott

– – idel idel skräddar-tyg
Som bär af saxen spår;
Mej ej den fulla, rika ton,
Naturens hjerta slår.

Också vid öfversättningar är det den svåraste uppgift, att rätt öfverflytta från ett främmande tungomål denna sångton, denna inre melodie; hvilket hundrade skeppsbrutna sånger och lyriska

²³⁸ *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg* XVII:2 (2005: 96–98, 155–156).

²³⁹ *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg* VIII:2 (2005: 139–140), se kommentarerna till ”Om Visan” i *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg* XVII:2 (2005: 155–156).

farkoster, vid stränderna af vårt eget och andra nationers språk, bevisa. Ofta ges icke annan utväg, än att, om det är omöjligt att återge sången själf, såsom den i sina egna ord sjunger, uppfatta själfva den återklang, den hos oss väcker och söka att uttrycka den. Allt sväfvande mellan tvenne språk och toner, författarens och öfversättarens är odrägligt. Örat märker det genast och avskyr den haltande budbäraren, som hvarken vet att tala eller tåga. (J. L. Runeberg i *Helsingfors Morgonblad* 5/12 1836, nr 92.)

Runeberg bidrar också till att översätta sånger ur den finska folkpoesin. Följande två sånger utkommer i *Morgonbladet* 1834 och översatta direkt ur Lönnrots manuskript eftersom *Kantele* I–IV (*Alku-Kanteletar*) kom ut åren 1828–1831 och *Kanteletar* år 1840. Runebergs tolkningar är K II: 68 *Pahasti paimennoinnut, Såsom barn jag gick att valla* som delvis motsvarar den nämnda sången ur *Kanteletar* med element ur balladen K III: 35 *Saaren neito*. Därtill finns början av K II: 78 *Käynkö viikon villapäänä?, Göke min älskeling, låt mig höra*. De övriga är översatta ur tryckta källor. *Vid ekorrskytte* ur *Kantele* II publicerades i *Morgonbladet* 1834, *Den besvikna fästmon* ur *Kantele* II²⁴⁰ i *Morgonbladet* 1835, K II: 163 *Myötihin mä miebelähän, Svärdottern* motsvarar den nämnda sången i *Kanteletar* och K II: 245 *Oisi mulla vallan miekka, Trenne bustrur* motsvarar sången i *Kanteletar*. De två sistnämnda sångerna publicerades i *Morgonbladet* 1836 och är ur Lönnrots tidning *Mehiläinen*. Runebergs översättningar är semantiskt exakta, men mestadels skapar han en för svenskan lämplig rytm och prosodi i sångöversättningarna.

J. V. Snellman
Saima 1844, 1845; *Finsk Anthologi*, 1845

”— vilka synas av oss böra räknas bland de yppersta,
som ännu omklätt finsk sång i svensk dräkt”
(Topelius i *Helsingfors Tidningar* 9/1844)

År 1844 började J. V. Snellman (1806–1881) ge ut sin tidning *Saima* som innehöll ledande artiklar och skönlitterära bidrag. Snellman publicerade år 1844 (18 sånger) och 1845 (5 sånger) svenska tolkningar ur *Kanteletar*, signerade R. S. (= Rector scholae). Snellmans tolkningar prisas av Topelius i *Helsingfors Tidningar* 9/1844 på följande sätt: ”*Saima* har några av sign. R. S. undertecknade översättningar av *Kanteletar*, vilka synas av oss böra räknas bland de yppersta, som ännu omklätt finsk sång i svensk dräkt.” I *Finsk Anthologi* (1845) fins sex av Snellmans översättningar (t.ex. K I: 67 *Kun oisin käkenä, Vore jag en göke*).²⁴¹

²⁴⁰ Öller (1920: 34 fn 84) anger dock: ”övers. av E. Aspelin tillskriven Rbg [Runeberg]; språket gäve dock vid handen, att den möjligen härstammar från Lönnrot.”

²⁴¹ *Helsingfors Tidningar* 9/1844; Öller (1920: 34–35).

I Snellmans *Saima* publiceras också några av A. Ahlqvists översättningar: K I: 32 *Muinaiset ajat paremmat, I mitt minne återkomma*, som ingår i *Finsk Anthologi* (1845) så som också K I: 36 *Korpi kurjalla kotina, Andra sälla sträva hemåt* och K II: 58 *Jo meillä ero tulevi, Två vi voro lika sköna*.

B. O. Lille:
Flickors sånger (1–59), 1839

Redan innan *Kanteletar* publicerades år 1840 ger teologen B. O. Lille (1807–1875) år 1839 ut en samling med 59 sånger ur *Kanteletars* andra bok (K II: 1–59) med undantag av sångerna 14, 28, 29, 30. Enligt Öller indrogs och makulerades samlingen, orsak uppges dock inte.²⁴² Senare publicerades översättningarna till stor del på andra ställen: i *Borgå Tidning* 1840 (8 sånger) och i *Morgonbladet* 1841 (2 sånger) identiska med dem i den makulerade samlingen. I *Finsk Anthologi* (1845) har avdelningen ”Fornlyriska sånger” en samling av ”Flickors sånger” där 19 är översatta av Lille. Öller konstaterar att Lille hade en stor poetisk begåvning vilket också syns i översättningarna. I sin recension av *Finsk Anthologi* (1845) i *Morgonbladet* 97/1845 skriver S. G. Elmgren att Lilles tolkningar ”äro gjorda på ett ledigt och rent språk, förenat med en ovanlig grad av trohet.”²⁴³

Finsk Anthologi
1845

I *Finsk Anthologi* eller samling av valda skaldestycken af Finska författare från äldre till nyare tider, jemte korta karakteristiker och biografiska notiser utgifven af R. Tengström, Första delen: Öfversättningar af Finska folksånger (1845) tillägnas Herr Provincial-Läkaren D:r Elias Lönnrot och Herr Professoren, Ordens Ledamoten, D:r Johan Ludvig Runeberg ”Vördnasfullt tillegnad”. I sitt förord inleder utgivaren Robert Tengström (1823–1847) med att lyfta fram den betydelse ”de olika folkens poesier” har, hur de har ”sin egna ton, bestämd af dess egendomliga grundlynne, dess nationela natur- och verldsåskådning.” Särdragen kan, enligt Tengström, ”skådas i poesiens trollspegel. Alla de känslor af glädje och sorg, kärlek eller hat, hvaraf nationen i sitt innersta djup gripits, den aflägnaste forntid med sina kämpar och bragder, med sina

²⁴² Öller (1920: 34).

²⁴³ *Morgonbladet* 97/1845; Öller (1920: 34).

underfulla sagor och sin diktvishet, allt detta återväcks ännu i dag till lif af sångens toner.”²⁴⁴

De översättningar som ingår i samlingen av finska folksånger är för det mesta ur tidigare publicerade källor bland dessa flera tidningar. Tengström nämner Castréns översättning av *Kalevala* (Del I. Forn-Episka sånger), *Suomi, Fosterländskt Album* I–III (1845–1847) och *Joukahainen*. Professor B. O. Lilles översättningar omfattar de 19 första översättningarna ”för sin trohet och sitt vackra, lediga språk utmärkta, öfversättningar, som förekomma under rubriken: *Flickors sånger* (Del II. Forn-Lyriska sånger, Flickors sånger). Herr Magister Kellgrens är de övriga.²⁴⁵ Det framgår dock inte exakt om samtliga övriga översättningar är Kellgrens (*Flickors sånger* 5 st.). Därtill anges inte exakt vilka översättarna har varit av Herdesånger 9 st., Vaggsånger 4 st., Blandade sånger 29 st., Ballader 3 st., Sånger vid festliga tillfällen 3 st. samt Del III. Nyare folksånger 13 st. Exempelvis i ”Blandade sånger” finns översättningar sex översättningar av Snellman (t.ex. K I: 67 *Kun oisin käkenä, Vore jag en gök*, tidigare publicerad med signaturen R. S. = Snellman i *Saima* 1844 samt av Cygnaeus K II: 175 *Käy, unonen, kätkeyhen, Kom blund till vaggan*, som han använde för sitt tal i Bibelsällskapet år 1841.²⁴⁶ Likaså ingår i *Finske Anthologi* bl.a. Runebergs översättning av *Flickans klagan* som hör till de nyare sångerna (*Kanteletars* förord sång 24. *Neion valitus*)²⁴⁷ samt K II: 245 *Oisi mulla vallan miekka, Om jag maktens spira ägde*.²⁴⁸ I *Finske Anthologis* avdelning ballader ingår exempelvis Lönnrots översättning av K III: 23 *Vedenkantaja Anni, Vattenbärerskan Anni* och sånger vid festliga tillfällen. Därtill finns översättningar av Bäckwall, Nervander m.fl. vilka upptas i Öllers lista över *Kanteletar*-översättningar 1830–1853.²⁴⁹

I *Finske Anthologi* (1845) finns också den sedermera världsberömda botanisten William Nylanders svenska tolkningar. Han gjorde dem som ung medicinekandidat av vilka åtta finns i *Helsingfors Tidningar* 1845, signerade W. N. Av dessa finns tre i *Finske Anthologi* (1845). I *Joukahainen* II har Nylander två översättningar av finska berättande folkdikter (K III: 19 *Tuiretuisen lapset, Tuiretuinens barn* samt K III: 22 *Neien rosvo, Jungfruns bortrövande* som också finns i *Finske Anthologi* (1845). S. G. Elmgren bedömer dessa två sistnämnda sångöversättningar i *Morgonbladet* 41/1845 så ”att de med trohet återgiva originalet på ett lätt och flytande språk”.²⁵⁰ Uppgifterna om översättarna anges

²⁴⁴ Tengström (1845: VII–VIII) i förordet till *Finske Anthologi*.

²⁴⁵ Tengström (1845: XIII) i förordet till *Finske Anthologi*.

²⁴⁶ Öller (1920: 34).

²⁴⁷ Se också Runebergs *Samlade arbeten* (1899: Band 2: 310–313).

²⁴⁸ Se Runebergs *Samlade skrifter* (1982: 13: 2: 240). Jfr Öller (1920: 41) anger som översättare H. Kellgren.

²⁴⁹ Öller (1920: 38–42).

²⁵⁰ *Morgonbladet* 41/1845; Öller [1920: 35].

inte exakt i *Finske Anthologi* (1845) varför det är svårt att vid många av sångerna ange vem den egentliga översättaren är.

Tengström avslutar sitt förord med att konstatera att samlingens svenska översättningar av den finska folkpoesin presenterar: ”– de oförvissneligaste skönheter det Finska snillet skapat; ... den innerliga, flärdlösa fågring, som hvilat öfver hela denna diktkonst och som så väl harmonierar med det folks och det lands natur, af hvilka den blifvit uppammad, – ”.²⁵¹ I sin recension av denna antologi skriver Elmgren i *Morgonbladet* 97/1845 på ett poetiskt och metaforiskt sätt följande:

Den är en härlig, uppfriskande lund, där lugnet råder och passionernas storm blott sakta susar i de höga trädtopparna, enformig på sätt och vis såsom den höga granskog, vilken betäcker en så stor del av vårt land, men genomskimrad av en oförgänglig skönhets strålar, och besädd med täcka blomstergrupper här och där.

Fosterländskt Album I–III 1845–1847

Herman Kellgrens andel i översättning av sånger ur *Kanteletar* är betydlig. I *Fosterländskt Album I–III* (1845–1847), som utgavs av H. Kellgren, R. Tengström och K. Tigerstedt, ingår i Del I ca 30 tolkningar under rubriken ”Finska sånger ur Kanteletar I” av vilka de flesta torde vara Kellgrens tolkningar. Av dessa ingår tolv i *Finske Anthologi* (1845). Öller skriver:²⁵²

Kellgren är ej någon lycklig runoöversättare; omdömena voro icke heller gynnsamma: Elmgren klandrade urvalet, som icke är det bästa, och ogillade sådana otympliga nybildningar som ”olyckligen”, ej heller Snellman kände sig anslagen av översättningarna, vilka han fann (Kall. 45/5 [*Kallavesi*]) vara för det mesta torra disputationsovningar.

I *Fosterländskt Album II* (1845) har Kellgren en samling av ”Översättningar ur I delen av Kanteletar” med 25 sångöversättningar av vilka 14 finns med i *Finske Anthologi* (1845). I *Fosterländskt Album* ingår också Kellgrens tolkning av K III: 50 *Sulbon valitsija*. Öller bedömer översättningarna med att citera Elmgrens utsaga om dessa översättningar enligt följande:²⁵³

Även dessa översättningar röja de tidigare anmärkta felen, hårda nybildningar och osvenska vändningar gör språket allt annat än poetiskt; med rätta säger Elmgren (Mbl 46/14), att i dem ”mången bild och mångt uttryck förekommer, som stöter ovana öron”; Snellman [*Kallavesi* 5/1845]

²⁵¹ Tengström (1845: XIV) i förordet till *Finske Anthologi*.

²⁵² Öller (1920: 35–36).

²⁵³ *Morgonbladet* 14/1846; Öller (1920: 36).

åter medger, att översättaren synbarligen lagt ner mera omsorg på dessa tolkningar, än på de föregående, men det oaktat saknas ännu formens skönhet.

Så som jag ovan konstaterat är markeringarna av sångöversättningarna många gånger ungefärliga i de antologier som ges ut under 1840-talet. Därför torde nedanstående översättningar ur *Finske Anthologi* (1845) och av de tidigare opublicerade översättningarna i *Fosterländskt Album II* (1845) vara Kellgrens översättningar:

K I: 25 *Erotus mielillä, Huru är den sälles sinne*
K I: 57 *Sortunut ääni, Vad har klara rösten rövat*
K I: 91 *Lintuin keräjä, Fåglares ting*
K I: 99 *Kolme pyytöä, Trefaldig fångst*
K I: 171 *Mikä paimenten olla, Huru är att vara berde*
K II: 175 *Käy, unonen, kätkeyhen, Kom blund till vaggan*
K II: 245 *Oisi mulla vallan miekka, Om jag magtens spira egde*

Sannolikt är också de i *Fosterländskt Album III* (1847) publicerade sångöversättningarna Kellgrens:

K III: 7 *Piispa Henrikin surma, Biskop Henriks mord*
K III: 10 *Vuipurin linnan hävitys, Wiborgs slots förstörelse*
K III: 11 *Puntuksen sota, Pontus' krig*
K III: 12 *Kaarlon sota, Karls krig*

Öller konstaterar att varken sångurvalet eller översättningarna var lyckade. Orsaken till varför Kellgren, som ju var en poetisk begåvning, inte lyckades återge den finska folkpoesin på svenska, är enligt Öller den att han ”tog sin uppgift alltför filologiskt”, dvs. att de blev ”torra disputationer; de utgöra en ypperlig handledning vid studiet av originalen, men dessas poetiska skönheter hava här till stor del förflyktigats” så som Öller citerar Snellman (*Kallavesi* 5/1845).²⁵⁴ Snellman ogillade att finsk poesi skulle få en svensk dräkt. I *Morgonbladet* 39/1847 skriver Elmgren om dem att i dem ”skönjes, att den finska sångmön ej har sitt egentliga hem inom krönikan. Ty ingen av dessa sånger kan göra anspråk på särdeles värde, varken i historiskt eller estetiskt avseende; översättningen har ock gjort sitt till att ej göra dem bättre”.

M. A. Castrén (1813–1852) 1841

I *Helsingfors Morgonblad* ingick år 6/1841 två lyriska dikter ur *Kanteletar*: K I: 38 *Koista erotettu, ”Finske runa”* (utan titel) och K I: 42 *Kuolisinko, koito raukka*,

²⁵⁴ Öller (1920: 36–37).

”*Finsk runa*” (utan titel) tolkade av *Kalevala*-översättaren Castrén med signaturen C-n.²⁵⁵

J.J. Nervander
1843, 1845, 1846, 1847, 1849

J.J. Nervander (1805–1848) tolkade några fragment ur finska runor. I *Svenska Litteratursällskapets Förhandlingar och Uppsatser* Nr 19 anger A. Hultin att det i Nervanders manuskript finns tolkningar av några sånger. I Lönnrots uppsats ”En finsk runas öde” (*Morgonbladet* 72/1843) finns Nervanders översättning, en rimmad version som han gjort 15 år tidigare av en variant till *Tytön runo suomalaisen* efter Schröter. I *Saima* 1845 behandlar J.J. Nervander i sin uppsats ”Runoöversättningar” C. G. Zetterqvists dikt och publicerar två olika rimmade tolkningar av den enligt Topelius text. I den poetiska kalendern *Necken* för år 1847 finns K II: 35 *Kun ois kaben valta, Om blott tvenne råda finge* och K II: 123 *Ei tieä emo tytärtä, Moderns hjärtesorg*. I *Helsingfors Morgonblad* 1846 och *Necken* för år 1849 hade Nervander en tolkning, K II: 70 *Tuli kolmelta kosijat, De tre friarne*, en bearbetning efter nämnda sång i *Kanteletar*.²⁵⁶

Åbo Underrättelser 1840
Helsingfors Morgonblad 1834, 1838, 1841–1843, 1850–1851
Borgå Tidning 1842,
Helsingfors Tidningar 1843, 1851–1853
Ilmarinen 1848
Hufvudstadsbladet 1860–

Så som ovan framgått publicerades *Kanteletar*-översättningar under 1830-talet fram till slutet av 1840-talet i olika tidningar och antologier. Jag skall ännu nedan nämna några av de översättningar som gjordes under nämnda period.²⁵⁷ I *Morgonbladet* 1832 ingick en osignerad insänd sångöversättning, K II: 172 *Minä laulan lapsen virttä, Gärna för mitt barn jag sjunger*. Under Fabian Collans redaktörskap ingick i *Helsingfors Morgonblad* 1841 två osignerade tolkningar

²⁵⁵ Se Historiska Tidningsbiblioteket, <http://digi.kansalliskirjasto.fi>: *Helsingfors Morgonblad* 6/1841 21.1.1841 och *Helsingfors Morgonblad* 56/1841 13.5.1841; Öller (1920: 35, 39).

²⁵⁶ Öller (1920: 35).

²⁵⁷ Presentationen bygger på en genomgång av de olika tidningarna (*Historiska Tidningsbiblioteket*, <http://digi.kansalliskirjasto.fi>), antologierna samt Öllers (1920: 37–38) och Haltsonens presentationer (1950: 58–76).

vilka torde vara hans egna: K I: 60 *Ei sula syän suruinen, Träskén smälta, fälten tina* och K I: 99 *Kolme pyytöä, Anders främst i ungkarlsbopen*. Därtill finns en osignerad ("Insänd") sång, K I: 150 *Elä itke, neito rukka, Den nygifta*, publicerad i *Helsingfors Morgonblad* 1843. Signaturen iii (Henrik Piponius?) tolkade åtta sånger för *Helsingfors Morgonblad* 1841–1842, i samma tidning 1842–1843 finns av signaturen ëë fem översättningar. K. L. Lindström översatte K II: 163 *Myötihin mä miehelähän, Svärdottern* som ingick i *Helsingfors Morgonblad* 1838 och möjligen också K II: 245 *Oisi mulla vallan miekka, Den giftashystne* i *Åbo Underrättelser* 1840. I *Helsingfors Morgonblad* år 1850 började C. G. Borg under signaturen -lfg publicera en serie på sju uppmärksammade översättningar ur *Kanteletar*, år 1851 tre och år 1853 elva sångöversättningar.

I *Helsingfors Morgonblad* 1842 ingår under signaturen Bll = J. Bäckvall följande: K III: 52 *Neiti omenapuussa, Flickan i äppelträdet*, i samma tidning år 1842 K III: 13 *Turusen neiti, Turunens jungfru* och i *Helsingfors Tidningar* 1843 översättningen K III: 14 *Anteruksen surma, Anteros mord*. Dessa tre översättningar ingår också i *Finsk Anthologi* (1845). Oklart är om Bäckvall också använde signaturen B. – i *Borgå Tidning* 1842 ingår sångöversättningarna K II: 211 *Ilo ilmahan katosi, All min fröjd försvann i luften* och K II: 212 *Laulu laiskana pitävi, Syslölös mig sången håller*. År 1843 ingår också balladen K III: 6 *Neitsyt Maarian virsi, Jungfru Maria sång*, signerad Bdi. I *Helsingfors Tidningar* år 1851 ingår tio sånger, år 1852 en sång under signaturen -lfg, dvs. C. G. Borg.

I *Borgå Tidning* 1838 ingår en osignerad översättning av K II: 54 *Miks' on silmäni sipakat, Mulna ögon*. I *Ilmarinen* 1848 meddelar signaturen –oa– (möjligen J. Bäckwall)²⁵⁸ ha för avsikt att i tidningen införa en serie *Kanteletar*-översättningar och uppskattar att ca 450 ännu är oöversatta av de 652 sångerna i *Kanteletar*, dvs. endast ca 150 har översatts till svenska fram till år 1848. Signaturen konstaterar också att "ganska många äro vackra, ja, utomordentliga". Under år 1848 fick tidningen åtta insända översättningar, vilka "i språkligt hänseende icke äro alldeles klanderfria". I *Hufvudstadsbladet* publiceras också några *Kanteletar*-sånger i svenska tolkningar på 1860- och 1870-talet.²⁵⁹

²⁵⁸ Se signaturförteckning i Öller (1920: 383–385).

²⁵⁹ Se *Historiska Tidningsbiblioteket*, <http://digi.kansalliskirjasto.fi>.

Rafaël Hertzberg:
*Från Saimens och Päijänes stränder: en samling öfversättningar och
 bearbetningar efter finskan 1870*
Finska toner 1871, 1873

År 1873 utkommer Rafaël Hertzbergs (1845–1896) samling *Finska toner en samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan med inledningsord af Z. Topelius* (1873), tidigare utkom *Finska toner. ny samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan* (1871) med signaturen tz = Rafaël Hertzberg. Samlingarna omfattar översättningar och bearbetningar av 70 sånger. Därtill utkom *Från Saimens och Päijänes stränder: en samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan* (1870).

K. Forsman:
*Pärlor från Kanteletars svedjeländer samlade af K. Forsman översättning till
 svenskan af Karl A. Tavaststjerna (1897)*
och Blommor från Kanteletars svedjeländer samlade af K. Forsman
öfversättning af L. Saxén:
1891–1899

Under perioden 1830–1840 publiceras *Kanteletar*-sånger flitigt i svenska tolkningar. Översättningsprincipen varierar från semantiskt mycket trogna tolkningar till mycket fria versioner. De sistnämnda är i enlighet med Lefeveres (1975) översättningsprincip *imitation* (strategi 7) och Holmes (1988, strategi 4), dvs. att tematiken är ur originalet men innehållet och versmåttet skiljer sig så mycket att man inom översättningsforskning talar om en helt ny text. År 1891 och 1892 upptar signaturen ”Fågel Blå”, dvs. Ottilia L. Saxén (f. 1861)²⁶⁰ 53 sånger ur *Kanteletar* i sin samling *Ur den finska sången* (Del I–II, 1891–1892). Hertzbergs och Fågel Blås tolkningar och ”översättningar” ur *Kanteletar* är omdiktningar, bearbetningar och huvudsakligen förkortningar av de finska originalsångerna. De är också uppdelade i likformiga 4- och 8-radiga

²⁶⁰ Ottilia Maria (Lily) Saxén, född i Åbo 25.8.1861, författare som använde signaturen Fågel Blå. Hon skrev och översatte för olika tidningar så som för *Viborgsbladet* och *Östra Nyland*, var några månader redaktionssekreterare för *Arbetaren*. Hon skrev sagor och dikter och gav ut tre samlingar, t.ex. 14 finska folkdikter i svensk tolkning i *Ur den finska sången samt några ryska skalder* (1891) och 39 sånger i *Ur den finska sången* (Andra häftet 1892), gav ut antologin *Några ryska skalder* (1890), diktsamlingarna *Poetiska Synder* och *Dikt och sägen* och barnboken *Sex kissar*, tolkade finska folkdikter till svenska, se K. Forsman, *Blommor från Kanteletars svedjeländer samt Bilder ur folkets lif i östra Finland*. (Kuka kukin on 1909.)

strofer och har försetts med slutrim. År 1897 utkommer ett häfte med 25 sånger jämte kommentarer under titeln *Pärlor från Kanteletars svedjeländer* (1897) samlade av Kaarlo Forsman (1851–1918) (1899) och översatta av K. A. Tavaststjerna (1860–1898). Därtill finns några *Kanteletar*-sånger publicerade i svensk översättning som musikstycken. I tidningen *Ilmarinen* ingick år 1848 åtta översättningar ur *Kanteletar* med underskriften -oa- som antas vara J. Bäckvall.²⁶¹

Så som H. Kellgren skriver i *Åbo Underrättelser* 97/1848 är översättningslitteraturen en inhemsk litteraturs nödvändiga villkor och föregångare. Likaså skriver S. G. Elmgren i *Helsingfors Morgonblad* 91/1848 bl.a. följande: ”Alla folk hava i litterärt avseende haft sin översättningsperiod, då de framför allt varit sysselsatta med att assimilera främmande bildningselement, förrän originalarbetenas gladare tid för dem kommit”.²⁶² Det är speciellt perioden 1830- och 1840-talen som innebär ett genomgångsstadium av en översättningsperiod. Betecknande är ju som Öller påpekar att såväl Runeberg som Nervander började sin litterära verksamhet som översättare. För poesin kan man säga att översättningslitteraturen i förhållande till originallitteraturen är oerhört rik under denna period. Topelius skriver i *Helsingfors Tidningar* år 1844 om originalförfattarens vs. översättarens roll: ”Man anser översättarens ära vara mindre än originalförfattarens, och utan ära, d.v.s. författarära, meriterar det ej numera att skriva; en annan orsak är ännu, att dessa översättningar fordra mera ansträngningar, studium och förmåga, än att själv ihopskrivna ett häfte dikter, eller dyl. – Det är därför jämförelsevis få större verk vår översättningslitteratur från denna tid upptager; bland de mest betydande må nämnas översättningen av Kalevala.”²⁶³ Finskan förstods inte vid denna tid i de lärda kretsarna och det var just via svensk översättning som den finska poesin kom att utöva ett inflytande på de svenska författarna i Finland. Så som Öller konstaterar, utgör dessa översättningar kvantitativt en ansevärd del av tidens poetiska produktion. Redan på 1820-talet började Arvidsson denna införlivningsperiod genom flera svenska tolkningar, dvs. *Björnens födelse* och *Ormens födelse* i *Mnemosyne* 1820 samt *Sångaren* och *Väinämöinsens barpa* i *Poetisk kalender* 1820. Under perioden 1820–1840 tog översättningsivern fart, som gör den till en ”i våra annaler enastående litteraturhistorisk företeelse”, skriver Öller.²⁶⁴ En märklig historia har exempelvis en finsk runa då handelsbokhållaren C. G. Zetterqvist i Stockholm samlar in översättningar till hundra olika språk, fram till år 1857 har han sammanlagt 400 versioner, av runan *Tytön runo suomalaisen*, som ingår i

²⁶¹ Haltsonen (1950: 64).

²⁶² *Åbo Underrättelser* 97/1848; *Morgonbladet* 91/1848; Öller (1929: 26).

²⁶³ *Helsingfors Tidningar* 1844; Öller (1920: 26, 28).

²⁶⁴ Öller (1920: 30).

Topelius samling (1822–1831). Sången hade tidigare översatts av Goethe till tyska, Skjöldebrand till franska och Acerbi till engelska och blivit upptagen i Schröters samling. I *Helsingfors Morgonblad* 44/1843 ger Franzén prov på en tolkning av sången till svenska, lektor A. Hedners till latin och magister J. Fabritius till tyska. J. Nervander diskuterar detta litterära företag i en uppsats i *Saima* 80/1845 och ger samtidigt prov på två rimmade svenska tolkningar samt presenterar Franzéns översättning till svenska och Wergelands till norska.²⁶⁵

Bland de finsk-svenska ordböcker som översättarna använde under 1800-talet fanns huvudsakligen Helenius (1838), Europeaus (1852–1853), Euréns (1860) och Lönnrots ordböcker (1847; 1874–1886). Allt som allt representerar de översättningar, tolkningar, omdiktningar och bearbetningar som härstammar från 1830–1897 olika översättningsval, -lösningar och -strategier karakteristiska för romantikens syn på översättning (jfr Goethes, Schlegels, och Schleiermachers synpunkter). Lönnrot bearbetade andra översättares sånger och Lönnrots egna översättningar bearbetades i sin tur av utgivarna i de tidningar där sångerna publicerades. Med hänvisning till Kaukonens behandling av problematiken kring Lönnrots sammanställning och redigering av finsk folkdiktning för den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) och Lönnrots översättningsmetod av exempelvis tyska folksånger kan man säga att Lönnrots båda metoder uppvisar en relativt hög grad av frihet.²⁶⁶

Joel Rundts tolkningar: Sjuttio sånger ur Kanteletar (1937)

I sitt förord till *Sjuttio sånger ur Kanteletar* (1937) konstaterar den finlands-svenska lyrikern, bondsonen, folkskolläraren och redaktören Joel Rundt (1879–1971) att ca 250–270 *Kanteletar*-sånger (sammanlagt 652, Bok I–III) finns i svensk översättning och tolkning före år 1937, då hans 70 sånger utkommer i svensk tolkning. Rundt har främst eftersträvat *trohet mot originalet* i avseende på innehåll och tonfärg samt *ett naturligt och folkeligt uttryckssätt*, varför han exempelvis inte med våld har försökt pressa in allitterationer utan använt dem där det tett sig naturligt. Den finlandssvenska författaren Joel Rundt karakteriseras av Thomas Warburton som en tystnadens poet vars tematik rör sig kring teman som stillhet och tystnad. Det etiskt betydelsefulla för honom är den anspråkslösa gärningen, skapelsearbetet i det tysta.²⁶⁷ ”Gråa voro mina fåglar, oansenliga de syntes”, beskriver Rundt (han debuterade med *Ödemärk*

²⁶⁵ Se Tarkiainen (1911: 1–33); Öller (1920: 30–31).

²⁶⁶ Kaukonen (1984: 17–18).

²⁶⁷ Warburton (1984: 153–156).

år 1912) sina dikter i *Under dessa skyar* (1954). Naturen, hembygdens skogar, ängar, åkrar och vattendrag ingår i hans beskrivning av naturtavlor där slättbon och bonden lever. Hans dikt *Det stilla ljuset* (1929) beskriver i själva verket hela hans produktion. I nittio års ålder skriver han ännu år 1968 i dikten *Tala, o sång. Min själ dig bör* ”om ett land, förmer än detta”. Joel Rundt är en utpräglad traditionalist och en skicklig utövare av äldre versformer.²⁶⁸ Rundt var en kunnig tolkare av finsk poesi och gav ut fyra antologier med egna översättningar: *Finsk lyrik* (1936), *Sjuttio sånger ur Kanteletar* (1937), *Ung finsk lyrik* (1938) och *Fågeln flyger långt* (1952). Han översatte dikter och dagboksutdrag av Saima Harmaja, *Tidig kallelse* (1947), och han också har tolkat exempelvis melankoliska finska tangotexter till svenska.²⁶⁹ Rundt beskriver sin översättningsmetod att tolka *Kanteletar* på följande sätt:²⁷⁰

[– –] Att vid översättning till svenska söka följa denna växling mellan två- och trestaviga versfötter skulle icke vara någon vinning [– –]. Vid översättningen har undertecknad icke sökt med våld pressa in allitterationer utan använt dem blott där det tett sig naturligt. Jag har främst eftersträvat trohet mot originalet i avseende å innehåll och tonfärg samt ett naturligt och folkligt uttryckssätt. [– –] Men man kan om dessa sånger säga, att de egentligen är oöversättliga. En översättning kan knappast någonsin göra dem rättvisa. [– –], vilken knappast kan bli annat än en efterbildning.

Thomas Warburtons, Marita Lindquists och Ole Torvalds tolkningar: Visor och ballader ur Kanteletar (1989)

År 1989 publiceras 125 visor och ballader ur *Kanteletar* i svensk översättning och tolkning av författarna Thomas Warburton (f. 1918), Marita Lindquist (f. 1918) och Ole Torvalds (1916–1995) i boken *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989). Översättningsstrategierna varierar i denna samling men resultatet är en lättillgänglig bok med de finska källspråkstexterna bredvid de svenska tolkningarna. De språkliga och stilistiska valen i denna svenska tolkning ger en fungerande översikt av sångerna.²⁷¹

1800-talets översättningsmetoder var antingen semantiskt mycket noggranna på bekostnad av formen, rytmen och versmåttet eller

²⁶⁸ Wrede (2000: 70–71); Laitinen (2000: 392) skriver: ”Däremot innebar den upptrappade språkstriden inget avbrott i översättningsverksamheten från finska till svenska [– –]. Ännu rikligare var skörden av översatt poesi. Framför allt äldre poesi ingick i flera översättningsantologier [– –] Joel Rundt 1936 och 1938. [– –] Trots att det kan finnas både kvalitativa och kvantitativa brister i översättningarna är de ovan uppräknade antologierna tecken på ett betydande intresse mitt under den hårdaste språkstriden.”

²⁶⁹ Exempelvis Rundts översättning av Toivo Kärkis och Kerttu Mustonens finska tango *Siks' oon mä suruinen* (1944), *Nu går jag sorgsen här*.

²⁷⁰ Rundt (1937: 10).

²⁷¹ Jfr Lauréns (1990: 72–74) recension ”Bom i runometern. Nyöversatt Kanteletar”.

förhållandevis fria – det finska uttrycken *mukaelma* eller imitation anger detta. I sitt förord till *Sjuttio sånger ur Kanteletar* (1937) berör Joel Rundt några översättningsprinciper av sångerna och menar att en jämn uppdelning i fyrstavigt versmått är naturlig för svenskan, medan en växling mellan två- och trestaviga versfötter inte vore en motiverad lösning, en uppfattning som tidigare översättare av runometer också delar. Svenskans rikedom på en- och tvåstaviga ord motiverar valet ytterligare, medan de finska folkdiktarna säkerligen haft svårigheter att inrymma det finska språkmaterialet i en jämn tvådelad, fyrtaktig rytm.²⁷²

Sångerna i *Kalevala* och *Kanteletar* saknar som bekant slutrim eller överklivning på grund av parallellismerna, men de är i stället uppbyggda med ett konsekvent använt stavelserim eller allitteration på så sätt att i regel varje versrad har åtminstone två ord som börjar med samma bokstav. Denna användning av stavelserim är möjlig i finskan beroende på dess rikedom på synonymer och det stora antalet betydelseskiftningar i vilka samma ord kan användas. Därför blir repetitionen och parallellismen centrala stilfigurer. Finskan i sångerna är enkel och folklig men skiftningsrikt och uttrycksfullt. Sångarens ordglädje kommer till uttryck speciellt då ord efter ord, bild efter bild radats upp. Sångernas språk är ytterst konkret och bilderna mycket handfasta, vilket gör att den finska folkdikten får en stark egenart. Hur har sångerna blivit till och var har sångaren/sångerskan lärt sig dem, detta förklarar Lönnrot såväl i *Kalevala* (sång 1) som i *Kanteletar* (K II: 280).

Vägen, ruten och stigen är centrala motiv i sångerna. Folk vandrade till fots med ränsel på ryggen genom skogar och vildmarker, precis som Lönnrot själv gjorde på sina uppteckningsresor. I obebodda trakter och i djupa skogar markerade vandraren sin stig med *rasti* 'ett rastmärke' av brutna ris så att han hittade vägen tillbaka. Det var så människan markerade sina vägar. Vägen som metafor kommer till uttryck på många olika sätt i samlingen. Redan på de sista raderna i Lönnrots förord 9.4.1840 där han personifierar samlingen *Kanteletar* genom att be den bege sig på sin resa, inte som ett hinder för goda seder, kristligt sinne och liv, eller i andra goda avsikter, utan som bevis på det gamla livet, dess seder och bruk, sinnelag och livsföring och annan livsform, som ett vägmärke för den framtida finska sången och de finska sångarna, och andra vänner samt godvilliga till tidsfördriv, om inte som tidsfördriv så dock som lärdom! – De som klandrar dig, säg att du inte är bättre än dina föräldrar, utan dina föräldrar är den tid som födde dig och att du själv är dess barn.²⁷³

²⁷² Rundt (1937: 8–9).

²⁷³ Lönnrot i förordet till *Kanteletar* (1840: LIII–LIV.) Den svenska versionen av förordet är en förkortad version av originalet och bär titeln: "Finska folksångens karaktär" (Översättning ur företalet till *Kanteletar* af E. Lönnrot.) finns i *Fosterländskt Album* III (1847: 94–117). Det finska citatet finns inte i Lönnrots svenska översättning. I Töpelius (1875: 158–161) finns en förkortad version (4 s.) av förordet med titeln "78. Finska folksången".

Niin lähde nyt Kanteletar matkoihisi, ei esteeksi hyville tavoille, kristilliselle mielelle ja elämälle, tahi muille hyville tarkoituksille, vaan jälkinäytteeksi ja osotteeksi entisen ajan elämästä, tavoista, mielestä ja muusta laadusta, kun joksikin tienviitaksi Suomen tulevalle laululle ja laulajoille, ja muille ystäville sekä hyvänsuovillesi syyttömäksi ajanvietteeksi, jos ei huvitukseksi ja opiksi! – Niülen, jotka moittivat sinua sano, ettet taida olla vanhempatasi parempi, vaan vanhempasi on *aika*, joka synnytti sinun, ja itse olet sen ajan *lapsi* [– – –].

De svenska tolkningarna och översättningarna av *Kanteletar* inleds alltså med att Lönnrot själv översatte några av *Kanteletar*-sångerna till svenska i *Helsingfors Morgonblad* och *Borgå Tidning* på 1830- och 1840-talet, likaså J. L. Runeberg. Rafaël Hertzbergs översättningar på 1870-talet var professionella, eftersom han var den förste som skrev en antologi om finsk dikt på svenska. År 1937 översatte den finlandssvenske författaren Joel Rundt (1879–1971) *Sjuttio sånger ur Kanteletar*. Femtio år senare år 1989 översatte Marita Lindquist, Ole Torvalds och Thomas Warburton i *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989) sammanlagt 125 av samlingens 652 sånger. Svenska språket i dessa översättningar lever på rytmen. Två språk, finska och svenska, som är strukturellt olika måste använda sig av andra medel än de ursprungliga sångerna där alliterationen och parallellismerna lever ett eget liv. Ibland kan en finsk versrad på åtta stavelser bildas av två ord, svenskans prepositioner och artiklar försvårar det rytmiska, dvs. att få fram de åtta stavelserna (som ibland kan vara exempelvis 10 i finskan). Finskans och svenskans versmått och därmed rytmen och dynamiken blir annorlunda men de strukturella olikheterna tillåter främmande drag (*foreignizing*), dvs. att översättaren fjärmar och exotiserar (jfr Goethe och Schleiermacher) i processen mellan dessa två språk: de finska namnen kvarstår i de svenska översättningarna. De tidiga tolkningarna från 1840-talet är för det mesta trogna översättningar, med undantag av dem som kallas bearbetningar. Men så som Thomas Warburton konstaterar ovan gör finskans och svenskans strukturella olikheter och språkspecifika drag att glädjen, sorgen, smärtan och kärleken lider av att antalet ord blir flera då *Kanteletar* översätts till svenska. Hur fungerande tolkningarna och översättningarna än är, kan man dock inte undgå en förlust av information vare sig på det formella eller på det semantiska planet. I poetisk översättning är det ofta just klangfärgen, effekten, det rytmiska och ordmusiken vilka bildar dominer, något som utgör en utmaning för översättaren.

... Spelet får sin form av smärtan,
får sin fulla form av sorgen ...

PK

Choran och rytmen

Ett tredje slag åter är rummet; det är evigt och oförgångligt; det ger plats åt allt, som uppkommer; självt kan det fattas ej med sinnena utan med ett slags oäkta tänkande, som är föga tillförlitligt. Vi se det liksom i en dröm, när vi säga, att det är nödvändigt, att allt, som finns, måste finnas någonstades och intaga en bestämd plats, och att det, som ej finns varken på jorden eller i himmelen, ej alls finns till. (*Timaios* (52), Platons *Skrifter* IV 1985: 44.)

Betydningen henter sin kraft fra den proces, hvori meningen langsomt trækkes tilbage, udtyndes, opløses, i intetheden. Men *chōra* er den frugtbare havbund, der bliver tilbage, og hvorefter al betydning gror. (Kirkeby 2001: 22.)

Språk- och litteraturforskaren, psykosemiotikern Julia Kristevas (f. 1941) begrepp *chora*, av grek. *chōra*, 'rum', som hos henne avser det rytmiska, pulserande och dynamiska, är en central term i hennes språk- och subjektsteori.²⁷⁴ I Platons dialog *Timaios* talas om universums uppkomst och rummet, *chōra*,²⁷⁵ men Kristevas *chora* avser en driftmässig relation mellan mor och barn som hon kallar "den närande semiotiska *choran*", som förenar det som är livsviktigt för allt levande: rytmen, andningen och dynamiken.

Mitt syfte är att diskutera *Kanteletar* i original och svenska tolkningar huvudsakligen med utgångspunkt i tanken om *språkets rytm och dynamik*, dvs. som språkliga drag och strukturer som återger känslans och själens grammatik hos *det sjungande jaget*, något som jag uppfattar existerar just i detta *chora*. Form och struktur är här det väsentliga och de skapar betydelser med sångernas inre, självständiga strukturer, men samtidigt också med det primära kommunikativa

²⁷⁴ Kristeva lämnade Bulgarien 1965 och inledde sina studier i semiotik under ledning av bl.a. Roland Barthes och Jacques Lacan, senare blev hon den strukturalistiska antropologen Claude Lévi-Strauss (f. 1908) forskarassistent i Paris där hon också introducerade Michail Bachtins (1895–1975) tänkande, se Kristeva *Word, Dialogue, and Novel* (1990: 64–91, publicerad första gången 1969).

²⁷⁵ Kristeva (1974: 23, 24). Platons *chōra*, rum, är från försokraterna och avser en ostadig, rörlig, arkaisk behållare som föregått idévärlden och sinnevärlden. I dialogen *Timaios* (50–52) liknas *chōran* eller rummet vid en behållare, ett grundämne och en moder. (Platons *Skrifter* IV, *Timaios* (50–52), 1985: 40, 44). Se också Kirkeby (2001: 14, fn 7): "[– – –] *chōra*, et sted uden faste grænser, alltså uden entydig form; et usynligt sted, et sted, der ikke kan sanses og ikke tænkes, men kræver en 'anden' erfaringsform; et sted uden centrum; en væren uden substans; et område så intenst o galtofattande, så almodtagende, at det også foregriper sin egen beskrivelse".

syftet att i muntlig form förmedla sångens avsikter. Det primära syftet är att följa hur de svenska tolkningarna under olika tider fångar den finska lyriska samlingens språkliga rytm med *de pulserande stilfigurerna alliteration, parallellism* och *upprepningar*,²⁷⁶ dvs. hur sångerna i *Kanteletar* låter, ljuder och pulserar i svensk tolkning. Det är således frågan om att inte bara översätta och tolka budskap, form och struktur mellan dessa två språk utan att gå längre än så: att översätta känslan och själen i de sånger som var avsedda att vara oral tradition, muntlig text, men som senare nedteknades och blev skriftkultur, skrivna sånger.²⁷⁷

I sitt verk *La révolution du langage poétique* (1974) lånar Kristeva så som ovan framgått termen *chōra* från Platon och förklarar: ”Mina försök att urskilja en psykisk modalitet som logiskt och kronologiskt föregår det språkliga tecknet, meningen och subjektet kommer nog att påminna om filosoferna om detta platonska ljus.” *Choran*, det onämnbara, är en viss anordning av det föränderliga driftlivet *le réseau pulsionnel*, som enligt Kristeva uttrycker dess spel med ”röst”, ”rörelser” och ”rytmiska gester”, drifternas kamp Tanathos och Eros, upplösandets och förenandets principer i språkets och subjektets process. I avantgardistisk poesi är exempelvis det semantiska skiktet uppbrutet till förmån för fonemens valörer.²⁷⁸ Ett exempel på hur rysk avantgardepoesi översätts ges av Nils Åke Nilsson.²⁷⁹

Medan Platons *chōra* har en reaktionär aspekt, dvs. att kvinnan enbart fungerar som en slags behållare för mannens säd, är däremot Kristevas *chora* en semiotisk förform och får beteckna allt det som inte går att säga eller skriva, det som överlevt det kulturella trycket mot sublimering i tecken; gestik, rytm, ordens klang, brott i texten. *Choran* är formskapande, den är en biologisk primärprocess; det semiotiska knyts till den preoidipala primärprocessen som präglas av anala och orala drifter och som samlas i *choran*. Denna biologiska primärprocess har sin motsvarighet på den symboliska nivån, och spåren av subjektets svåra väg in i det symboliska, varför den språkliga ordningen är avläsbar i den litterära texten.²⁸⁰ Kristevas teori bygger på namnge den i grunden onämnbara erfarenhet som hon härleder till människans preverbala tid, en erfarenhet som *det poetiska språket* kan uttrycka och psykoanalysen förstå. Med detta, menar hon, kan den här kunskapen om språkets poetiska dimensioner fördjupas.

²⁷⁶ Om den poetiska textens struktur, t.ex. om upprepning, rytm och parallellism, se Lotman (1974: 58–94).

²⁷⁷ Se Kjell Espmarks *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen* (1975) och Carin Franzéns *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik* (1995).

²⁷⁸ ”Le sujet en procès”, i Kristevas *Polylogue* (1977: 57); se också Franzén (1995: 14f., 26, 34–35, 64, 96–101) om kommentarer kring Kristevas begrepp *chōra*.

²⁷⁹ Nilsson ([1983] 1998: 270–284).

²⁸⁰ Witt-Brattström (1990: 17).

Den ryska formalismen, i synnerhet Roman Jakobson hade före Kristeva ägnat uppmärksamhet i att utforska det poetiska språkets strukturer. ”Kristeva söker sig till språkets utmarker, där hon finner vittnesbörd om människans grundläggande belägenhet – att vi talar, skriver och skapar för att fylla en brist”, skriver Carin Franzén i sin analys av Kristevas poetiska poetik, och fortsätter: ”Ur ett psykoanalytiskt perspektiv menar hon [Kristeva] att de driftmässiga banden till moderskroppen och sorgen över den separation (jfr *abjektion*) barnet måste genomgå för att bli en individ alltid kommer att följa den talande varelsen och fungera som en konstruktiv såväl som en destruktiv kraft i hennes språk.”²⁸¹ Detta syns också tematiskt i *Kanteletar* där *det lyriska jaget, det sjungande jaget*, flickan och kvinnan, sjunger om sin separation från modern som representerar det trygga.

Vårt liv och varat, hela vår biosfär bygger på rytm, naturen bygger på rytm, människans liv bygger på rytm: livet från barndomen, ungdomen till ålderdomen. Barnets första konkreta rum, *choran*, pulserar (jfr lat. *in-spiratio* ’andas’). Den teoretiska livmodern, *den närande semiotiska choran*, följer barnet in i den symboliska, språkliga världen. Blodet pulserar, andningen följer en viss rytm: inandning och utandning, hjärtat slår i en viss rytm. Otto Sylwan inleder sin kortfattade bok *Svensk verslära* år 1960 med följande ord:²⁸²

Rytm kallas en följd av återkommande företeelser och förnimmelser, sådan vi finna i böljornas jämna hävning, i en fyrs blinkningar, i årstidernas växling, i vårt hjärtas slag och i talrika andra intryck. En dylik i viss mån reglerad rörelse tilltalar oss. Vi äro benägna att ’rytmisera’ även jämnt upprepade ljudförnimmelser, såsom klockans enformiga tickande, vilket vi gärna fatta som en växling av starkare och svagare ljud. I gång, i dans, i sång ge vi uttryck åt vår rytmkänsla.

Olaf Homén (1954: 88–89) skriver för sin del om rytm i sitt verk *Poetik* (1954) så här: ”rytmen gör sig gällande också i vårt själsliv”.²⁸³ Sången – människans första modersmål bygger på rytm, musiken bygger på rytm. Det talade språket har sin rytm: intonation, betoning, prosodi och rytm. Merleau-Ponty har i sin fenomenologi om kroppen behandlat det talade språket och kroppens språk, om kroppens sinnliga och emotionella kvaliteter. Han menar att kroppen inte är ett redskap eller ett objekt utan personlighetens subjekt och det är just genom kroppen medvetandet tar form. Det är med kroppen vi talar och känner. Det talade språket som manifesteras *i* och *med* kroppen är på det djupaste planet som sången, konstaterar Merleau-Ponty genom sin musikanalogi; han talar om *ordens, vokalernas och fonemens sätt att ”sjunga” världen*. Går vi tillräckligt djupt in i språket finner vi en nivå utan tankar och idéer – betydelsen finns hos själva uttrycket, utsagan, minen, i läpparnas, tungans och

²⁸¹ Franzén (1995: 12, 14).

²⁸² Sylwan (1960: 1).

²⁸³ Homén (1954: 88–89).

struphalsens rörelser och där *språket är på samma sätt enkelt som sången*.²⁸⁴ Här snuddar vi det ursprungliga, det som den muntliga folksångstraditionen innebär. Folkvisan som traderats muntligt har existerat endast i muntlig form. Den har uppstått av människans behov av att ge utlopp för tankar och känslor via *sången som instrument*, först senare kom musikinstrumenten. Vardagens sysslor rytmiserades med sången. Folkvisan blev det som Johann Gottfried von Herder (1744–1803) kallade ”själens grammatik”.²⁸⁵ Sången rytmiserade och gestaltade livet och vardagens sysslor.

I Kristevas melankoliteori är *abjektionen* ett arkaistiskt tillstånd i individens historia, ett tillstånd som utmärks av ett bortstötande av moderskroppen.²⁸⁶ I hennes produktion är synen på erfarenheten av tomheten, *expérience du vide*, ett grundläggande moment i den betydelseskapande processen.²⁸⁷ Franzén menar att frågan *hur* vi överför våra känslor och driftmässiga erfarenheter till ett språk är den problematik som leder Kristeva från hennes mer lingvistiskt orienterade texter under 1960- och 1970-talet till de psykoanalytiska studier hon företar under 1980- och 1990-talet.²⁸⁸

I sin essä *Le Mot, le dialogue et le roman* introducerar Kristeva den ryske litteraturteoretikern Michail Bachtin (1895–1975), som hon kallar en postformalistisk tänkare. Han saknar de ryska formalisternas exakthet men han dynamiserar deras poetik, dvs. att det poetiska språket har en öppen struktur, att den litterära strukturen inte är något i sig, utan att den utformas i relation till en annan struktur; Bachtin talar om *det tvåstämmiga ordet* (mitt ord och det främmande ordet) som föds i det dialogiska, en central aspekt i Bachtins *dialogism*, litteraturgenrens *polyfona natur*.²⁸⁹ I essän introducerar Kristeva Bachtins begrepp om det intersubjektiva och dialogiska med termen *intertextualitet*, att alla texter bygger på tidigare texter, ’all text är en absorbering och en omvandling av en annan text’.²⁹⁰ Kristeva skriver: ”[– – –] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et

284 Merleau-Ponty ([1960] 1987; [1964] 1986; [1945] 1993: 93, 217, 218, 219, 221; [1945] 1999: 147–178); Heinämaa (1996: Passim; 100–105).

285 Herders *Stimmen der Völker in Liedern* (1778–1779) och tidigare studier av komparativ lingvistik, komparativ religion och mytologi. Hans omfattande verk *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791; i engelsk övers. *Outlines of the Philosophy of Man*, 1800) utvecklar Herder en evolutionär syn på historien och varje epoks unika karaktär.

286 ”Abjektionen är en av varats våldsamma och dunkla revolter mot någonting som hotar det och som tycks komma från ett omåttligt yttre eller inre, utslängt vid sidan av det möjliga, det uthärdliga, det tänkbara. Det finns där alldeles nära, men är omöjligt att assimilera. Det eggjar, oroar och fascinerar begäret som emellertid inte låter sig förföras. [– – –] (Kristeva 1990: 197.)

287 Franzén (1995: 23).

288 Franzén (1995: 12).

289 Franzén (1995: 21–24).

290 Bachtin ([1963] 1991: 196); ”Le mot, le dialogue et le roman” i Kristeva (1969: 145, 146); Franzéns svenska övers. (1995: 21).

transformation d'un autre texte". Senare använder Kristeva begreppet *palimpseste* för att uttrycka texternas hypertextnatur, dvs. att varje text har flera lager och bör läsas intertextuellt genom andra texter. Texter är inte *nivåer* utan *tillstånd* där betydelseaktualiseringen blir en *process*. Texten blir till, dvs. strukturen gestaltas (*engendrement*) såväl i textens vävnad som av "jaget" som producerar och gestaltar texten. Detta gäller för den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) där subjektet, det lyriska jaget, är i en ständig dialog med det Andra, det främmande och gör varat gripbart genom att vara *ett sjungande jag*.

För att komma åt en litterär text och de *spår* som den bär av sin egen skapelseprocess, "att utsagan uppenbarar utsägelsen" lingvistiskt uttryckt, talar Kristeva i sin *semanalys* om två nivåer i texten: "phéno-texte et géno-texte (surface et fond, structure signifiée et productivité signifiante)",²⁹¹ 'yta och djup, meningsstruktur och frambringande av mening': *fenotexten* avser textens yststruktur eller nivåstruktur, kommunikationens språk som blivit föremål för lingvistisk analys, medan *genotexten* avser den process eller operation som språkets vissa element och aspekter ingår i även om den inte är lingvistisk utan ger textens yta dess gestalt, dvs. föder den.²⁹² Kristevas *semanalys* är ett steg djupare än Greimas *semanalys*. I den betydelseskapande processen, *procès de la signification*, ingår både *genotext* och *fenotext*. De semiotiska processerna kan enligt Kristeva lösas upp sig i *fenotexten* på följande sätt:²⁹³

1. i en fonetisk och semantisk rytm,
2. i en upplösning av syntaktiska regler,
3. i en ständig föränderlig och ambivalent position av subjektet, och
4. i en intertextuell eller i en förutsatt kontext.

En text, dvs. skillnaden mellan *den semiotiska choran* och det symboliska, fungerar enligt Kristeva på följande sätt:²⁹⁴

Det jag har kallat *genotext* inbegriper alla semiotiska processer (drifterna, deras disposition, den uppdelning som de ritar upp på kroppen, samt det ekologiska och sociala system som omger organismen: omgivande objekt, preoidipala relationer till föräldrarna) men även det symboliskas uppkomst (objektets och subjektets framträdande, konstituerandet av meningsknutar som uppdelas i kategorier, i semantiska och kategoriella fält). Att i en text plocka fram dess *genotext* skulle alltså kräva ett friläggande av driftsenergi som kan finnas i fonematiska mönster (anhopning och upprepning av fonem, rim etc.) eller melodiska mönster (intonation, rytm etc) såväl som i struktureringen av semantiska och kategoriella fält som de visar sig i sin syntaktiska och logiska särart, eller *mimesis*-ekonomin (fantasmen, uppskjutandet av denotationen, berättandet etc). *Genotexten* är alltså den enda förflyttning av driftsenergi som organiserar ett rum i vilket subjektet *ännu* inte är en kluven enhet som kommer att suddas ut för att lämna plats för det

²⁹¹ Kristeva (1969: 280); se Franzéns svenska översättning (1995: 54).

²⁹² Se också Tuohimaa (1994: 30).

²⁹³ Kristeva (1969: 61–67; 1974: 17–21); Stewen (1991: 128–144); Franzén (1995: 51, 53, 56, 62, 67).

²⁹⁴ Kristeva (1990: 150–151).

symboliska, utan i vilket det *alstras* som sådant genom en driftsbanande process och markeringar under påverkan av den biologiska och sociala strukturen. Det betyder att genotexten, om den avsätter spår i språket, inte är språklig i den strukturella eller generativa lingvistikens bemärkelse. Den är snarare en *process* —. (Förf. kursiv.)

I Kristevas språk- och subjektteori, dvs. i hennes *semanalys*, är ett subjekt ständigt i process, uttrycket *sujet en procès* är sålunda ett centralt begrepp, dvs. ”hur ett betydelsebärande systems skapelseprocess manifesteras i fenotexten”.²⁹⁵ I Bachtins Dostojevskijstudier är dialogbegreppet centralt vilket påverkat Kristevas subjektbegrepp, *sujet en procès*, som enligt Eva Witt-Brattström är ”i det närmaste oöversattbart, men grovt uttryckt avser begreppet det poetiska språkets jag; ett plågat, upproriskt och sig självt ifrågasättande subjekt som lyckligtvis även befinner sig i rörelse, i process”.²⁹⁶ Bachtin konstaterar nämligen: ”But I hear voices in everything and dialogic relations among them”²⁹⁷ och förklarar att det här inte är frågan om psykologisk utan semantisk ”personalism”, dvs. ”voice”, röst, skall inte förstås psykologiskt utan lingvistiskt; de talande rösterna i en text är ’talande’ *röster* som bär på ”the image of language”.²⁹⁸

Mitt syfte är att översätta känslan och själen i de aktuella sångerna och därmed skapa en poststrukturalistisk och semiotisk översättningsforskning som bygger på ett textbegrepp som utgår från begreppet och metaforen *chora*, Kristevas *semanalys*, *fenotext* och *genotext* och intertextualitet, Bachtins dialog och diskurs, ordet, texten, diskursen som skapar sig själva hos *Kanteletar*-sångernas subjekt, men också hos läsare och hos sångare/sångerska. Lotmans kultursemiotiska syn på språket är ett överordnat begrepp och är i likhet med Bachtins syn dynamiskt och dialogiskt. Den överordnade poetiska och lingvistiska synen i den översättningsvetenskapliga analysen utgör Jakobsons kommunikationsmodell och uppfattning om den poetiska funktionen och det poetiska i lingvistik. I kiasmen, där olika vägar korsar, står *det sjungande jaget*.

Rytmen och kiasmen
Det dialogiska och det rytmiska:
Kalevala-språket och Kalevala-metern

Min analys av *Kanteletar*-sångerna visar hur det uppstår en relation mellan det dialogiska och det rytmiska i det språkliga: dialogen mellan form och innehåll, dialogen mellan *allitterationerna* och *parallellismerna* som bygger upp *ordmusiken*

²⁹⁵ Kristeva (1969: 281); Franzén (1995: 51).

²⁹⁶ Witt-Brattström (1990: 15).

²⁹⁷ Bakhtin (1986: 169–170); Dentith (1995: 90–91).

²⁹⁸ Bakhtin (1981: 336); Malm (2007: 302–313) diskuterar poesins röster.

och *ljudsymboliken*. Flera dialoger och polyfonier sker på innehållsplanet i dialog med ljudsymboliken i det yttre och i det inre landskapet, dvs. mellan själslandskapet och naturbilderna. Eftersom sångerna har byggt på den muntliga traditionen har variationen och det repetitiva hjälpt det lyriska subjektet, det sjungande jaget, sångaren/sångerskan att memorera sångerna, men varje sångare/sångerska har kanske lagt till något nytt och modifierat sången an efter tillstånd och stämning. Variationen har varit en bärande kraft, rytmen och tematiken har återstått. Variationen och parallellismerna, *ekvivalens* och *ikonicitet* är centrala och väsentliga drag i synnerhet i ordkonstens semiotiska forskningstradition. Ikoniciteten kan förekomma på det formella eller det semantiska planet. Så menar Lotman att *ekvivalensen* är central och definierar den som bilder av varandra på olika strukturplan (metrik, allitteration, rim), dvs. bilder är ikoniska element som liknar varandra och är ko-oppositioner av ikona textelement.²⁹⁹ Jakobson ser *parallellismen* som en grundläggande funktion i den poetiska texten och att hans *ekvivalensprincip* utgår ifrån att poesi alltid använder *ekvivalenser*, ljudlikheter och upprepningar av olika slag.

En bärande tanke i Kristevas *semanahys* är att språkljuden kan relateras till kroppens driftstrukturer, ”språkljuden är mer än fonem”. Hon utgår i likhet med den strukturalistiska lingvistikens från att språkets minsta betydelseskiljande och betydelsebärande enheter är fonem och morfem men därtill också från att dessa mikroenheter har en *dubbel* funktion. Fonemen och morfemen konstituerar språket till större meningsenheter, men de bär också på talapparatusens spår, läppar, tunga, tänder, strupe etc. Kristeva talar om en dikts betydelsedifferentier, *différentielles signifiantes*, som till skillnad från de lingvistiska enheterna överdeterminerar ordens betydelser.³⁰⁰ Språkets fonem har, så som också Roman Jakobson redan hävdar ett psykologiskt förankrat och metaforiskt värde, eftersom språkljuden också äger en fysisk realitet; exempelvis fonemet [m] och de konnotationer det åstadkommer, härrör från de ljud barnet uttrycker när det ammar. Medan [m] förknippas med den orala driften, konnoterar fonem som [k] och [p] med hårdhet, med anala och destruktiva drifter.³⁰¹ Kristeva skriver: ”[– – –] genom att ta drifternas dikotomi i beaktande, kan man lätt förstå uppkomsten av fonologiska motsättningar redan utifrån de första morfemen som barnet uttalar: *mamma* och *pappa* [m] labial, nasal, likvida, och [p] labial, klusil, översätter med artikulationens medel, sugandet och utbrottet, Freuds ”da” och ”fort”, den inkorporerande oraliteten och den destruktiva analiteten”.³⁰²

²⁹⁹ Lotman (1976: 122–124); Tuohimaa (1988: 80; 1994: 29–37).

³⁰⁰ Kristeva (1969: 298; 1974: 222); Franzén (1995: 55).

³⁰¹ Jakobson (1971: 21–29).

³⁰² I Franzéns svenska övers. (Franzén 1995: 56) av Kristeva (1974: 225).

Kristevas semanalys och teori om den betydelseskapande processen där *fenotext* och *genotext* ingår, bygger på uppfattningen att en känslomässig erfarenhet kommer till uttryck i det poetiska språkets prosodi, klang och rytm och som blir en kognitiv erfarenhet, en bokstävernas musik (t.ex. aggressivt laddade fonem [t], [r], oralt inkorporerade konsonanter, t.ex. [m] och främre vokaler).³⁰³ *Betydelsedifferentialerna* bildar alla tillsammans en rytmisk rörelse. I genuint finska ord finns inte distinktionen tonlösa [p], [t], [k] så som svenskan har i de tonande klusilerna [b], [d] och [g]. Att göra en kontrastiv analys av olika betydelseskapande och rytmiska enheter i en poetisk översättning från finska till svenska är en central uppgift i min undersökning. I synnerhet då finskan och svenskan skiljer sig strukturellt så mycket är det ur den poetiska översättningens synvinkel motiverat att studera hur de olika ”drifternas fonem” såväl konsonanterna som vokaler ger uttryck för känslor i de två språken.

Den primära utgångspunkten är således ”en drifternas fonemöversättning” från finska till svenska. Hypotesen är att språkljuden är mera än fonem, dvs. formella enheter – de avbildar eller efterbildar känslan och stämningar i kombination med naturupplevelser, så som fallet är i samlingen *Kanteletar* där det ymniga bruket av allitteration och parallellismer är ett tydligt tecken på detta. Med Kristevas semanalys där den betydelseskapande processen friläggs aktualiseras ”mimesis”, en mimetisk betydelse, dvs. ljuden är ikoniska med vissa känslotillstånd exempelvis identifikationen med moderkroppen och också manifesteras i språkljudens materialitet. De oralt laddade betydelsedifferentialerna (vissa vokalljud, t.ex. rundade och nasaliserade vokalljud) har en viktig position att uttrycka känslor. Den fonetiska rytmen och språkljudens materialitet bildar så en mimesis.³⁰⁴

Därför ter det sig också naturligt att jag utgår från Kristevas språk- och subjektsteori med hennes semanalys och termen *chora* som referensram då jag beskriver och analyserar den lyriska samlingen *Kanteletars* (1840) 652 sånger i original och svenska tolkningar under en period som gäller 1830–1989. I analysen följer jag hur *chora* förverkligas i det poetiska språket på tre plan: det syntaktiska (det fonetiska, det grammatiska), det semantiska och det pragmatiska planet. Den pragmatiska nivån utgörs av sångerna, deras form, innehåll och funktion i tid och rum. Undersökningens grepp är semiotiskt – det primära syftet är att undersöka hur *semiosis*, betydelseaktualiseringen sker i relationen källspråk–målspråk och vad man kan säga om de olika svenska tolkningarna/översättningarna och de strategier som översättarna använder i dessa.

³⁰³ Se Franzéns (1995: 56–64) presentation av Kristevas analys av Mallarmés dikt ”Prose pour des Esseintes” i *Revue Indépendante* 1885 och dess semiotiska mönster.

³⁰⁴ Kristeva (1974: 57, fn 84, 60, 247); Franzén (1995: 62–63, 91).

Kristevas studier syftar till att göra synligt och begripligt det som är dolt i människan, människans inre tankar och känslor. I barnets språkliga utveckling talar hon om *det semiotiska* som avser det biologiska, medan *det symboliska* stadiet är det då barnet träder in i språkets värld och börjar använda ord. I sin doktorsavhandling *La révolution du langage poétique* (1974) diskuterar Kristeva det poetiska språket och dess revolt mot det normgivande och normerande språket; poesins språk ger uttryck för det livgivande och det nya. En röd linje i hennes produktion är hur människan, jaget, möter det Andra, det okända och det främmande, något som hon behandlar i boken *Främlingar för oss själva* ([1988] 1991, 1997), som handlar om främlingskap, alienation och att vara *det talande subjektet* i förhållande till *det Andra*. En central utgångspunkt är språket och känslorna. Hur kan det onämnbara, känslorna översättas, något som finns i *chora*, i det rytmiska, i det pulserande, dvs. hur känslor och sinnestämningar *verbaliseras* och *vokaliseras* i de aktuella sångerna.

I sin doktorsavhandling *Att översätta känslan* (1995) behandlar Carin Franzén Kristevas psykoanalytiska poetik och hur det *onämnbara* kan göras synligt. Min utgångspunkt är att studera hur det onämnbara tolkas och översätts från finska till svenska i *Kanteletar*-sångerna. I sin språkteori har Kristeva beskrivit och analyserat modernisternas språk som exempel på en revolt i språket där det semiotiska – i Kristevas mening det rytmiska, det biologiska och det kroppsliga – tränger sig igenom genom att lösa upp det symboliska språkets ordning, dvs. bryter mot normerna. Men jag kan i likhet med Tuohimaa, som undersökt upprepningen i *Kalevala* ur denna synvinkel, konstatera att de semiotiska egenskaperna i en poetisk text så som heterogeniteten, rytmsens primära roll och språkets ”kroppsliga” natur, också finns i folkdiktningens och i den muntliga traditionens språk som egentligen inte hade *den symboliska* utan *den semiotiska chorans ordning*.³⁰⁵

Detta kommer till uttryck i den finska folkdiktningen som i sina olika genrer (folkvisor, gråtkväden, jojkar, besvärjelser etc.) har parallellismen, upprepningen som stilmedel. Den semantiska parallellismen åstadkommer en upprepande ikonicitet. Upprepningen blir på sätt och vis magisk: de allittererande elementen och parallellismerna bildar en helhet med sin ljudsymbolik och framhäver på så vis känslan, tanken och handlingen. Den exakta semantiska innebörden aktualiseras i och med de många upprepningarna och bildar ett variationernas knippe – ”moninkertaisesti toistettu variaatioiden kimppu” som Tuohimaa kallar det.³⁰⁶ Upprepningens funktion är också att besjåla språket, det språkliga blir en rit och således ikoniskt, de ekvivalenta orden och uttrycken översätter känslans och själens rörelser. Med upprepningen nås ”det onämnbara”, det metafysiska, det icke-

³⁰⁵ Tuohimaa (1988: 80).

³⁰⁶ Tuohimaa (1988: 81–82).

jordiska, dvs. själva idén. I den avantgardiska poetiska texten innebär ”det onämnbara” en revolt mot språket och språkets död. Ordet måste bli kroppsligt, det måste få en kontakt med den verklighet som språket har förlorat kontakten med, skriver Tuohimaa.³⁰⁷ Upprepningen av ljuden stöder *det arkaiska* och får på så sätt spår av besvärjelse. Upprepningen är också dialogisk, den fungerar som en dialog med textens övriga delar och skapar sålunda en dramatisk effekt. Upprepningen skapar rytm och kohesion; med upprepning och diktens rytmiska och musikaliska egenskaper kan det poetiska nå bortom det naturliga språkets referentiella uttrycksnivå och kan på så vis komma åt betydelser som man annars inte kan uttrycka. Parallella element är till sin *betydelse* ekvivalenta eller står i kontrast. Lotman menar att ekvivalens i en diktanalys är ett centralt fenomen varför den bör studeras på olika plan: det fonologiska, grammatiska, syntaktiska och lexikalt-semantic, eftersom skärningspunkten, *kiasmen*, mellan de ekvivalenta dragen är centrala och viktiga för betydelsen.³⁰⁸ Detta är en tanke som återfinns hos Jakobson (se ovan).

Enligt Kristeva förverkligas språkets rytm i det talade språket då man också kan *känna* rytmen i kroppen,³⁰⁹ dvs. *det sjungande jaget* känner fonemens materialitet.³¹⁰ Rytmen och ljudklangen i lyriken är diktens musikaliska element som byggs upp av ljudkvaliteten, -längden och prosodin. Parallellismen kopplar tydligast ordkonsten till musiken, dvs. musikalitet skapas av *alliteration* (bokstavsrím, stavrim), *assonans*, *bokstavsrím* och *rím* vilka bygger på en upprepning av fonemen.³¹¹ Rytmen i bunden vers bildas av parallella rader men också fri vers har sin rytm. Högläsning av all slags dikt ger känslan av rytm. I olika versmått förekommer parallellismerna i vissa positioner så att ordens stavelselängd och -tryck bildar versradernas metrisk bild, dvs. ikon.

Fonemen har olika kvaliteter varför främre vokaler åstadkommer kvaliteter av ljus och skärpa, bakre vokaler är mörka; fonemen [a] och [i] skapar en känsla av dur, medan [u] och [e] av moll. Bakre konsonanter uttrycker kraft

³⁰⁷ Tuohimaa (1988: 87–88).

³⁰⁸ Lotman (1976: 115, 125–127); se Tuohimaas (1988: 85–86) analys av Aaro Hellaakoskis dikt ”Maalari” där hon tillämpar Lotmans (1976: 125–127) analysmodell och visar hur det råder ekvivalens mellan form- och innehållsplanet i dikten, diktens betydelse kulmineras på det ställe där symmetrin bryts i dikten, dvs. då kontrasten blir central.

³⁰⁹ Se om rytmer, gestalter, kroppsrytmer, upprepningar, likhet eller likvärdighet, om rytmens tid och rum i Lilja (2006: 35–64), Liljas (2006: 64, förf. kursiv.) definition av *rytm*, grek. *rhythmos*, *rhein* ’flyta’ jfr *panta rhei* ’allt flyter’: ”Rytm är gruppering av impulser antingen i tiden till rörelser eller i rummet till mönster.” (Liljas kursiv.)

³¹⁰ Kristeva (1974: 34; 1989: 18–40); se också Merleau-Pontys (1964; 1999) kroppens fenomenologi och synen på det talade språket och kroppens rytm.

³¹¹ ”Alliteration (bokstavsrím, stavrim) binder samman ett par ord i en mening genom likhet i ljud i ordens första betonade stavelse [– –] Assonans är ett ofullständigt rím, där endast vokalen är gemensam för rímorden.” (Sylwan 1960: 14–15).

och styrka. Fonemet [l] har ljus och tonande karaktär. Parallellismerna på ljudplanet åstadkommer därför en musikalitet; det ikoniska hos två ord framhäver likheten mellan dessa två element och gör att de harmonierar. En kontrastiv jämförelse mellan finskans, finlandssvenskans och sverigesvenskans vokaler visar deras olika vokal³¹² eller *klangfärg*.³¹² Därför låter vokaler och konsonanter olika i ordmusiken, vilket för sin del bidrar till att bygga upp de finska allitterationerna och parallellismerna på ett språk- och kulturspecifikt sätt.

Sångens och diktens funktion är enligt Lönnrot i förordet till *Kanteletar* (1840) att uttrycka känslor och känslotillstånd bättre än med vårt vardagliga språk. Existentiella problem i vardagen: livet, döden, arbete, glädje och sorg behandlades och uttrycktes i form av sång och dikt. I poetisk översättning eller sångöversättning är den mest relevanta översättningsstrategin att återge ordmusiken så att stämningen i sången och dikten återskapas.³¹³ De språk- och kulturbundna aspekterna kan vålla svårigheter, men i dylika fall löser en skicklig översättare formella, semantiska och pragmatiska översättningsproblem på många olika sätt i syfte att göra sången *sångbar*. Det är alltid frågan om val mellan trohet och frihet, fras och parafras, formell och dynamisk ekvivalens, *en relativ ekvivalens* och *en dubbel trohet*. Men i en sång eller dikt är det rytmen, allitterationen och parallellismerna som sist och slutligen anger tonen för hela översättningen (jfr översättarens *intuition* som är den livgivande *chöran*). Enligt SAOB (1898: A1013) beskrivs *allitteration* och *parallellism* (SAOB 1952: P252) samt *partikel* (SAOB 1956: P356) – de tre företeelser som jag fokuserar på i min analys – så här:

allitteration

språkv. det förhållande, att samma l. likartadt ljud (i vissa fall samma ljudförbindelse) återkommer i början af närstående, betonade ord (l. stafvelser), dels i obunden stil, dels o. hufvudsakligen ss. poetiskt uttrycksmedel i diktande konst, i sht i de germ. folkens o. finnarnas äldre poesi (o. efterbildningar däraf); stafrim, bokstafsrím, uddrim, begynnelse-*rím*. *Konsonantisk, vokalisk allitteration*.

parallellism

stil. stildrag (ofta förekommande i bibeln) som består däri att samma tanke som fått sitt uttryck i en satsled l. versrad omedelbart upprepas i en följande, uttryckt på ett nytt sätt (med nya ord l. en ny bild); ngn gg konkretare, om de varierade uttrycken.” Sångens ska vara sångbar och naturlig.

partikel

[jfr t. *partikel*, eng. *particle*, fr. *particule*; av lat. *particula*, diminutiv av *pars* (gen. *partis*; se PART). 3) språkv. om vissa ur grammatisk synpunkt jämförelsevis underordnade, oböjliga ord, småord; särsk.

³¹² Om svenskans vokal- och konsonantsystem samt fonem och distinktiva drag, se Engstrand (2007: 27–68), se också jämförelser med finskans, t.ex. vokalharmonin baserad på särdraget [±bakre], se (a.a.: 41–42); om prosodin, språkets melodier och rytmer: ”Alla språk har prosodi, men prosodin varierar från språk till språk. Ett språks prosodi bidrar till dess unika ’sound’”, se (a.a.: 69, 69–88).

³¹³ Lefevere (1975: 7–94).

dels om ord vars grammatiska art man icke kan l. bryr sig om att närmare bestämma, dels sammanfattande beteckning för adverb, prepositioner, konjunktioner, interjektioner o. infinitivmärket *att*; ngn gg äv. om andra ordelement (suffix, prefix).

Min utgångspunkt är att den poetiska översättningsanalysen av *Kanteletar* och dess svenska tolkningar kan belysa hur "själens grammatik" och känslorna *vokaliseras* och *verbaliseras* med hjälp av *allitterationer*, som kopplar samman ord och uttryck begreppsligt med bokstavsrím. *Parallellismens funktion* är att variera "själens rytm" genom olika upprepningar och på så vis lyfta fram de processer som sker i människans inre. *Partiklarna*, dessa småord och interjektioner förstärker sinnesstämningarna på olika sätt: *det sjungande jaget* ojar och suckar och ger på så sätt utlopp för känslans olika skiftningar. Dessa "obetydliga småord" har kvar de funktioner som det icke-verbala språket hade före det verbala språkets utveckling. Partiklarna har således en viktig funktion i att uttrycka själens rörelser och känslor. Dessa tre företeelser har också hjälpt det sjungande jaget att memorera den orala traditionen och på så vis tradera den vidare. Olika tillvägagångssätt för poetisk översättning har jag presenterat i prologen med utgångspunkt i Lefeveres och Holmes strategier för översättning av en poetisk text.³¹⁴

I den nationalromantiska idén om folkdiktning som "själens grammatik" uttrycks den centrala idén om folkdiktningen som avspeglar nationens innersta väsen så som J. G. von Herder skriver i *Stimmen der Völker in Liedern* (1778–1779 etc.). Folkdiktning är *folklore* folkets visor, *la poésie populaire*. På 1950-talet presenterade Matti Kuusi (1959; 1973; 1974) termen *poplore* för det som är populärt: "Iskelmä on aikamme kansanlaulu.", 'Schlagern är vår tids folkvisa'. Varje tid har sina egna sånger som avspeglar det spatiala och det temporal, tiden och kulturen.

³¹⁴ Lefevere (1975: 7–94); Holmes (1988: 23–33); se Anttonen (1994: 113–137).

3 Poetisk översättning som genre

Översättning och översättningsprinciper
"the sound must seem an echo of the sense"
(Jakobson ([1960] 1974: 151–172))

I min analys utgår jag från begreppet *semiosis och översättning*, dvs. en semiotisk och översättningsvetenskaplig synvinkel som bygger på teoretiska perspektiv och metoder dels ur den lingvistiska semiotiken och den semiotik som Charles Sanders Peirce, Victoria Welby, Ferdinand de Saussure, Charles Morris, Roman Jakobson, Michail Bachtin och Juri Lotman representerar, dels ur Paris-skolans semiotik i den poststrukturella syn som både A. J. Greimas med sin *semanahys*, *aktanter* och *modaliteter* och den psykosemiotik som Julia Kristeva utvecklar i sin *semanahys*. Gemensamt har de alla hur betydelse aktualiseras och manifesteras på olika sätt, dvs. hur *semiosis*, "the act of signification" är en dynamisk och dialogisk process. Översättning är en *semiotiseringsprocess*: "thinking is translation ... the elementary mechanism of translating is dialogue".³¹⁵

I en översättningsanalys diskuteras ofta två poler: dels den fria, dels den trogna översättningsprincipen. I översättningsforskningens historia har som bekant olika metaforer använts i syfte att visa hur olika tider ser på *översättning som verksamhet* och på olika *översättningsstrategier*. Mitt syfte är att utveckla en semiotisk översättningsteori för sångöversättning (*vocal translation*, *vokal översättning*) som bygger på ord, musik och rytm men också på *intuitionens* avgörande roll vid översättning. "Han översätter på intuition" står det i en intervju i *Dagens Nyheter* med översättaren Thomas Warburton som översatt både världslitteratur och finsk litteratur.³¹⁶ I sin bok *Efter 30 000 sidor. Från en översättares bord* (2003) beskriver Warburton sina översättningsstrategier som enligt honom i hans fall skett utan översättarforskning och en teoriapparat, men använder den belysande metaforen om hur svårt det kan vara att översätta och om översättaren som "en cirkusartist som balanserar på två löpande hästar med en fot på vardera".³¹⁷

Poesi- och sångöversättningens syfte (*skopos*) är att återskapa det estetiska och "budskapet" i ett språk och sedan att överföra upplevelsen, kanske

³¹⁵ Lotman (1990: 143).

³¹⁶ Pauli (2002).

³¹⁷ Warburton (2003: 5).

illusionen av dikten till ett annat språk och visa att dikten är ”sådan” på originalspråket. Varje gång vi analyserar dikt- eller sångöversättningar infinder sig frågan: Hur lyckas den tolkade, översatta texten överföra källspråkets form, versmått, rytm och metriken och därmed effekten och stämningen i originalet? Roman Jakobson konstaterar att det är *parallellismerna* som på alla språkliga plan utgör den poetiskt verksamma strukturen och visar på diktens textinterna relationer.³¹⁸ Det språkliga tecknet har två sidor: den formella sidan, *uttryck* (*signifiant*) och dess betydelsesida, *innehåll* (*signifié*). Sambandet mellan diktens form och betydelse ses via det här synsättet på det språkliga tecknets två plan. Parallellismerna bildar en strukturell helhet och ett nät av språkliga och stilistiska relationer i diktens text. Den poetiska strukturen, menar Jakobson, kan upplevas av alla och är således allmängiltig.

I diktens text i poesins språk är det därför viktigt att ställa två grundläggande frågor: *Vad* säger dikten? och *Hur* sägs detta? På diktens semantiska plan får man svar på den första frågan, betydelserna via nyckelord, *mots clés*, som Jakobson kallar dem.³¹⁹ På det fonologiska planet är *ljudsymboliken* central, en term som Jakobson lånat från Edward Sapir (se Sapirs term *symbolisme phonétique*, dvs. att synesthesin, en neuro-psykologisk term som betecknar förmågan att uppleva intryck på två eller flera plan samtidigt, t.ex. ljud och färg), ”the sound must seem an echo of the sense”.³²⁰ Jakobson talar om hur ljudet blir ett fullständigt eko av betydelsen.³²¹ Genom att se på diktens eller sångens formella aspekter får vi svar på den andra frågan. Effekten och upplevelsen i en dikt eller sång ska överföras till ett annat språk.³²²

Ekvivalensbegreppet har diskuterats ur många olika synvinklar, den traditionella är den formella och den dynamiska ekvivalensen.³²³ Dialogen mellan de strukturellt olika språken finska och svenska (se Lönnrots översättningsprincip; Warburtons översättningsprincip) kan studeras med utgångspunkt i olika syntaktiska, semantiska, pragmatiska och stilistiska lösningar. *En semiotisk översättningsteori*³²⁴ som jag här utvecklar beaktar språkets samtliga plan (jfr Morris 1938) eftersom den vokala och den poetiska översättningen har till uppgift att fånga mycket subtila aspekter i ordmusiken. I poetisk översättning *semiotiseras* alla betydelsebärande element. En

³¹⁸ Jakobson ([1958] 1974: 133, 165–166, 197–198); Boström Kruckenberg (1979: 49–51, 120).

³¹⁹ Boström Kruckenberg (1979: 96); se också Guiraud (1953).

³²⁰ Sapir (1949); Jakobson ([1960] 1974: 151–172); Boström Kruckenberg (1979: 81–92, fn 43, 192).

³²¹ Jakobson ([1960] 1974: 172).

³²² Se Kontio i HS 9.4.2005.

³²³ Nida (1957); Nida & Taber (1964 etc.), se Kennys ([1998] 2001: 77–80) översikt ”Equivalence”.

³²⁴ Se också ett nytt paradigm för översättning och semiotik som diskuteras utförligt av Hartama-Heinonen (2008a: Passim).

beskrivning av det sjungande jagets språk och sång är ”en drifternas fonemöversättning”, en *chora*-översättning, så som Kristeva ovan konstaterar.

Hur översätts den poetiska funktionen till ett annat språk? Roman Jakobson talar redan år 1959 om ”three kinds of translation”, tre sätt att översätta:³²⁵

1. *Inomspråklig översättning* eller omformulering, parafrasering *Kanteletar*-finskan översatt till dagens finska (jfr det finska eposet *Kalevala* översatt till olika finska: förkortad version, barnens *Kalevala*, *Kalevala* på finsk dialekt, *Kalevala* i prosaversion).
2. *Mellanspråklig översättning* eller egentlig översättning; *Kanteletar* i svensk, engelsk, tysk, fransk, italiensk etc. tolkning eller översättning.³²⁶
3. *Intersemiotisk översättning*, överföring av olika teckensystem, dvs. från ett teckensystem till ett annat, mellan olika teckensystem
 Folkdiktning: från muntlig genre (sång och kantele) till skriven genre
 Folkdiktning uppförd på olika sätt (jfr *Kalevala* som film, teater, dans, flamenco, den finska sånggruppen Värttinäs performans av finsk folkdiktning i ny tappning)
 Folkdiktning tonsatt i modern tid
 Folkdiktning tolkad på olika sätt
 ”Att översätta själen och känslan”: Att översätta *chorans* teckensystem
 Från det inre till det yttre:
 Från det onämnbara, implicita till det (någorlunda) explicita i sångens och språkets form
 Det onämnbara (semiotiska) blir synligt (symboliskt).

Den översättningsvetenskapliga analysen av det poetiska språket bygger alltså på en analys av den estetiska funktionen på språkets alla plan genom att studera *Kanteletar*-sångernas tematik, rytm, allitteration och assonans, stavelse- och bokstavsrimer, speciellt med ljudmålning främja den poetiska överföringen och skapa välljud åt versen samt med parallellismer variera och förstärka stämningarna.³²⁷ Det är frågan om dialogen mellan form och innehåll så som denna relation ses av några centrala semiotiker (Peirce, Welby, de Saussure, Morris, Bachtin, Lotman, Kristeva och Tarasti).

Människan i *Kanteletar* ingår i naturens kretslopp, i årstidernas cykliska gång, i en tro på det heliga i naturen genom att träd, fåglar och djur personifieras. Naturens text blir en *onomatopoesis* (lat. *onomatopoeia* ’namnsymbolism’, i ty. *Lautmalerei* ’sound symbolism’, ’sound painting’) där de onomatopoeitiska, de ljudhärmande och ljudmålade orden, framträder som akustiska översättningar av bestämda företeelser, dvs. att vissa språkljud *mimetiskt* återger, imiterar, en företeelse där en akustisk egenskap framträder på ett karakteristiskt sätt.³²⁸ I den här relationen finns också en ljudets magi eller klangens tjusning.

³²⁵ Jakobson ([1959] 1998: 148); se också Eco (2001: 67ff.).

³²⁶ *Kanteletar* finns i olika partiella tolkningar och översättningar, se SKS Finska litteratursällskapets databas www.finlit.fi.

³²⁷ Homén (1954: 119–124).

³²⁸ Bühler ([1934] 1990: 242–241) om ”Onomatopoeic Language”.

Speciellt romantikens diktare tillämpade sin ljudsymboliska tanke, dvs. att vissa språkljud inte bara är ”sköna” utan de äger ”en inneboende mening” (t.ex. vokaler och [l], [r]) och vokalteorier utarbetades för det tyska vokalsystemet i vilka ljud och stämningar koordinerades; de velara vokaler [a], [o], och [u] åstadkom en dikt i moll, de palatala vokaler [ä], [e], [i], [ü], [ö] tillsammans med [l] får till stånd en durstämning. I svenskan är de låga och mörkt färgade, bakre velara vokaler [a, å, o, u] stämningsbildande och åstadkommer mörkare och tyngre ljudsymbolik, i finskan saknas fonemenet [å]. De höga och ljusst färgade främre palatala vokaler [ä, e, ö, y, i] skapar en durstämning. Av konsonanterna är [l] ett ljust och vekt ljud, [r] kraftigt, [m] något ”mörkt, tungt, något av hämmad kraft”; [f] åstadkommer både positiva och negativa associationer, fonemföljden *moln* både något som är lätt och tungt etc.; språkljuden deltar i stämningsbildningen med sin särskilda klang och färg av ljust och mörkt, mjukt och hårt. Klangen förstärker ordens innehåll och den genom ordet väckta föreställningsbilden.³²⁹ Enligt den ljudsymboliska teorin, dvs. att ljudbild och föreställningsbild överensstämmer, har ljudet bevarat den betydelse som en gång i tiden lät det bli uttrycket för den föreställning som utgör ordets grundinnehåll. Det här gör att uttrycket verkar med en specifik symbolisk kraft. Roman Jakobsons undersökningar av lingvistik och poetik har visat att ljuden, fonemen inte bara är ljud, utan de har inherenta egenskaper som skapar betydelser.³³⁰ På samma sätt har Julia Kristeva i sin semanalys diskuterat dylika samband. Den poetiska översättningsanalysens första uppgift är således att studera ljuden, ljudsymboliken och de betydelser som de förstärker hos syntaktiska och semantiska strukturer i en dikt eller sång.

Kanteletar-forskningen har kartlagt hur den muntliga traditionen blir skrift, den muntliga dikningens sfär överförs till den skrivna litteraturens, dvs. hur de olika varianter av sångerna ser ut. Jakobson konstaterar följande:³³¹

I folklören bevaras endast former som visar sig vara funktionellt antagbara för kollektivet i fråga. Därvid kan självfallet en funktion hos en form avlösas av en annan. Men en form, som saknar funktion, dör genast inom folklören, medan den bevarar sin potentiella existens i den skrivna litteraturen.

I en analys av den poetiska översättningen av de aktuella *Kanteletar*-sångerna är utgångspunkten primärt det estetiska, diktverkets eller samlingens form, dvs. tanken att formen framhäver de syntaktiska och semantiska strukturerna. De första stadierna i formalisternas forskning kan kortfattat presenteras på följande sätt:

1 analys av det litterära verkets ljudaspekter

³²⁹ Homén (1954: 180, 181, 182).

³³⁰ Jakobson ([1960] 1974: Passim); Kristeva (1974: Passim).

³³¹ Jakobson ([1960] 1974: 68).

2 betydelseproblem inom poetikens ram

3 integrering av ljud och betydelse till ett odelbart helt.

I en dylik syn på det poetiska verket blev begreppet *dominant* centralt, ett sinnrikt och produktivt begrepp i den ryska formalismens teori. Dominanten är ”den fokuserande komponenten i ett konstverk: den styr, bestämmer och transformerar de övriga komponenterna. Det är dominanten som garanterar strukturens integritet”, skriver Jakobson.³³² Dominanten bestämmer alltså verkets specifika karaktär. Den specifika egenskapen hos bundet språk är dess prosodiska mönster, dess versform. *Den estetiska funktionen* är diktverkets *dominant* och vi kan studera olika lingvistiska funktioner i diktverket. I *den referentiella funktionen* har tecknet en minimal inre förbindelse med dess objekt, varför tecknet har i sig självt endast minimal betydelse. *Den expressiva funktionen* kräver däremot ett mera direkt förhållande mellan tecknet och objektet, dvs. tecknets inre struktur kräver större uppmärksamhet. Det emotiva språket har främst en expressiv funktion.³³³ Så som Jakobson konstaterar, måste språket undersökas i dess funktioners hela mångfald; i syfte att kunna bestämma den poetiska funktionen bör den ses i relation till de andra språkfunktionerna. Med nedanstående uppställning åskådliggör Jakobson de olika faktorerna och funktionerna, en modell som varit och är tillämplig för olika syften, inte minst för *den funktionella översättningsteorin* där översättningens *skopos*, syfte lyfts fram – översättning är *kommunikation*.³³⁴

ROMAN JAKOBSONS KOMMUNIKATIONSMODELL

AVSÄNDAREN sänder ett MEDDELANDE till MOTTAGAREN. I syfte att MEDDELANDET skall fungera krävs en KONTEXT att referera till, en KOD är helt eller delvis gemensam för avsändare (meddelandets kodare) och mottagare (meddelandets avkodare). Slutligen krävs en KONTAKT, en fysisk kanal och psykologisk förbindelse mellan avsändaren och mottagaren i syfte att börja och fortsätta kommunikationen.³³⁵

³³² Jakobson ([1935] 1974: 118).

³³³ Jakobson ([1935] 1974: 121).

³³⁴ Språkets olika funktioner ingår i Bühlers ([1934] 1990) *organon model of language*, som bygger på semiotiska, kommunikationsteoretiska och lingvistiska principer, en modell som ligger som grund för den funktionella synen inom översättningsforskningen, se t.ex. Reiss & Vermeer ([1984] 1991: Passim), Nord (1997a, b) m.fl.

³³⁵ Presentationen bygger på Jakobsons artikel ”Lingvistik och poetik” ([1960] 1974: 139–179); jfr också Greimas ([1966] 1980; 1979) aktantmodell och modaliteter.

Figur 1: Faktorer i verbal kommunikation enligt Jakobson ([1960] 1974: 143–151).

Var och en av de här faktorerna ligger till grund för en speciell språkfunktion. Verbala meddelanden kan fylla flera än en funktion samtidigt och funktionerna är hierarkiskt ordnade. De olika språkfunktionerna är följande:

Figur 2: Språkfunktioner i verbal kommunikation enligt Jakobson ([1960] 1974: 150–151).

En inriktning på referenten, KONTEXTEN, innebär en REFERENTIELL, denotativ, kognitiv FUNKTION, som är den viktigaste i de flesta meddelandena. Den EMOTIVA eller EXPRESSIVA funktionen fokuserar på AVSÄNDAREN och uttrycker talarens attityd till det han/hon talar om, dvs. åstadkommer ett intryck av en viss känsla. Som exempel ger Jakobson *interjektionerna* (se nedan) som bildar *det rent emotiva skiktet i språket* eftersom de skiljer sig från det referentiella språkets medel både genom sin fonetiska utformning, dvs. egenartade ljudföljder eller ljud som annars inte är brukliga och genom sin syntaktiska roll. De är alltså inte delar av utan jämställda med satser (t.ex. *"Tut! Tut! said McGinty"* som består av två sugningsklikkljud). Intjektionerna färgar i viss mån alla våra expressiva yttranden, på de foniska, grammatiska och lexikaliska nivåerna. *Den emotiva och expressiva funktionen* är den centrala i min analys.

En inriktning på MOTTAGAREN, den konativa funktionen, får sitt grammatiska uttryck i vokativ och imperativ, vilka syntaktiskt, morfologiskt och fonemiskt avviker från andra nominal- och verbalkategorier. Karl Bühler begränsar sig i sin traditionella språkmodell till de tre funktionerna: *emotiv*, *konativ* och *referentiell funktion*,³³⁶ medan Jakobson urskiljer ytterligare tre konstitutiva faktorer i verbal kommunikation och tre motsvarande funktioner i språket.

En inriktning på KONTAKT innebär den FATISKA funktionen (jfr Malinowskis term *phatic communion*³³⁷), till syfte att etablera, förlänga eller

³³⁶ Bühler ([1934] 1990: 30–39).

³³⁷ Malinowskis term *phatic communion* (1923: 146–152) avser: den primära funktionen att etablera och upprätthålla talarnas sociala relationer än att utbyta information. Jakobson (1960) använder

avbryta kommunikationen, dvs. att kontrollera om kanalen fungerar; strävan att upprätta och vidmakthålla kommunikation är den första verbala funktionen som förvärvas av barn, de är inställda på att kommunicera innan de kan sända och motta informativ kommunikation.

En inriktning på själva KODEN ger en METASPRÅKLIG funktion, dvs. när avsändaren och/eller mottagaren behöver kontrollera att de använder samma kod (t.ex. ”*Jag förstår inte vad du menar?*”).

En inriktning på själva MEDDELANDET som sådant är språkets POETISKA funktion, i verbal konst är *den poetiska funktionen dominant*, den bestämmande funktion. Poetikens huvudämne är den verbala konstens *differentia specifica*, dvs. ”Vad gör ett verbalt meddelande till ett konstverk?” Det grundläggande problemet inom poesi är, så som ovan konstaterats, enligt Jakobson *parallellismen* och belyser detta med att citera G. M. Hopkins (1865) som konstaterar följande:³³⁸

[– – –] poesins struktur kan ses som kontinuerlig parallellism [...] av två slag – antingen är oppositionen klart markerad, eller också är den snarare av övergångskaraktär eller är kromatisk. Endast det första slaget, den markerade parallellismen, har med versens struktur att göra – i rytmen, i upprepningen av en viss stavelseföljd, i metern, upprepningen av en viss rytmföljd, i allitterationen, i assonansen och rimmet.

Folkdiktningen erbjuder de klarast markerade formerna för parallellismer, den muntliga traditionen som använder *grammatisk parallellism* för att binda samman på varandra följande versrader på alla språkliga nivåer – de fonologiska, morfologiska, syntaktiska och lexikala nivåerna, dvs. vilka led som är ekvivalenta och hur likhet och olikhet manifesteras i strukturerna.

En central dominant i *Kanteletar* är stilfiguren *parallellismen*. Den bygger på *selektion* och *kombination*. Varje språkligt tecken har dessa arrangemang att dels *substituera* det ena alternativet för det andra, dels att kombinera vissa ljud med andra i en kontext. Ett tema leder till ett annat genom två sorters förbindelse: samspelet mellan deras likhet eller deras närhet. Ett viktigt samband är parallellismen mellan de versrader som följer på varandra, exempelvis just i biblisk poesi, finsk och rysk muntlig tradition. Jakobson menar att de motiv som bestämmer valet mellan dessa alternativ skiftar, men att det är metonymin som dominerar. Ett tema kan alltså leda till ett annat genom deras likhet eller genom deras närhet, dels genom den metaforiska vägen, dels den metonymiska vägen.³³⁹

Malinowskis term i en något modifierad funktion, dvs. att upprätthålla en öppen kanal mellan sändare och mottagare.

³³⁸ Jakobson ([1960] 1974: 165–166); Hopkins i Jakobson ([1960] 1974: 165).

³³⁹ Jakobson ([1956] 1974: 129, 131, 132, 133).

*Roller och modaliteter: sätt att översätta
Globala och lokala översättningsstrategier*

I min analys fokuserar jag på svenska tolkningar av *Kanteletar* 1830–1989 i syfte att komma åt de olika *globala* vs. *lokala* översättningsstrategierna³⁴⁰ som legat till grund för att sångtexterna sedan fått specifika svenska tolkningar och den poetiska utformning de fått med olika fonetiska, syntaktiska, semantiska och pragmatiska val. Vilka val och lösningar, tillägg och utelämnningar, explicit- och implicitgöranden har de olika översättarna gjort? En central *global strategi*, dvs. den överordnade strategin för hur en sångs översatts, är hur översättarna har skapat sin egen specifika tolkning av den skriftliga källspråkstexten från 1800-talet och 1900-talet. Den muntliga traditionens texter går mycket långt tillbaka i tiden. En analys av dessa aspekter diskuteras med utgångspunkt i de översättningsstrategier som kallas *globala* vs. *lokala strategier*.³⁴¹ *Globala översättningsstrategier* har avseende på hur *hela texten* ska översättas och vilka grundläggande synsätt som tillämpas på det generella planet (olika *modaliteter*), hur fri eller trogen översättningen är, hurdan språkvariant som används, standardspråk, dialekt, arkaiserande språk, moderniserat språk, stilfigurer etc. Översätts *Kanteletar*-sångerna i vår tid till modern svenska eller bibehålls ett arkaiserande språk? Lokala strategier avser *textens inre strukturer*, dvs. olika syntaktiska, semantiska och pragmatiska strategier. Det är alltså frågan om hur en viss språklig struktur, ett visst ord eller ett uttryck översätts med tillägg eller utelämnningar eller andra strategier. Upprepning, parallellism och alliteration syftar till att som poetiska kategorier uttrycka ”det onämnbare”, de djupbetydelser som stiger upp ur det omedvetna. Upprepningen är en stilfigur som i den finska lyriska samlingen *Kanteletar* är central. Därför analyseras dessa tre kategorier i översättningsanalysen av samlingen. ”Subjektet i process”, *sujet en procès*, det uttryck som Kristeva använder i betydelseaktualiseringsprocessen, dvs. att innehåll (*signifié*) och uttryck (*signifiant*) manifesteras i en *différance*, i en klyfta, i en bristning, är ett centralt begrepp. Utsagans subjekt, det talande och tänkande subjektet bör sökas i mötet mellan uttrycket och innehållet, ett möte som omfattar såväl strukturen som kommunikationen.³⁴² *Det sjungandet jaget* är i en ständig process.

Susan Bassnett konstaterar redan 1980 med referens till Terence Hawkes³⁴³ att även om översättning till sitt väsen är språklig verksamhet, bör man vid

³⁴⁰ Séguinot (1989: 1–6, 21–54).

³⁴¹ Séguinot (1989: 1–6, 21–54); Jääskeläinen (1993: 116; 2007: 343–361); Chesterman (1997: 87–116); Leppihalme (2007: 365–373); jfr också Kleberg (2001: passim), *Översättaren som skådespelare*.

³⁴² Kristeva (1980: 30); Tuohimaa (1988: 33); Franzén 1995: 51, 53, 66, 80, 87–88).

³⁴³ Hawkes (1977: Passim).

analys av dess processer utgå från att den först och främst hör till semiotiken, till en vetenskapsgren där man studerar teckensystem, hur tecken utvecklas och hur de beter sig i signifikationsprocessen. Enligt en snäv syn på översättning är det i översättning frågan om att överföra ett språks språkliga teckensystem och dess betydelser till ett annat språks teckensystem med hjälp av lexikon och grammatik. Men detta är förstås inte tillräckligt eftersom många utomspråkliga faktorer påverkar processen.³⁴⁴ Varje översättning är på ett eller annat sätt språk- och kulturspecifik. Lotman talar om den skönlitterära texten som samtidigt är både en självständig text och en kommunikativ text; den är explicit, den har uttryckts med explicita tecken, den är avgränsad, den har en början och ett slut och den har en inre struktur.³⁴⁵ Men textens tecken står i en oppositionsrelation till de tecken och strukturer som finns utanför texten, varför översättaren bör beakta dels textens såväl självständiga som kommunikativa drag. Därför bör samtliga ekvivalensteorier beakta båda dessa aspekter. Med hänvisning till Lotman konstaterar Bassnett att översättningsekvivalens inte bör granskas med utgångspunkt i att man söker endast *likhet* (*similarity*), eftersom likhet inte existerar ens mellan två likadana versioner på ett och samma språk, för att inte ens tala om texter på käll- och målspråk. Ekvivalens, från lat. *equi valent*, innebär ju 'samma i värde', och detta värde kan uppfattas på många olika sätt. I en poetisk text är det, så som Jakobson ovan konstaterar, den poetiska funktionen som är dominanten, vilket innebär att man i en översättning överför och återskapar denna. Anton Popovičs fyra ekvivalens typer (*lingvistisk, paradigmatiske, stilistisk och textuell, syntagmatisk ekvivalens*) är användbara utgångspunkter och likaså Albrecht Neuberts tre semiotiska kategorier som pekar på den syn enligt vilken *ekvivalens är en dialog* mellan såväl källspråks- och målspråkstexters inre som yttre tecken och strukturer.³⁴⁶

Roland Barthes menar att läsaren av en litterär text är snarare en textproducent, inte en konsument. Även för Kristeva förverkligas textens *semiosis*, betydelseaktualiseringsprocess, sist och slutligen hos läsaren. Därför finns det inte något ett enda rätt sätt att läsa, eftersom varje läsare översätter eller dekodar en text med utgångspunkt i olika system. Bachtins och Kristevas syn på *intertextualitet* är central,³⁴⁷ eftersom alla texter står på något sätt i relation till andra texter, en text kan aldrig vara helt självständig i förhållande

³⁴⁴ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 31).

³⁴⁵ Lotman (1974: 34–39, 141–149, 150–156, 157–165).

³⁴⁶ Popovič (1976: Passim); Neubert (1967: 451–456).

³⁴⁷ *Kanteletar* (1840) kan ses som en väldig *intertext*, ett resultat av Lönnrots insamlingsarbete, redigering och omarbetning av de olika varianterna av folkdikterna. Ett belysande exempel är folksången *Jos mun tuttuni tulisi, Om min älskling sig nu tedde*, som har olika varianter som Lönnrot kombinerat av flera sånger i *Kanteletar* (se t.ex. K II: 43).

till föregående texter och texter som omger dem.³⁴⁸ Det här synsättet finns också hos Octavio Paz' tanke om en text som 'en översättning av översättningens översättning', ad finitum.³⁴⁹ I *After Babel* år 1975 skriver George Steiner (f. 1929) med utgångspunkt i en språkfilosofisk syn att *översättning är tolkning* och bör därför betraktas med utgångspunkt i den hermeneutiska traditionen, dvs. från Friedrich Schleiermacher (1768–1834) och Walter Benjamin (1892–1940).³⁵⁰

I synnerhet efter 1980 har utvecklingen inom den internationella översättningsforskningen varit snabb och mångsidig. Den manipulativa riktningen utvecklas i historisk, feministisk och postkolonial riktning. Översättningens hermeneutiska grunder och de teoretiska inriktningarnas historia har växt snabbt. Den poststrukturalistiska kritiken har uppfattat översättning som tolkning. Dessa riktningar har gjort att ett tvärvetenskapligt forskningsområde har etablerat i det som man på engelska kallar "translation studies", en tvärvetenskaplig dialog mellan språkforskare (inom t.ex. stilistik), litteraturforskare och språkfilosofer. Egenskaper hos översättningen är till exempel tempo, exakt bildspråk och stilistisk mångstämmighet. "En översättning är en med det svenska språkets medel formad text som kan sägas vara en 'omskrivning' av originalet", skriver Kleberg.³⁵¹

Lars Kleberg inleder antologin *Med andra ord: Texter om litterär översättning* (1998) med meningen: "Att översätta är både principiellt omöjligt och praktiskt fullt görligt." I boken diskuterar Erik Mesterton i sin artikel från år 1979 möjligheten och omöjligheten av att översätta.³⁵² Mesterton hänvisar till Jakobsons tanke om att all kognitiv erfarenhet, det begreppsmässiga, den kognitiva erfarenheten och dess klassifikation är överförbar till vilket som helst existerande språk; det som saknas i ett målspråk kan *ersättas* på olika sätt (av lånord, översättningslån, nybildningar eller semantiska förskjutningar och omskrivningar). Men det finns annan erfarenhet än den kognitiva, t.ex. ordlekar, drömmar, emotioner, magi och poesi, framför allt i poesin där de grammatiska kategorierna blir betydelsebärande. Språkets uttryckselement blir så som Jakobson konstaterar i *poesin semantiserade*.³⁵³ Kleberg citerar den tysk-judiske filosofen Franz Rosenzweig, som inledde det utopiska bibelöversättningsprojektet år 1926, ett avsnitt ur artikeln "Die Schrift und Luther" där

³⁴⁸ Barthes (1974: Passim); Kristeva (1990: Passim).

³⁴⁹ Paz (1971: 9).

³⁵⁰ Steiner (1975: 236ff); se också Robinsons ([1998] 2001: 97–99) översikt "Hermeneutic motion"; Gadamer ([1986, 1987] 2004: Passim).

³⁵¹ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 21, 25, 31). År 1791 utkom Alexander Tytlers *Essays on the Principles of Translation*, den första engelskspråkiga teoretiska och systematiska framställningen om översättning.

³⁵² Mesterton ([1979] 1998: 172–188).

³⁵³ Jakobson ([1959] 1998: 147–155).

översättningens teoretiska omöjlighet och praktiska nödvändighet kommer väl till uttryck:³⁵⁴

Att översätta är att tjäna två herrar. Alltså kan ingen det. Alltså är det, liksom allting annat som ingen kan i teorin, vars och ens uppgift i praktiken. Alla måste vi översätta och alla gör vi det. När man talar översätter man sin intention till en förväntad förståelse hos den andre, och då inte hos någon abstrakt allmän andre, utan just denne bestämde som man ser framför sig och vars ögon efter omständigheterna öppnas eller sluts. När man lyssnar, översätter man orden som låter mot örat till sin tanke, alltså konkret talat: till sin muns språk. Alla har vi vårt eget språk. Eller snarare: alla skulle vi ha vårt eget språk, om det i verkligheten funnes monologiskt tal (som logikerna, som bra gärna skulle vilja vara monologiker, önskar) och allt tal inte redan vore dialogiskt.

Om allt tal är översättning, kan översättningens insedda och erkända teoretiska omöjlighet för oss bara betyda samma sak som alla andra teoretiska omöjligheter [...] gör i själva livet. I de "omöjliga" och nödvändiga kompromisser som tillsammans kallas livet ger den oss modet till en ödmjukhet som inte begär det insedda omöjliga utan det givna nödvändiga.

I citatet finns de av Roman Jakobson ovan diskuterade tre sätten att översätta: det *intralingvistiska*, *interlingvistiska* och *intersemiotiska*.³⁵⁵ Översättning är den intellektuella verksamhet där översättning avslöjar textens djupaste innebörd.³⁵⁶ Välbekant är Theodore Savorys ironiska lista i *The Art of Translation* (1957) mot det monologiska lingvistiska tänkandet över hur en översättning *måste* och *bör vara* (jfr Greimas modalitet *devoir*): "ge originalets ord", dvs. översätta ord för ord, "ge originalets tankar", dvs. översätta tanke för tanke, "låta som ett original", dvs. "fritt", "bör återge originalets stil", "bör ha översättarens stil" etc.³⁵⁷ Lingvistikens fokus hade länge legat på synen att översättningar alltid innebar *förlust* av något och att de aldrig var tillfredsställande, dvs. att de alltid innebar partiella lösningar på ekvivalensens problem. "Poesi är det som går förlorat i översättning", har den amerikanske poeten Robert Frost uttalat.

Men textlingvistikens dynamiska synsätt lyfte fram begreppen "process" och "strategi". Det som är viktigt är att "översättningen samtidigt skapar ny betydelse". Den ryske kultursemiotikern Jurij Lotman, som menar att språket är ett modellskapande system, skriver att endast om en översatt text vid återöversättning till källspråket *inte* blir identisk med originalet är det frågan om en verklig översättning.³⁵⁸ För Lotman kan inget språk leva utan sin kulturkontext, och inte en enda kultur kan leva utan det hjärta som bildas av ett naturligt språks struktur. Språket är sålunda "hjärtat i kulturens kropp" och växelverkan och dialogen mellan dessa två skapar den energi som upprätthåller liv. Den "fullständiga" översättningen existerar inte och kan inte

³⁵⁴ Kleberg (1998: 7); Rosenzweig (1963: 220–221).

³⁵⁵ Jakobson ([1959] 1998: 147–155).

³⁵⁶ Derrida (1985: *Passim*).

³⁵⁷ Savory (1957: 49).

³⁵⁸ Lotman & Uspensky (1978: 211–232); Lotman (1990: 13, 14, 127); Bassnett ([1980, 1991] 1995: 31–32); Kleberg (1998: 18–19); se Malmström (1998: 199–222).

existera, även närstående språk är asymmetriska i förhållande till varandra och en översättning enligt principen 1:1 är inte möjlig. Kulturen är ett *polysystem*, därför är alla texter en del av ett visst litterärt system. I likhet med Bassnett kan man således säga att alla texter hör till ett visst litterärt system genom att härstamma från andra system och står således i en viss relation som Octavio Paz skriver år 1971: de är 'översättningar av översättningars översättningar'.³⁵⁹

Sedan 1970-talet och i synnerhet med Itamar Even-Zohars och Gideon Tourys idéer utgick man ifrån att det viktigaste inte är hur måltexten, översättningen, motsvarar eller inte motsvarar källtexten, dvs. originalet, utan vilken *funktion* en översättning har i den litterära kultur där den lever. Översatt litteratur skall i stället ses i relation till målkulturens *polysystem* som skapar nya betydelser och en potentiell förändrare av målkulturens normer. Översättning kunde också ses som *kulturförändring*: "erövring, underkastelse, normbyte, vantolkning, plundring, skoning, censur", skriver Kleberg.³⁶⁰ Michail Bachtins dialogiska språkuppfattning på 1920-talet gick ut på att språkets minsta enhet inte är *ett* ord, *en* text, *ett* idiom, utan ordet, texten, idiomet plus dess kontext, som ständigt definierar och omdefinierar varandra. Bachtin konstaterar att ett ord aldrig har en enda betydelse utan så många betydelser som det finns kontexter.³⁶¹ Det dialogiska och det polyfona uppenbarar sig tydligt i den poetiska översättningssgenren där översättaren smider sitt *sampo* med olika poetiska och rytmiska redskap.

Översättarens sampo

I sin artikel *On linguistic aspects of translation*, *Lingvistiska aspekter på översättning* från 1959 konstaterar Roman Jakobson följande: "Både översättningens praktik och dess teori uppvisar ett överflöd av intrikata problem, och emellanåt görs det försök att lösa den gordiska knuten genom att hävda oöversättbarheten som dogm".³⁶² Den här dogmen har lyfts fram med argumentet att det är omöjligt att diskutera överföringen av 'den kreativa andan' från ett språk till ett annat. Översättningar produceras i ofantliga mängder i vår globala värld, och översättningsforskningen har blivit en tvärvetenskaplig disciplin som är stadd i ständig utveckling. Det nyaste paradigmet inom översättningsforskningen är det semiotiska.³⁶³

³⁵⁹ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 56); Paz (1971: 9).

³⁶⁰ Kleberg (1998: 10).

³⁶¹ Bachtin (1988: 8, 12–13, 227–238, 262–263, 267).

³⁶² Jakobson ([1959] 1998: 149); Bassnett ([1980, 1991] 1995: 148–149).

³⁶³ Se Hartama-Heinonen (2008: Passim).

Den gordiska knuten är som den finska folkdiktningens mytiska *sampo*,³⁶⁴ i den episka samlingen *Kalevala* (i sångerna 1, 7, 10, 15, 19, 38, 39, 42, 43 och 45) och i den lyriska samlingen *Kanteletar* (i sångerna I: 14, II: 278), en gåta för forntidsmänniskan och är det säkert fortfarande i dag. Forskare inom olika vetenskapsgrenar har sedan 1818 försökt komma underfund med vad *sampo* egentligen är.³⁶⁵ Ett särdrag har *sampo* i de olika tolkningarna, nämligen att det är något positivt, något gott som för med sig lycka och välfärd. Myten om *sampo* och enligt den världsbild som finns i *Kalevala* är lycka ett av grundbegreppen; det kan vara fråga om jakt-, jordbruks-, fiske, skogs- och krigslycka, lycka att få en bra make/maka och dugliga barn. Myten om *Atlantis* handlar också om lycka, fred och frid, önskan om att människan kan leva i frid med sin omgivning och med sig själv, att vara en lycklig människa. Atlantis, de lyckligas ö, lycksalighetens ö har besjungits av många författare. *Kanteletar*-sångerna handlar om människans – kvinnors, mäns och barns verklighet i jakt- och agrarsamhället. En röd tråd i sångerna är att explicit eller implicit besjunga människans, jagets, sinnesstämningar: att söka *sampo*, människans lyckohjul, och Atlantis i ens inre eller i den omgivande miljön.

Det primära syftet i min översättningsanalys är att beskriva och förklara hur den finska lyriska samlingen *Kanteletar* får sina svenska tolkningar och bär spår, märken och distinktiva drag, dvs. hur den finska själen och känslan översätts och tolkas till svenska, dvs. dialogen mellan dessa två strukturellt olika språk under olika tider. Espmark konstaterar i sina Baudelairestudier att Baudelaire skisserade i sin *Les fleurs du mal* en konstnärlig metod att översätta det osynliga, det ogripbara, drömmen, nerverna, *själen*.³⁶⁶

[— —] quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est le nerfs, c'est l'âme [— —]

I analysen av de lyriska finska folkdikterna och de svenska tolkningarna söker jag finna *effekten*, *återklang* och *känslan* mellan dessa två versioner. Jag lyssnar på *det sjungande jagets röst* och dialogen mellan det inre landskapet och det yttre i den poetiska texten. Det är mycket frågan om ”en drifternas fonemöversättning” så som Kristeva uttrycker det. Den franske symbolistiske diktaren Stéphane Mallarmés (1842–1898) strävan var att skapa en absolut ordkonst där orden verkar på läsaren endast genom sina musikaliska valörer och sin arkitektoniska avvägning, något som Roman Jakobson diskuterat i det

³⁶⁴ *Sampo* kan vara t.ex. *stamp*, *stampe* ’kvarn’ (skandinaviskt, germanskt), något som mal fred, lycka och rikedom men också ett musikinstrument, se Elias Lönnrots *Svenska Skriffter* I (1908a: 36–38); se Kuusi (1985: 166–183; 1994: 53–65) om *sampo*.

³⁶⁵ Kuusi & Anttonen (1985: 117, 141–148).

³⁶⁶ Baudelaire (1961: 1116); Espmark (1975: 7, 214).

poetiska språkets *självreferentialitet*.³⁶⁷ I den studerade lyriska samlingen *Kanteletar* är det jaget, kroppen, affekterna och vardagen som vävs samman. Människan är ett med naturen, ljudsymboliken; språket och sången som besjälar naturen. Subjektet i process, *sujet en procès*, fokuserar på sitt eget liv men i relation till det Andra. Det lyriska subjektet ser omvärlden och verkligheten från sitt eget perspektiv. Känslorna projiceras i rummet, själslivet materialiseras genom den egna kroppen och språket i sången (jfr *chora*). Rummet, landskapet blir dels ett självstillstånd, dels en känsloprojektion.³⁶⁸ Kristeva skriver på följande sätt:³⁶⁹

[– – –] Analytic language works with signs that encompass representations of at least three types: representations of words (close to the linguist signifier), representations of things (close to the linguistic signified), and representations of affects (labile psychic traces subject to the primary processes of displacement and condensation, which I have called semiotic as opposed to the symbolic representations inherent in, or derivative of, the system of language. (s. 4)

The point is to go beyond the theater of linguistic representations to make room for pre- or translinguistic modalities of psychic inscription, which we call semiotic in view of the root meaning of the Greek *semeion*: trace, mark, distinctive feature. At the very beginning of philosophy, before thought was constricted by the notion that language must reflect ideas, Plato, recalling the work of the atomists, spoke in the *Timaeus* of the *chora*, an ancient, mobile, unstable receptacle, prior to the One, to the father, and even to the syllable, metaphorically suggesting something nourishing and material.

My attempt to conceive a psychic modality logically and chronologically prior to the sign, to meaning, and to the subject may remind philosophers of this Platonic insight. I am of course following the lead of Freud, who sought to diversify the *types of representations* in psychic dynamics by including representations that can to one degree or another be subsumed in language but not grasped by the conscious mind. By specifying more fully than Freud does the status of those emotional traces that I call semiotic, I obtain a theoretical instrument for clarifying the *heterogeneous* nature of conscious and unconscious representations. Such an instrument is needed because one can observe in the clinic a psychic modality in which desire, anxiety, or narcissism leads to an eclipse of *signification* in the subject without thereby robbing his or her language in instinctual *meaning*, which records bio-energetic signals in the form of fluid but persistent psychic traces [– – –] (s. 5–6)

Det handlar alltså om att inom och utanför de språkliga representationernas scen bereda väg för de psykiska inskrifter som föregår och genomkorsar språket, vilka är semiotiska, och på så vis återknyta till den etymologiska betydelsen hos det grekiska *semeion* – spår, märke, särskiljande.³⁷⁰ Kristevas begrepp ”la signifiante”, att språk producerar mening, inte bara handlar om att

³⁶⁷ Se Jakobson ([1961] 1974: 172) och Espmarks analys av Mallarmé och det tomma rummet (1975: 65–89); Kleberg (1998: 319).

³⁶⁸ Espmark (1975: 9).

³⁶⁹ Kristeva ([1985] 1987: 4, 5–6). Se också Welby (1837–1914) (1906; 1911) som utvecklade sina synpunkter på tre slags betydelser: ”sense”, ”meaning” och ”significance”. Hennes idéer hade stor betydelse för den amerikanska filosofen och semiotikern Charles Sanders Peirce (1839–1914) och hans semiotiska teckenlära och *semiosis*, ”the act of signification” vilket framgår av deras brevväxling. Kristevas tankar bygger på en poststrukturalistisk syn och representerar en annan riktning jämfört med Peirces språkfilosofiska och logiska semiotik, varför Peirce inte finns i hennes referenser, förutom hans centrala term *semiosis*.

³⁷⁰ I Franzéns (1995: 30) svenska översättning av Kristeva ([1985] 1987: 4, 5–6).

dynamisera den språkliga betydelsen, att utforska språket ur dess dynamiska aspekter, dvs. hur själva signifikationen blir till, utan att utvidga lingvistikens genom att ge *affekterna* samma teoretiska status som tecknet och dess semantiska betydelse. De lämnar *spår*, *märken* och de *särskiljer*. Det primära syftet i min analys är inte att fokusera på *vad Kanteletar* tematiskt handlar om, eftersom det har utförligt beskrivits i flera studier.³⁷¹ Det huvudsakliga syftet är språk- och översättningsvetenskapligt, dvs. att undersöka *hur* de finska sångerna och tematiken har tolkats och översatts till svenska så att de fått en ny poetisk form som efterliknar originalet. Trokén är som hjärtats rytm, ett hjärtslag. Språket i *Kanteletar* är inte instrumentellt utan köttsligt och kroppsligt (se t.ex. *Jos mun tuttuni tulisi, Om min älskling nu sig tedde*). Matti Kuusi har beskrivit den fyrtaktiga trokén som ger uttryck för en säregen livfullhet hos rytmen, en rörlighet och rörelse som är nyckfullt regelbunden, ”harvinaista rytmin eloa, oikukkaan säännönmukaista liikkuvuutta ja liikettä”.³⁷² Man kan kanske säga att trokén förkroppsligar relationen mellan det omedvetna och det medvetna, dvs. det som Freud talar om: *id*, det omedvetna, och *Ego*, det medvetna.

Översättningsforskningens historia kan beskrivas genom olika metaforer i syfte att visa på hur man uppfattat översättning under olika tider, det här har utforskats exempelvis av Theo Hermans som studerat hurdana metaforer renässansens holländska, franska och engelska översättare använde. Än gick översättaren i författarens fotspår, än stoltserar i en annans dräkt, än avspeglar ljus eller rentav söker ädelstenar i en likkista. Fram till 1700-talet var metaforerna *ikoniska*, dvs. man jämförde översättningen med en spegel eller ett porträtt och uppfattade översättningen som konstgjord eller som en producerad efterbildning i jämförelse med sin förebild. Under 1800-talet använde man däremot metaforer som hade med ägande och ståndsamhället att göra. På 1980-talet började kvinnliga forskare använda metaforer som syftade på otrohet och äktenskap, dvs. man talade om en *fri* vs. *trogen* översättning. Brasilianska översättare har använt metaforen om *översättaren som kannibal*, vilket innebär att översättaren rituellt slukar källspråkstexten och skapar sedan en helt ny text. Den kannibalistiska metaforen bygger på en ny betydelse hos kannibalismen, dvs. synvinkeln är inte den förskräckta européns kolonialistiska synvinkel utan från de folks synvinklar vars kannibalistiska ritualer beror på olika sätt att gestalta samhället. Så som Bassnett konstaterar, innebär den kannibalistiska metaforen ett nytt sätt att se värdet av källspråkstexten i förhållande till receptionen av den i målkulturen. Jacques Derrida menar i sin artikel *Des Tours de Babel*, som blev en milstolpe år 1985 och lade grunden för den poststrukturalistiska översättningsforskningen, att det är översättningen

³⁷¹ Se t.ex. Krohn, J. (1900–1901); Kaukonen (1984); Kuusi (1985–1994); Kuusi & Timonen (1997); Timonen (2004).

³⁷² Kuusi (1963: 35).

som skapar källspråkstexten, inte som man dittills hävdade att förlagan är utgångspunkten för översättningsprocessen.³⁷³

Den traditionella synen på översättning under 1800-talet byggde på relationen överordnad–underordnad, herrskap–tjänstefolk, något som avspeglade sig i hela översättningsprocessen: översättaren antingen kapade hela texten och ”förbättrade” den eller ”gjorde den mera bildad” eller översättaren var ödmjuk och försiktig inför den och ville visa den respekt och trohet.

Det är alltså frågan om den period då den lyriska samlingen *Kanteletar* sammanställdes av Elias Lönnrot, dvs. den gamla *Ur-Kanteletar* år 1829–1831 (I–III, IV) och den slutgiltiga *Kanteletar* år 1840, de första svenska översättningarna publicerades 1830–1832 i *Helsingfors Tidningar* och i *Helsingfors Morgonblad*. Texternas inre och självständiga drag och deras kommunikativa funktioner, det som Lotman talar om,³⁷⁴ bör ses i relation till *ett polysystem av tid, rum och kultur*: den finska nationella kulturen byggdes upp, finskan började bli ett nationellt viktigt språk, den episka samlingen *Kalevala* publicerades 1835 och 1849, den lyriska samlingen *Kantele* 1829–1831 och *Kanteletar* 1840. Folkdiktningen var enligt tidsandan ”en själens grammatik” (Herder) som avspeglade kulturens djupstrukturer, identitet och mentalitet. En central uppgift var att få tillstånd en litteratur på nationalspråket finska och samtidigt översätta finsk folkdikning till svenska.

Uppfattningarna om översättning, översättningens roll och uppgift (jfr *roller* och *modaliteter*) har varierat i översättningens historia. Under romerska rikets maktperiod uppstod en tvist om *en ordagrann vs. fri översättning* som fortsatt fram till våra dagar. Under romantiken diskuteras översättningens roll i den spirande nationalitetstanken, den engelska och tyska *hermeneutiska synen* är åter förknippad med förändringen av individens samhälleliga roll. Översättningsforskningens historiska perspektiv är således en väsentlig del av litteratur- och kulturforskningen. Vi kan i likhet med George Steiner i *After Babel* år 1975 dela in översättningens historia grovt sett i fyra perioder:

1. Ciceros och Horatius syn på översättning *non verbum de verbo, sed sensum exprime de sensu* ”inte ord för ord utan tanke för tanke” → 1791 Alexander Fraser Tytler: *Essay on the Principles of Translation* – en empirisk syn på översättning.
2. 1946 Valéry Larbaud: *Sous l'invocation de saint Jérôme* – den teoretiska och hermeneutiska synen på översättning utvecklas, metoder att granska översättningar och terminologi blir mångsidigare.
3. 1940-talet och de första undersökningarna av maskinöversättning.
4. 1960-talets början – man går tillbaka till en hermeneutisk, nästan metafysisk uppfattning om översättning och tolkning.

³⁷³ Hermans (1985: Passim); Bassnett ([1980, 1991] 1995: 13, 14, 15).

³⁷⁴ Lotman (1990: Passim).

En indelning i perioder är alltid problematisk, eftersom kulturen är så som Lotman säger *ett dynamiskt system*.³⁷⁵ Men vi kan följa litteratur- och kulturhistoriens utvecklingslinjer, dvs. idéernas och konstens allmänna synsätt. Chesterman diskuterar översättningsteorins utvecklings- och evolutionsstadier genom *memer*, dvs. hur idéer har spridit sig under olika tider: t.ex. Platons idévärld, Guds ord, dvs. Bibelöversättningens synsätt, den retoriska traditionen, språket som logos, språkvetenskapens roll, kommunikationsaspekten, måltextens roll, kognitionens roll och teorins roll, intertextualitet, socio-kulturella aspekter, psykologistik och etik.³⁷⁶

Platons lära om diktningens gudomliga inspiration påverkade översättarna, dvs. att förlagens ”anda” och ”nyans” var möjliga att nå i en annan kulturmiljö. Ciceros och Horatius synsätt, enligt vilket översättning var en del av diktarens: dels en allmänmänsklig plikt att skaffa och förmedla kunskap, dels ett behov av att utveckla konsten att avfatta och forma en dikt, hade ett starkt inflytande på kommande generationer. Det synsätt som var förhärskande bland romarna var att man skulle efterbilda den ideala källspråkstexten, men dock inte så att man med våld förstör den genom att alltför bokstavligt följa förnuftets krav.³⁷⁷ Det romerska översättningsidealet var att berika den skriftliga framställningen genom översättningar. Principen var att noga utforska källtexten och avfatta måltexten enligt principen *non verbum de verbo, sed sensum exprime de sensu*, dvs. inte ord för ord, utan tanke för tanke.

Med kristendomen fick översättningen en ny roll: att sprida Guds ord – bibelöversättningen kan ses som innehållande den västerländska kulturens historia. Den gav översättaren en uppgift som innebar dels estetiska värderingar, dels missionsverksamhet. Under medeltiden hade begreppet *imitatio* en viktig position, varför originalitet inte uppskattades; centralt var hur bra en författare kunde omformulera existerande teman och tankar.³⁷⁸

Författare så som Chaucer (ca 1340–1400) kunde i sin produktion ha flera typers texter: texter som ansågs vara översättningar, *variationer* (i f. ’muunnelmia’), medvetna citat, andras texter omarbetade eller texter som påminde mycket om någon annans text (*imitation, mimesis*). Man talade exempelvis om *precision* i översättning (t.ex. Dante 1265–1321; John Trevisa (1326–1412), men begreppet avsåg översättarens förmåga att läsa och förstå den text som skulle översättas och inte översättarens underordnade attityd till måltexten. Man utgick från principen om de olika sätten att läsa och tolka måltexten, dvs. hur författaren/översättaren/skribenten kunde tillgodogöra

³⁷⁵ Lotman (1990: Passim).

³⁷⁶ Chesterman (1997: 19–49).

³⁷⁷ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 61); Evans ([1998] 2004: 149–153); Woodsworth ([1998] 2004: 100–105) i *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*.

³⁷⁸ Aristoteles *Poetikä*; Horatius *Ars Poetica*; se också Korkkanen (1974: 17–22).

sig texten på bästa tänkbara sätt.³⁷⁹ Boktryckarkonsten innebar en viktig vändpunkt i översättningsforskningens historia, eftersom man nu kunde översätta och publicera stora mängder av texter. Renässansen betonade aktualiteten, dvs. att man i översättningar använde ett nytt språk och en ny stil med hjälp av *tillägg*, *utelämnningar* och *medvetna förändringar*. Översättningen var ingalunda någon sekundär verksamhet utan en betydande konstform som skapade tidsandan under renässansen så som Bassnett konstaterar med hänvisning till George Steiner.³⁸⁰ Under 1600-talet tillämpades inom översättning ett tillvägagångssätt som *efterbildning*, *mimesis*, av antikens mästare som skrivträning. Översättarens roll är enligt John Denham (1615–1669) att ur källtexten ta ut det som han anser vara ett centralt innehåll i förlagan och sedan *producera* eller *återskapa* den på målspråket. Abraham Cowley (1618–1667) skriver år 1656 hur han i sitt översättningsarbete har ’tagit med, utelämnat och tillagt som det honom bäst behagar’. Därmed visar han snarare hurdan stil förlagan har än att han noggrant upprepar vad författaren har sagt, ett arbetssätt som enligt tidens kritiker ansåg honom tillämpa *imitation* som översättningsmetod.

John Dryden (1631–1700) uppfattas som den första översättningsteoretikern som bl.a. diskuterar imitation inom översättning i betydelsen ’fri översättning’. Alexander Pope (1688–1744) i likhet med John Dryden presenterade preskriptiva modeller för poetisk översättning. 1700-talets uppfattning om översättaren gick ut på att se översättaren som konstnär eller imitator. Alexander Fraser Tytlers (1748–1813) *Essay on the Principles of Translation* (1791), den första teoretiska och systematiska framställningen om översättning och översättningsprocesser på engelska, framhäver att översättningen ska fullständigt återge originalet, stilen och sättet att skriva och där översättning beskrivs med de för 1700-talet typiska uttrycken så som *genius*, *wit* och *taste*, vilka ger uttryck för det estetiska och evaluerande synsättet.³⁸¹

Romantiken lyfte fram individualismen, den enskilda diktarens världsbild som ett metafysiskt och revolutionärt ideal. Diktaren blev en nästan mystisk person som skulle återskapa universum. I och med att poetik och kreativitet definierades på nytt fick också översättningen en ny aspekt, så som J. W. von Goethes (1749–1832) gjorde då han urskilde *olika översättningstyper* och *olika översättningsfaser* enligt deras estetiska värden. Goethes tre olika uppfattningar om översättning beskrivs på följande sätt:³⁸²

³⁷⁹ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 69–71).

³⁸⁰ Steiner (1975: 271, 317, 444, 454, 463); Bassnett ([1980, 1991] 1995: 76).

³⁸¹ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 77–79); Gentzler ([1998] 2001: 167–170); Connolly ([1998] 2001: 170–176); Robinson [1998] 2001: 111–112). Se Woodsworths [1998] 2001: 100–105) översikt ”History of translation”.

³⁸² Goethe ([1819] 1998: 112–114); Steiner (1975: Passim); se också om ”Hermeneutic motion” i Robinson ([1998] 2001: 97–99), om adaptation (Bastin ([1998] 2001: 5–8).

Det finns tre sätt att översätta. Det första gör oss på vårt eget språk bekanta med något främmande; för det ändamålet är en enkel prosaöversättning bäst. [— —]

George Steiners *After Babel* (1975). Därpå följer ett andra stadium, då man visserligen söker sätta sig in i främmande förhållanden men egentligen bara för att förstå betydelsen och återge den efter eget huvud. Denna fas skulle jag i ordets renaste bemärkelse vilja kalla parodistiska, och de som känner sig kallade till denna verksamhet är oftast snillrika personer. Fransmännen tillämpar den sortens översättning på alla poetiska verk; i Delilles översättningar finns hundratals exempel. Liksom fransmännen lägger de främmande orden tillräta på sin egen tunga, så förfar han också med känslor, tankar, ja själva föremålen, för varje frukt kräver han alltid surrogat som vuxit på hans egen mark. [— —]

Men eftersom man inte länge kan förbli vare sig i något fullkomligt eller något ofullkomligt, utan en omvandling måste följa och därefter i sin tur andra, så har vi fått uppleva en tredje fas, som får kallas den högsta och sista, nämligen den då man söker göra översättningen identisk med originalet, så att den inte blir något i stället för det utan träder i dess ställe. [— —]

Den sortens översättning mötte först starkt motstånd, eftersom en översättare som går så nära sitt original mer eller mindre uppger sitt nationella idiom och på det vis uppstår något tredje, vartill flertalets smak först måste skolas. [— —]

Men det vore nu på tiden att skänka oss en översättning av den tredje typen, som tillgodosåg de olika dialekterna, de olika rytmiska, metrisk och prosaformerna i originalet och lät oss återuppliva och bli förtrogena med denna dikt i hela dess säregenhet. [— —]

Varför det tredje stadiet bör ses som det sista kan mycket kort förklaras. En översättning som strävar att identifiera sig med originalet närmar sig till slut en interlinearversion och underlättar avsevärt förståelsen av originalet, för genom den förs, ja tvingas vi tillbaka till grundtexten, och därmed blir den cirkeln sluten, i vilken närmandet mellan främmande och inhemskt, välbekant och okänt hela tiden rört sig.

Goethe går i likhet med Friedrich Schleiermacher (1767–1834) i spetsen för det som i synnerhet sedan på 1980-talet lyfts fram som *foreignizing* vs. *domestication* (se Venuti 1995), att exotisera eller att domesticera. Wilhelm Schlegel (1767–1845) för sin del menade att *alla tal- och skrivhandlingar är översättning*, eftersom all slags kommunikation innebär *en tolkning av budskapet*, men han menade dock att *källspråkets form* borde bevaras i översättningen. Friedrich Schlegel (1772–1829) å sin sida såg översättning snarare som *en form av tankeverksamhet*, inte bara en verksamhet som hör till språket och litteraturen, dvs. *översättaren var ett kreativt geni* som var i kontakt med förlagens geni och berikade med sin översättning sitt språkområdes språk och kultur. Den andra riktningen såg översättaren på ett mera mekaniskt sätt att göra författaren eller förlagan känd.

Stéphane Mallarmé (1842–1898) menade att översättaren också bör kunna läsa mellan raderna och *skapa om* den text som finns bakom texten, det som han senare kallade för *tystnadens och de tomma utrymmenas text*. Då intresset förflyttades från översättningens formella processer till tanken om översättningens omöjlighet, ledde detta i slutet av 1800-talet till att man överdrev precision och pedanteri. Antagandet att betydelsen, innebörden fanns under språket och mellan språket ledde översättaren in i en återvändsgränd.

Friedrich Schleiermacher (1768–1834) menade å sin sida att man skulle skapa ett eget översättningslitteraturens språk. Oscar Wilde skrev om William Morris (1834–1896) översättning av Homeros *Odysseus* att det var 'ett verkligt konstverk, som inte hade översatts enbart från språk till språk utan från dikt till dikt', men att 'den nya anda som tillagts var snarare nordisk än grekisk'.

En snabb tillbakablick på översättningens historia visar alltså det som också Bassnet listar som centrala inriktningar före första världskriget, under den industriella revolutionens, kapitalismens och kolonialismens blomstringstider:³⁸³

1. Översättning som forskning – källspråkstexten anses vara bättre och värdefullare än målspråkstexten.
2. Översättning som ett sätt att uppmuntra den intelligenta läsaren att återvända till källspråkstexten.
3. Översättning som ett sätt att hjälpa läsaren av målspråkstexten att bli en bättre läsare av källspråkstexten (Schleiermacher) eller att bättre förstå förlagan genom målspråkstextens medvetna främmande inslag.
4. Översättning som ett sätt med vilket översättaren, som upplever sig själv som Alladin i trollgrottan (Rosetts fantasimetäfor) presenterar sitt eget val åt målspråkstextens läsare.
5. Översättning som ett sätt med vilket översättaren strävar efter att förbättra källspråkstextens status, eftersom den anses vara på en lägre kulturnivå.

Kategorierna 1 och 2 producerar ordagranna, pedantiska översättningar, 4 och 5 friare översättningar och kategori 3 arkaiska strukturer och ett arkaiskt språk.

År 1946 utkommer Valéry Larbauds (1881–1957) verk *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, år 1955 Georges Mounins *Les Belles Infidèles* och år 1963 hans *Les problèmes théoriques de la traduction*, presentationer som innebar viktiga milstolpar i översättningens historia och teori, utvecklingen av olika teoretiska synsätt och den hermeneutiska synen på översättning. Under första hälften av 1900-talet diskuteras frågor som ordagrann översättning, arkaiskt språk, pedantisk översättning och frågan om hur svårt det är att bedöma översättningar utan solid teoretisk grund. James McFarlanes artikel *On Translation* (1931) anses vara den första västerländska artikeln som behandlar översättning och översättningar ur en modern, tvärvetenskaplig synvinkel och som presenterar ett vetenskapligt synsätt inom översättningsforskning.³⁸⁴

Varje tidsperiod har sin egen syn på översättning och översättningsforskningens olika paradigm;³⁸⁵ i olika synsätt finns en diskussion kring och en balans mellan polerna *trogen–fri översättning*. Ömsom utgår man från källspråket som det primära och diskuterar begreppet *adekvatthet*, ömsom målspråket och begreppet *acceptabilitet*. Men ett som är säkert är att översättaren är författarens medarbetare – översättaren är i första hand författarens läsare som tolkar och

³⁸³ Bassnett ([1980, 1991] 1995: 77–79).

³⁸⁴ Holmes (1978: VIII); Bassnett ([1980, 1991] 1995: 93–95).

³⁸⁵ Hartama-Heinonen (2008: Passim) diskuterar olika paradigm inom översättningsforskning och föreslår ett nytt synsätt, "abductive translation studies".

skapar betydelser såväl i *mimesis*, dvs. att genom en dialogisk syn försöka efterlikna och avbilda förlagan som *semiosis* som skapar förlagans betydelser och återklang, andemeningar och stämningar i målspråket och -kulturen.

Situationen för Sveriges del diskuteras exempelvis av Lars Wollin, Yvonne Lindqvist, Christina Gullin och Birgitta Englund Dimitrova.³⁸⁶ Översättningshistorien i Finland behandlas av Hannu K. Riikonen i storverket *Suomenoskirjallisuuden historia* I–II (2007);³⁸⁷ översättningsverksamheten inleddes från och med de första decennierna av 1800-talet då den nationalromantiska tanken om folkdiktningen lyftes fram, finskan som nationalspråk diskuterades och Finland fick sina första litterära ikoner på finska: *Kalevala* (1839, 1849), *Kanteletar* (1840) och den första finska romanen *Seitsemän veljestä, Sju bröder* (1870) av Aleksis Kivi. Samtidigt började översättningen av världslitteraturen och finsk litteratur och folkdiktning översattes till svenska.³⁸⁸ Den finska och svenska litteraturen med översättningar bildar *ett nytt polyssystem*, ett litterärt system.

När det gäller *Kanteletar*-sångerna och deras versmått, den fyrtaktiga trokeiska *Kalevala*-versen, har den aldrig varit avsedd att läsas, bara sjungas som *vokal text*. Rytmen blir kanske annorlunda både nedtecknad och uppläst, medan runosångarna kunde sin *Kalevala*-melodins accenter; ordens naturliga betoningar sammanfaller inte alltid med *Kalevala*-melodins accenter. Runosångarnas betoningar kunde dock variera, de ansåg att det inte störde om stavelser som normalt borde vara obetonade hamnade på starka taktdelar i sången; de brutna verserna skapade omväxling och variationsmönster. Thomas Warburton menar att Olaf Homéns svenska översättning av *Kalevala* 1943 har brutit en del av sina verser i tre delar med två daktyler i stället för tre trokéer, eller på andra vis, så som den finska runoformen gör. Björn Collinders svenska översättning 1947–1950 har idel trokéer och sålunda hade svenskan fått ett eget *Kalevala*-idiom, ett arkaiserande patos och en medeltidsfärgsättning, skriver Warburton.³⁸⁹ I tolkningen av *Kanteletar* från år 1989 tillämpar Warburton, Lindqvist och Torvalds principen om tretaktingar och daktyler i återgivningen av runometern. I Lars och Mats Huldéns nyöversättning av *Kalevala* 1999, och efter den ”tycks den lönnrotska fyrtaktingen ha erövrat svensk runometer för gott, eller åtminstone överflyglat och kringränt de skansar som bemannats till daktylernas försvar av Homén och mig – och dessförinnan faktiskt av Frans Michael Franzén före Lönnrots tid”, konstaterar Warburton.³⁹⁰ Elias Lönnrot var själv den förste som översatte ett stycke

³⁸⁶ Wollin (1998: 62–91; 2007: 163–194); Gullin (1998: 17–28; 2007: 32–51); Lindqvist (2002: 13–23); Englund Dimitrova (2007: 13–31).

³⁸⁷ Riikonen (2007: 13–21).

³⁸⁸ Öller (1920: Passim).

³⁸⁹ Warburton (2003: 62).

³⁹⁰ Warburton (2003: 68–69).

av *Kalevala* till svenska. Han uppfattades som tvåspråkig, men så som Warburton säger, var han inte någon svensk poet;³⁹¹ *Kalevala*-verserna hade han alltid hört sjungas, varför han efterbildade dem lika taktfast på svenska, men så att betoningarna hamnade på stavelser som i sig själva var betonade. På så sätt konstruerade Lönnrot en modell och gav ett mönster för runometer på svenska.³⁹²

Passion i språket: Poetik och lingvistik
”*Desire in Language*”

Det sjungande jagets modalitet i *Kanteletar*-sången och -språket är *désir*, lusten och viljan att uttrycka det inre landskapet på olika sätt, lidandet och lidelsen. Språket, musiken, sången och poesin förmedlar känslor. Från slutet av 1970-talet in på 1990-talet var den amerikanska språkpoesin en rörelse där avantgardeförfattare kritiskt granskade språket och poesin som medium. I språkets strukturer sågs resonans. Språket försökte avbilda hur minnet fungerar, inte strikt lineärt utan snarare cirkulärt där olika minnen och känslor interagerar på olika sätt. Olika meningar, diskursiva reflexioner kontrasteras, nya former föds i språket då språket bryter mot normen och skapar nya strukturer som fungerar mimetiskt, de avbildar människans inre både kaos och harmoni eftersom minnen och känslor inte följer något kronologiskt och lineärt mönster utan bildar *ikoniska*, efterliknande mönster med människans inre. Språket formar och omformar dem, lokaliserar och vokaliserar människans tid och rum. På detta sätt kan Roman Jakobsons och Julia Kristevas synpunkter på poetik och lingvistik sammanfattas.

Språkpoesin ger i Roman Jakobsons mening betydelser åt strukturerna som i sin tur avspeglar och uttrycker människans inre rörelser. Den estetiska funktionens uppgift är att uttrycka dominanten det poetiska, dvs. vad det är som gör ett verbalt meddelande till ett konstverk.³⁹³ Julia Kristeva talar om *Desire in Language* (1980), passionen som uttrycks i språket också som revolt mot det normerande språket; känslans och rytmens språk, som finns i *den semiotiska choran*, och som förnyar det symboliserande språket. Så är fallet i *Kanteletar*; språket lever, ljuder, klingar, kroppen minns och ger det rytm i enlighet med Merleau-Pontys kroppens fenomenologi.³⁹⁴

³⁹¹ Se dock Huldén (2003: 25–39) om Lönnrot som poet.

³⁹² Warburton (2003: 60–61, 62, 68–69).

³⁹³ Jakobson ([1960] 1974: 139–179).

³⁹⁴ Merleau-Ponty ([1960] 1987; [1964] 1986; [1945] 1999) kroppens fenomenologi som Heinämaa (1996: *Passim*) diskuterat utförligt.

Att det lyriska subjektet för fram jaget, det individuella genom att tala och sjunga om eller minns sitt liv så som i *Kanteletar* (1840, Bok I–III) är inte så mycket frågan om *vad* som skedde utan *vem* som såg och *hur*, det visar Lönnrots indelning och rubriceringar av de tre böckerna och deras sångare/sångerskor, sångernas *kronotopos*, dvs. hur plats och tid sammanvävs, var och när sångerna sjöngs. I sångerna visar de synbart enkla stilmedlen rytmen, allitterationen och parallellismerna de diskursiva reflexionerna som upprepas; det trokeiska versmättet imiterar hjärtats och blodets rytm. Det lyriska subjektet sjunger för att finna sitt innersta och sin plats i världen – *das Man in-der-Welt-sein* som Heidegger talar om.³⁹⁵

De kulturbundna referenserna, *kronotopos*, tiden, platserna för händelserna i samlingen *Kanteletar* är tydliga: Finland, östra Finland, ödebygderna, de väldiga skogarna, jakt- och agrarsamhället, kvinnans roll i agrarsamhället. De yttre referenserna blir sekundära, medan människans inre processer, tankar och känslor får utlopp i sången. På så vis lämnar de *spår* och får universell bärvidd genom att peka på det gemensamt mänskliga. Tider och platser förändras men människan då och nu är densamma. Sångens innersta väsen är att finna en harmoni mellan jaget och världen. Harmoni betyder ju inte att konflikter inte skulle finnas, oppositionerna gör just den här harmonin. I samlingen *Kanteletars* vaggssånger sjunger modern för barnet om döden, om Tuonelas döttrar (*Tuonen immet*) och Manalas kvinnor (*Manalan ...*), i flickornas, kvinnornas och männens sånger finns uttryck för dödslängtan i många av sångernas tematik. Döden och vemodet hörde till livet, som uppfattades som en helhet där endast döden gör att livet blir en helhet; döden innebär ett lyckligt slut på livet, inte någonting olyckligt. *Kanteletar*-sångerna ger uttryck för känslornas och stämningarnas språk.

I sin bok *Poetik* (1954) behandlar Olaf Homén (1879–1949) den förändring som skett speciellt sedan 1920-talet i litteraturforskarnas metodologiska inställning till sitt objekt, litteraturen. Tidigare riktades intresset inom litteraturvetenskapen på de historiska, sociala och biografiska aspekterna bakom diktverket. I stället finns nu ett intresse för strukturen, formproblemen och de estetiska elementen i dem. Estetiken och delvis lingvistikens har fått samma betydelse för litteraturforskningen som historien, sociologin och psykologin hade för några decennier sedan, det som man nu först söker ge är dikttolkningen, i andra rummet kommer frågan om diktaren och tillkomsten, konstaterar utgivaren Erik Ekelund i bokens förord år 1954. Homén skrev sin bok på 1930- och 1940-talet och han konstaterar bl.a. följande:³⁹⁶

En dikt uppenbarar sin egenart i den verkan den utövar. Poetiken kan därför icke isolera verket från läsaren och begränsa sin undersökning till dess olika egenskaper. Poetikens utredningar ha sin

³⁹⁵ Heidegger ([1927] 2000: Passim).

³⁹⁶ Homén (1954: 13).

naturliga utgångspunkt i läsarens förhållande till dikten – de bygga ytterst på psykologisk grund. Men dikten har tillkommit som den yttre formen för ett känslotillstånd som diktaren sökt objektiviera.

Den estetiska illusionen, verkligheten och den poetiska verkligheten definierar Homén såhär:³⁹⁷

Illusion kallas här en föreställning, som äger en obetingad giltighet för den enskilde men för alla andra är en subjektiv skapelse utan verklighetsvärde. En illusion är en vanföreställning som saknar allmängiltighet. [– – –] Den estetiska illusionen är den uppfattning av verkligheten som läsarna i det givna fallet erhålla, då diktaren överfört sitt själstillstånd på dem, låter dem intaga samma ställning till företeelsen som han har uttryckt i sin dikt och tvingar dem att se vad han har sett. I den estetiska illusionen uppleva de en poetisk verklighet, som om den vore verkligheten själv.

I viss mening kan den sägas vara detta. Ty i den estetiska illusionen framträder verkligheten icke som en blott subjektivt giltig utan som en för alla gällande illusion, alltså icke som illusion utan som verklighet.

Relationen diktare–läsare är för Homén en central fråga som han diskuterar med utgångspunkt i tillägnelsen som sker genom en process:³⁹⁸

Mellan diktare och läsare råder den motsats, som består mellan två jag, hur nära befreundade de än må vara, och den förre måste betvinga den senare, om han skall nå syftet med sin dikt. Men samma förhållande gäller mellan läsare och diktare: läsaren måste å sin sida erövra dikten. Ty förmår han inte göra diktens känslolnnehåll till sitt eget, så får den ingen betydelse för honom. Dikten måste inom läsaren få en resonans som återljuder inom de djupa skikten i hans personlighet. Den estetiska tillägnelsen måste äga upplevandets form.

Tillägnelsen sker genom en process, som – i likhet med själva den poetiska gestaltungsprocessen – sveper genom hela personligheten, både dagens och gårdagens. Upplevelseelementen undergår en faktisk bearbetning vars syfte är att lägga diktens känslolnnehåll till rätta så, att det blir läsarens, samtidigt som det blir diktarens. Denne har visserligen begagnat diktens suggestiva makt för att ge upplevelseprocessen hos läsaren en bestämd riktning mot ett visst mål. Men själva upplevandet innebär ju ett visst mått av konstruktivt arbete och det kräver därför av läsaren en aktivitet, större eller mindre. Ett känt faktum är i själva verket, att en stark estetisk upplevelse kan, när excitationen är över, följas av utpräglade andliga och fysiska trötthetsförmimmelser.

Med utgångspunkt i Roland Barthes syn på läsarens aktiva roll i läsningen kan Homéns idé om läsaren ses som en modern idé: ”Läsaren bör således icke kunna betraktas som den blott och bart passive mottagaren av de gåvor en frikostig diktare utdelar av sitt överflöd. Den estetiska tillägnelsen är till sin natur aktiv, den är en handling. Läsaren är diktarens medarbetare.”³⁹⁹

I *Kanteletar*, som ursprungligen var muntlig dikttradition, blev sången ”dikt” och fick en estetisk funktion i att den sjöngs och traderades muntligt med

³⁹⁷ Homén (1954: 66, 67).

³⁹⁸ Homén (1954: 70).

³⁹⁹ Homén (1954: 70); Barthes (1974: Passim); se Kristeva (1980: 92–123)

olika varianta former.⁴⁰⁰ Åren 1829–1831 och 1840 fick samlingen sin skriftliga form – det lyriska jagets känslotillstånd kunde nu ses som dikt, samtidigt började sångerna också översättas eller tolkas till svenska i dagstidningar i syfte att informera den bildade svenskspråkiga delen av folket om den finska folkdiktningen.

Rytm som periodicitet

I vokalöversättning, dvs. poesi- och sångöversättning är det rytmen som binder samman dialogen mellan form och innehåll. Homén beskriver rytmen såhär:⁴⁰¹

Rytmen definieras som periodicitet; rytm är, säger en av begreppsbestämningarna, en 'regelbunden indelning av tiden tillvägabragt genom periodiskt återkommande av vissa förnimmelser'. Dessa kunna förmedlas av vilket sinne som helst. ornamentet, t.ex. meandern, verkar genom en upprepning, som meddelar det rytmiska intrycket via synsinnet. [– – –] Språkljuden danas av talverktygen, som bearbeta den ur lungorna utsända luftströmmen Lungorna fungera rytmiskt, det anses därför att rytmen är fysiologiskt betingad och tillhör språkets väsen. [– – –] men rytmen gör sig gällande också i vårt själsliv. [– – –] Denna tendens att ordna har uppenbarligen till syfte att ge oss välde över företeelsen genom att binda den. Vi tillägna oss rytmiserat material lättare än icke-rytmiserat; så minnas vi ju vers bättre – både längre tid och exaktare – än prosa. [...] Rytmens förmåga att vid sig binda ord och föra dem med sig framträder i den företeelse, som Fredrika Böök beskrivit under namnet rytmisk påverkan. [– – –] Versens rytm är nämligen inte resultatet av ett mekaniskt förfarande. I sista hand måste den återföras på diktarens inre liv, på känslornas spel och motspel inom honom, tankarnas anknytning till varandra, affekternas stigande och fall.

Så som ovan konstaterats sjöngs eller reciterades den finska folkdiktens, de s.k. runorna, till en melodi. Deras vers, den s.k. runometern, är en sångvers som sådan består av fyra trokéer, som nedan markeras i kursiv och fet stil:

Miele/ni mi/nun te/kevi/.

[– – –]

Vaka / vanha / Väinä/möinen/.

[– – –]

Kalevala [1849], Ensimmäinen runo

Jag är eggad av ett uppsåt,

[– – –]

Gamle vise Väinämöinen

[– – –]

Kalevala [1948] 1987, sång 1,
svensk tolkning Björn Collinder

Vet du vad vi borde göra

vad som leker mig i hågen?

[– – –]

Allvarsmannen Väinämöinen

[– – –]

Kalevala 1999, sång 1,
övers. Lars Huldén

När man läser sångerna högt ger en del verser en annan rytmisk bild, dvs. tryckaccenten gör att de inte blir trokeiska fyrtaktingar utan daktylisk-trokeiska tretaktingar med två daktyler och en troké i varierande kombination. *Kalevalas* inledningsvers blir vid vanlig läsning en tretakting med daktyl, troké, daktyl:

⁴⁰⁰ Se Kaukonen (1984: passim).

⁴⁰¹ Homén (1954: 88–89).

Mieleni / minun / tekevi/.

Homén visar på den rytmiska uttrycksrikedom som runometern i *Kalevala* kan uppvisa med följande variationer, runometerns tvåstaviga takter är trokéer, de trestaviga daktyler. Sammanfattningsvis kan de åtta stavelserna i en *Kalevala*-vers fördela sig på följande sätt i de sju första verserna i *Kalevala* (1849):

- 1 troké + troké + troké + troké
- 2 troké + daktyl + daktyl
- 3 daktyl + troké + daktyl
- 4 daktyl + daktyl + troké

3 Mieleni / minun / tekevi, /
 4 aivoni / ajatte/levi, /
 1 lähte/äni / laula/mahan, /
 4 saa'ani / sanele/mahan, /
 1 suku/virttä / suolta/mahan, /
 1 laji/virttä / laula/mahan, /
 2 sanat / suussani / sulavat/.
 [---]
Kalevala [1849], 1. laulu

Nu mig lyster uti hågen,
 i mitt huvud bor en tanke:
 lust jag har att börja sjunga,
 at till runosång mig reda,
 att en stamsång påbegynna,
 stämma upp ett ättekväde.
 Orden smälta mig i munnen.
 [---]
Kalevala 1864, sång 1,
 övers. Karl Collan

Vet du vad vi borde göra
 vad som leker mig i hågen?
 Börja sjunga gamla sånger!
 Låna röst åt våra runor!
 Visa våra släktklenoder,
 sjunga dem om de har sjungits.
 Orden saftar sig i munnen,
 [---]
Kalevala 1999, sång 1,
 övers. Lars Huldén

Jag är eggad av ett uppsåt,
 lusten leker mig i hågen
 att i toner ta till orda.
 Jag vill skynda mig att sjunga,
 jag vill stämma upp en stamsång,
 jag vill kväda ättekväden.
 Orden formas mjukt i munnen,
 [---]
Kalevala [1948] 1987, sång 1,
 svensk tolkning Björn Collinder

Homén konstaterar att den svenska runometern inte troget kan återge den finska men menar att de svenska översättningarna av runometerdikt rytmiskt kan föras närmare originalsångerna och göras mindre enformiga genom att de trokeiska fyrtaktingarna används vid sidan av trokeisk-daktyliska tretaktingar.⁴⁰² De svenska översättningarna av *Kalevala* och *Kanteletar* är huvudsakligen skrivna på en regelbunden fyrtaktig trokeisk vers, och de ger därför ingen föreställning om den autentiska runometerns rytmiska uttrycksmöjligheter. I Karl Collans *Kalevala*-översättning (1864) finns verstyp 1, dvs. fyra trokéer. Däremot har Thomas Warburton gjort såsom Homén föreslår och varierat rytmen i sina *Kanteletar*-översättningar (1989) och i sina tolkningar av Eino Leinos ”Helkavirret”, ”Helkasånger”.⁴⁰³

⁴⁰² Homén (1954: 111–112). Den serbiska trokén är versmåttet i de serbiska folkliga hjältesångerna och har använts av Stagnelius och Runeberg (Homén 1954: 115), se Runebergs svenska översättning *Serviska folksånger* (1830).

⁴⁰³ Se Warburton (2003: 68–69).

Brukspoesi: Vokalisering och verbalisering av av känslor

Forndikten, sången, var en naturlig del av livet och döden. Det magiska, det mytiska, schamanen, var en skapande individ som hade många roller, men hans väsentligaste roll var att vara en länk med en hinsides värld. Kulturheros är förstås Väinämöinen i den finska fornepiken.⁴⁰⁴ Sången och spelet, ordets makt var central; schamanens uppgift var också att omvandla människans både glädje och smärta i ord (en slags *intersemiotisk översättning* i enlighet med Jakobson), dvs. en diktare så som Kuusi & Honka skriver:⁴⁰⁵

Sången ledsagade människors söcken och högtid. Den var inte 'konst', utan snarast en uttrycksimprovisation: *accentueringen av rörelse, vokalisering av arbete*, eller en nedärvd umgängesform. *Dikten stod nära skriket, gråten, en härmning av djurens och den övriga naturens läten och ljud*. Djuren intog en central roll i en jägarstams tradition redan därförutan: mytiska hjältar kunde ha en djurskepnad som underströk att de var 'annorlunda', likaledes schamanerna och de döda, och relationerna mellan människa och villebråd hörde till diktens och ceremoniernas väsentliga problem. Mer eller mindre klart var all sång förbunden med en föreställning om magisk påverkan. Någon specialisering och utkristallisering av olika diktarter hade knappast ännu hunnit långt på väg. Lyrik och epik trivdes som ingredienser i ett rituellt drama, som delar av den brokiga massuggestion som skapades av sysslor och handlingar i samband med livets uppehälle, magiska bruk, ätande och drickande, gråt och gyckel, dans och musik och all reell och symbolisk, naturlig och övernaturlig rekvisita. (Min kursivering.)

Karaktéristiskt var också att sången, jojken, gråtkvädet riktades till någon: en anhörig, ett villebråd, en fågel, något väsen man förställde sig, en medlem av en grannklan.⁴⁰⁶

[– –] varken för exekutörer eller åhörare var forndikten någon 'skönlitteratur', utan en brukspoesi med praktiska syften i skilda sammanhang. [...] man bör minnas att folkdikten inte från början är 'litteratur', inte åldriga texter i arkiven, högtidliga bokserier fulla med tryckta ord. Allt det som dagens finländare läser på tryck i sin litteraturhistoria har folket sjungit, gråtit, reciterat, lekt, skådespelat, berättat muntligt. Läsaren borde alltså helst vänja sig vid att lyssna till texten [– –].

Den poetiska funktionen, själva meddelandet är dominanten, och den finns i Jakobsons kommunikationsmodell med de olika funktionerna (se s. 136 ff.). *Kanteletar* är en samling av brukspoesi för olika ändamål och för olika livssituationer. Sångernas funktion är att rytmisera vardagens sysslor, vagga barnet till sömns, vokalisera känslor som själens tröst, men samlingen är också ett uttryck för glädje och kärlek. Det lyriska jaget, *det sjungande jaget*, använder sången som *brukspoesi* för många olika funktioner.

⁴⁰⁴ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 32).

⁴⁰⁵ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 109).

⁴⁰⁶ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 16).

Sångens form, innehåll och funktion
Funktionen: Partiklar, interjektioner, omtal och tilltal

Till folklyrikens grundtyper hör klagosången, klagokvådet (*Klagelied*) som är en mycket ursprunglig form av poesi; ”ropet, det konkreta och omedelbara uttrycket för en sinnesrörelse, är den tidigaste och äldsta formen av poesi”, skriver Kuusi och Honko. I gråtkvådespoesin får förtvivlan sitt utlopp i ett gripande utrop: ”O min mor, min mor!” som har ”urcellen till ett gråtkvåde”, nämligen *sorgeinterjektionen* tillsammans med ett tilltalsord, relationen *jag–du*. Gråtkvådespoesin (*itkuvirret*) handlar om en skilsmässa för evigt. I den möter vi så som Martti Haavio uttryckt det ”den sorg som finns hos alla folk” och den universella arten av klagosång är dödsveklagan, licksången. Gråtkvådet är en klagodikt som framförs improvisatoriskt men den följer traditionella verbala mönster. De första varianterna av gråtkvådena publicerades av Elias Lönnrot i tidskriften *Mehiläinen* 1836, och dessa kvinnosånger hade han tecknat upp två år tidigare i Rukajärvi: ”vilka därstädes och bland övriga grekisktroende Finnar kallas itkuvirsi och vilka bruka sjungas vid sorgetillstånd, till exempel för de döde, då en flicka gifter sig och flyttar hemifrån, då någon begiver sig på en lång resa, då någon föres bort till krigstjänst, och vid allehanda bekymmersamma färder”.⁴⁰⁷ I *Kanteletar* finns både *sorge-* och *glädjeinterjektioner* vilka jag kortfattat behandlar i det följande, eftersom jag fokuserar på det sjungande jagets känslor och hur de kommer till uttryck i sångerna, hur känslorna [+KÄNSLA] kan varieras i finskan med ett antal olika allitterationer och parallellismer. Hur dessa får sina svenska former med hjälp av interjektioner med känslobetoning diskuteras nedan.

I *Kanteletar*-sångerna uttrycks känslor och sinnesstämningar tydligast av allitterationerna och parallellismerna som uttryck för det inre landskapet i kombination med olika slag av ikoniska, mimetiska och ljudhärmande uttryck. Det är frågan om *den expressiva eller affektiva genren* eller *texttypen* som är en av de texttyper som urskiljs inom översättningsforskningen.⁴⁰⁸ Hos Jakobson står detta för *den emotiva funktionen*. Sången var en ”uttrycksimprovisation: accentueringen av rörelse, vokalisering av arbete, eller en nedärvd umgängesform. Dikten stod nära skriket, gråten, en härmning av djurens och den övriga naturens läten och ljud” så som jag ovan citerat. Affektionen, känslorna och sinnestämningarna kommer till uttryck i de poetiska stilmedlen

407 Kuusi & Honko ([1963] 1983: 72, 73, 74), om gråtkvådespoesin (a.a.: 68–107).

408 Bühler ([1934] 1990), informativ, expressiv och imperativ funktion; Reiss & Vermeer ([1984] 1991: informativ, expressiv eller affektiv, operativ, audiovisuell l. multimedial texttyp).

allitterationen, parallellismen och upprepningen i kombination med uttryck för *modalitet*, ett semantiskt område där det är frågan om ett sakförhållandes sannolikhet eller möjlighet att förverkligas (säkert, nödvändigt, möjligt, osäkert, omöjligt, obligatoriskt eller lovligt, önskvärt eller oönskat), det omöjliga, icke-verkliga anges med en negation. *Modaliteten* beror på både inre och yttre förutsättningar. Modaliteten kan språkligt uttryckas med modala verb, deskriptiva och frekventativa verb, adverb och partiklar, adjektiv och verbets modus (*kunna, vilja, skola, måste, behöva*).⁴⁰⁹ Så som jag ovan konstaterat är modaliteten en av de viktigaste existentiella kategorierna – modaliteten uttrycker relationen mellan individen, jaget, och världen – *das Man In-der-Welt-Sein*, hur människan är en del av sin egen existens och hurdan relation hon/han har till andra människor.

Interjektionerna är ett sätt som ger uttryck för spontana inre stämningslägen: ilska, irritation eller beundran (*äh, usch, gudskelov, fan, äsch, bah, pyttsan, ha*), uttryck för känslor av olika slag (*bah, puh, blaba, uff, bu, pytt, pyttsan, va, mums, blå*), fysisk känsla av olika slag, smärta (*aj, ao, brr*), längtan (*äh*), glädje (*o* eller (*äh*)), betryck (*båbåjaja*), positiva eller negativa känslor utan inslag av förvåning och med skiftande inslag av spontanitet (*bravo, halleluja, heja, hell, hosianna, hurra, leve, nåde, stackars, ve*), förstärkningsord- och uttryck (*gud, herregud, gudskelov, fy, fy sjutton*), svordomar eller svordomsersättningar (*fan, helvete, jävlar, jäklar, jädrar, sablar, fy katten, fy sjutton*). Till sångens uttrycksimprovisation fogas interjektioner av olika slag som uttrycker innehållet ”mer livfullt och spontant och mindre deskriptivt-analytiskt”, och deras betydelse kan kategoriseras i sex klasser med vissa övergångar dem emellan på följande sätt av *SAG*:⁴¹⁰

BETYDELSE OCH FUNKTION HOS INTERJEKTIONER

KÄNSLOR: Uttryck för spontan känsla av förvåning, mindre spontan känsla kan fungera som uppmaning eller förmaning som *fy, oj, ä, fy, hurra, usch, äsch*

UPPMANINGAR (befallning, vädjan, erbjudande, tröst): Vissa uppmaningar är kontextbundna, dvs. den exakta betydelsen och funktionen, dvs. vilken aktion uppmeningen gäller, framgår av kontexten eller talsituationen: *sjas, stopp, halt, böppla, nå, ajaj*

SKEENDEN: Beskrivning av ofta ljudhärmande skeenden, lek- och speltermerna uttrycker social konvention: *krasch, bingbång, dripp, dropp, dunk, bej, huj, klick, klafs, klang, kling, kluck, klunk, knirr, ticktack, tut, töff, vips, kull, schack*

SANNINGSHALT, SVARSORD (bekräftande, bestridande, bekräftande eller instämmande med tvekan, ett reserverat garderat instämmande): Uppgifter om sanningshalt, svarsord, i repliker till en annan talare, svarsorden *ja, nej, jo* kan användas som samtalsreglerande signaler: *ja, jo, nej, tja*

SAMTALSREGLERANDE SIGNALER (vokativ fras, attityd till det sagda, förvåning, emfas, tveksamhet, dämpa effekten av ett starkt eller bryskt uttryck, talaren återgår till huvudtråden, talaren anger ett nytt ämne): Talaren uppger att hon/han uppfattat eller inte uppfattat samtalspartners språkhandling eller accepterar ett påstående som en nyhet, interjektioner som

⁴⁰⁹ ISK (2004: 1479), se om kategorin modalitet (a.a.: 1477–1531).

⁴¹⁰ *SAG* (Del II: [1999] 2000: 746–768).

påkallar lyssnarens uppmärksamhet t.ex. *hallå*, kan ses både som uppmaning och som samtalsreglerande signal: *hördududu, nåväl, okej, ja så, hurså, hallå*

HÖVLIGHET eller ANNAN SOCIAL KONVENTION: Uttryck för hövlighet, hälsningar, t.ex. *hej* och *hej då* kan användas som samtalssignaler: *hej, god morgon, prosit, grattis*.

De flesta interjektionerna uttrycker talarens eller *det sjungande jagets* reaktion inför den aktuella situationen – på liknande sätt som en expressiv sats – inför något, en situation eller ett verbalt utspel som ger ett livfullt och spontant uttryck för sitt innehåll, dvs. vad ett känslouttryck riktar sig mot, vad för slags aktion en uppmaning gäller eller vilken aktant eller vilka aktanter som deltar i ett beskrivet skeende. Funktionen hos interjektionerna kan variera vid skilda tillfällen: *nå* kan vara uppmanande eller samtalsreglerande, *hej* kan vara en hälsning, inslag av beskrivning (*Hej, vad det går*) eller så som i finlandssvenskan ett sätt att påkalla lyssnarens uppmärksamhet (t.ex. *Hej, bördu*, jfr finskans *Hei, kuule*). Det aktiva bruket av interjektioner varierar regionalt, socialt och individuellt.

I *Svenske grammatik* indelar Olof Thorell interjektionerna i PRIMÄRA INTERJEKTIONER (egentliga) och SEKUNDÄRA INTERJEKTIONER. De primära interjektionerna representerar ett ålderdomligt och primitivt skikt inom språket, ”kanske de första ansatserna till ett mänskligt språk” så som Thorell skriver. De sekundära interjektionerna utgörs av ord och fraser ur andra ordklasser som används som spontana uttryck för känslor, t.ex. svordomar. Interjektionernas betydelse är en mer eller mindre utpräglad *känslobetoning*, att uttrycka en kort och spontan reaktion från den talandes sida på en viss situation. Gränserna mellan de fyra betydelsegrupperna kan vara flytande:⁴¹¹

- A. IMPULSIONER: Uttryck för känslor, främst glädje, obehag och smärta men även förvåning, förebråelse, avsky mm. (*ack, aj, bu, fy, oj, usch, åh; bevars, bravo, fan, kors; amen, halleluja*)
- B. IMITATIONER: En föreställning om ett väsen eller ett ting och de ljud detta frambringar. Interjektionen är den talandes reaktion på hörsel- eller synförmålor och har ofta en ljudhärmande eller ljudsymbolisk prägel, ofta i en berättande framställning (*bom, pang, vips; kukeliku, mjan*).
- C. IMPERATIONER: Viljebetonade och hör nära samman med imperativer (*Hut! Tyst! Bort!, Färväl! God dag!*) och vokativer (anrop eller tillrop, *Kisse, kom hit!*). Funktionen kan vara anrop och tillrop, vyssning och hyssning, schasning och lockrop (*ballå, hej, adjö, skål; nå(väl), se så; vyss; sch, tyst; schas, stopp, åhej; kis kiss, pull pull*).
- D. SVARSORD: Den primära betydelsen hos svarsorden *ja, jo, ja så, nej* är att bekräfta eller förneka. De är utpräglat pronominala, deras betydelse är variabel och framgår av sammanhanget eller situationen. De utgör svar på satsfrågor och hänvisar till frågan som ett slags korrelat. I regel saknar de den känslö- och viljebetonning som i allmänhet präglar interjektioner. Den sekundära betydelsen kan i likhet med impulsiverna uttrycka affekter, stämningar och känslor av olika slag så som i sådana varianter som *jaha, nåhå(f), jajamän(san), ja vars, mja, tja, åja, åjo, ånej*. Som impulsiv kan *ja, jo* och *nej* användas i följande kontexter:

⁴¹¹ Thorell [1973] 1982: 192–195).

Ja, jag säger då det! Så där ja!, Det kräver veckor, ja månader. Jo, jag tackar jag!, Jojo, så kan det gå. Nej, men se!

Karaktéristiskt för interjektionerna är att de i regel har en enkel fonematisk uppbyggnad, dvs. ett visst fonem framstår som bärare av det emotiva innehållet är vanligen konstant. Denna dominant kan vara antingen konsonantisk (*asch, isch, usch, äsch; pah, pob, puh; piff, paff, puff*, dvs. parallellbildningar med olika vokaler) eller vokalisk (*ah, aba, ha; åh, åhå, hå; hopp, hoppсан, hoppла; tjo, ho, oh*) med olika varianter och utvidgningar till de primära interjektionerna, ofta just impulsiverna. Varianter och utvidgningar kan bildas med interjektioner som uttrycker beklaganden, obehag mm. i kombination med *mig*: *uja mej, uschiameja* (s.k. etisk dativ, objektet *mig* ger uttryck för ett livligt engagemang hos den talande i kombination med ett strakt känsloladdat substantiv). Ändelsen *-san* uttrycker exempelvis glädje (*hejsan, hoppсан, tjosan; jajamensan*), upprepningarna syftar till att förstärka eller förmildra utsagan: *pling pling, vyss vyss, hej hej; håhåjaja, ack ack, ojojoj*, likaså förstärker sammanställningar uttrycket: *hej hå, tjo hej, fy skam, å tusan; ja visst, nej då*.⁴¹²

En övergripande funktionellt men också syntaktiskt baserad indelning av interjektioner i två kategorier ges av Jan Lindström dels i *expressiver*, som är mer eller mindre spontana utrop, känslouttryck eller ljudimitationer (*hej, sch, äsch, bla*) och bildar typiskt egna yttranden, dels i *diskurspartiklar* (*ja, vetdu, liksom*), som är diskursmarkörer som reglerar interaktionen och modifierar det som sägs, dessa kan bilda egna yttranden, medan andra ansluter sig till ett mera bärande yttrande.⁴¹³ *Expressiverna*, som är prototypiska interjektioner, kan karakteriseras som känslobetonade utropsord och de är situationsbundna. Denna kategori indelar Lindström med referens till Ameka på följande sätt:⁴¹⁴

IMPULSIONER: Plötslig ändring i talarens känslotillstånd (*ack, aj, oj, usch, fan, jävlar, jösses*)

IMPERATIONER: Uttryck för uppmaningar (*sch, pst, nå, så, stopp, hallå, hej, schas*)

PERFORMATIVER: Uttryck för sociala konventioner (*god dag, hej(då), förlåt, tack, grattis, skål, bingo*)

IMITATIONER: Uttryck som är närmast ljudhärmande (*mjan, vov, bä, pang, bla, vips*)

I denna indelning är PERFORMATIVVERNA tydligt kategoriserade, annars följer indelningen den traditionella som presenterats exempelvis av Thorell ovan. Det som är relevant för min analys av det mer eller mindre känslobetonade i sångerna är det som Thorell konstaterar om *interjektioner* som någonting *ursprungligt och arkaiskt i språkets skeit, en ansats till språk*. De har en enkel fonematisk struktur: enkel struktur med bara en vokal: *o*, en vokal + konsonant *oj* eller en konsonant + vokal: *fy* som ger uttryck för den spontana känslan. De ljudhärmande uttrycken kan ha en ljudgestalt som inte annars

⁴¹² Thorell [1973] 1982: 194–195, 213).

⁴¹³ Lindström (2008: 62–63).

⁴¹⁴ Ameka (1992); Lindström (2008: 63–64).

förekommer i språket, dvs. det kan vara frågan om enbart konsonanter, smackningar och stönanden (jfr icke-verbal kommunikation): *pang*, *swisch*, *sch*, *hm*. I sångens språk, i vokaliseringen och verbaliseringen av känslor passar dessa interjektioner in.

De ljudhärmande interjektionerna, som har deskriptiv betydelse, har en ljudgestalt vars uppgift är att återge eller likna ett icke-språkligt ljud. Direkt ljudhärmande är en enstavig struktur där vokalen är kort och följs av antingen en nasal, en tonlös frikativa eller en tonlös klusil (plus eventuellt ytterligare en konsonant). Den ordslutande konsonanten eller konsonantkombinationen utgörs av *s* och/eller en icke-dental konsonant (*bom*, *brum*, *dunk*, *klang*, *kling*, *pang*, *pling*, *dsak*, *klafs*, *klifs*, *krasch*, *paff*, *piff*, *plask*, *puff*, *smask*, *swisch*, *töff*, *dripp*, *dropp*, *klick*, *kluck*, *knack*, *plopp*, *smack*, *tick*) eller vara flerstavig med reduplikation med eller utan vokalbyte ofta *i-a*, *i-å* (*bingång*, *dingdång*, *klingeliklang* etc.). Direkt ljudhärmande är också interjektioner som *bä*, *habaha*, *bihi*, *ho*, *klävvitt*, *knips*, *kras*, *kuckeliku*, *kucku*, *mjau*, *mu*, *pip*, *tut*, *vov*. Bland dessa interjektioner förekommer också nybildningar av olika slag (*gronk* 'ljud från motor i olag', *splock* 'kollisionsljud', *vrmm* 'borrljud'). Till de flerstaviga ljudhärmande uttrycken hör också trollformler (*simsalabim*, *abrakadabra*, *hokuspokus*). Analogt ljudbildande eller ljudsymboliska är exempelvis följande: *ack*, *ah*, *aj*, *asch*, *bah*, *bu*, *fj*, *ha*, *hu*, *hå*, *mm*, *o*, *oj*, *pub*, *pst*, *tjo*, *uff*, *usch*, *å*, *ä*, *äsch*, de är vanligen ett spontant avtryck av den känsla den uttrycker. De ljudsymboliska interjektionerna kan också redupliceras: *ack ack* (*ack*), *aj aj* (*aj*), *hå hå* (*ja ja*), *oj oj* (*oj*), *usch usch*.⁴¹⁵ Typiskt för de ljudsymboliska interjektionerna är att de i sin semiosis uttrycker olika känslor och stämningslägen – de ljudhärmande tecknen, formen och innehållet (känslan) är således ikoniska eller mimetiska.

Iso suomen kielioppi (ISK) definierar interjektioner som ritualiserade sätt att visa *affekt* på en oförväntad händelse eller ett sakförhållande. Gemensamt för dem är reaktionen, dvs. att talaren visar sin reaktion på det som skett eller på hans/hennes känslöstämning. Relevant med tanke på just affekt är att interjektionerna finns i gränslandet av det språkliga och icke-språkliga, ljud och signaler, läten av olika slag. Om detta läte har fått en fast fonologisk form kan det uppfattas som interjektion. De prototypiska interjektionerna är expressiver och partiklar som uttrycker talarens känslor och sinnestämningar enligt följande indelning:⁴¹⁶

TUNNETILA

ILMAUS

KÄNSLOTILLSTÅND UTTRYCK

⁴¹⁵ *SAG* (Del II: [1999] 2000: 762–763).

⁴¹⁶ *ISK* (2004: 816–817), de svenska motsvarigheterna är mina. Se om partiklar (partiklar och småord, dialogpartiklar, yttrandepartiklar, konjunktioner, nyanserande partiklar, fokus- och gradpartiklar, temporala och lokala partiklar, intensitetspartiklar, interjektioner och partikelkedjor) i finskan *ISK* (2004: 767–824).

inho	<i>hyi, jak, yäke</i>	avsky	<i>fj, usch,</i>
hämmästys	<i>oho, ohboh; hupsis</i>	förvåning	<i>o, oj, å(h)</i>
mielihyvä	<i>ah, aah, mmm</i>	njutning	<i>a(h), å(h), mmm</i>
helpotus	<i>buhbuh</i>	lättnad	<i>åh</i>
pelko	<i>hui</i>	rädsla	<i>oj, (usch vad jag blev rädd)</i>
kipu	<i>aih, oioioi</i>	smärta	<i>aj, ajaj, ååh</i>
innostus	<i>hibuu, jip(p)ii, jess</i>	entusiasm	<i>vau, yes,</i>
halveksunta	<i>böh, pyh</i>	förakt	<i>pah, pyh, pöh, pyttsan</i>
harmistus	<i>hm, äh, äsh</i>	förargelse	<i>hm, äh, äsch</i>
harkitseminen	<i>hmm</i>	eftertanke	<i>hmm</i>

I princip är interjektionernas klass öppen, dvs. ord kan skapas enligt behov och de förändras och byts ut så som affektiva uttryck i allmänhet, men det etablerade basordförrådet är dock fast. Interjektioner kan också lånas från andra språk.⁴¹⁷ De affektiva konstruktionerna och språkets olika medel att uttrycka dessa finns beskrivet också i *ISK* (2004) på ett utförligt sätt.⁴¹⁸ Det som är relevant för min analys är just hur *det affektiva* manifesteras i språket och sången, dvs. hur *det sjungande jaget* uttrycker sina känslor och sinnestämningar i sångtexten förstärkt med interjektioner. Exempelvis allitterationen använder upprepning som poetiskt medel för att intensifiera uttrycket. Den affektiva upprepningen finns inte enbart hos interjektionerna och expressiverna utan också hos andra ordklasser där sångerna tillämpar allitterationen och parallellismen som ett affektivt medel. Exempelvis de finska frekventativa verben (*laulella* 'frekv. hålla på och sjunga, småsjunga, gå och sjunga', *kaihotella* 'frekv. smälängta hela tiden', 'frekv. gå och längta', motsvaras delvis av svenskan V-och-V-verb) ger uttryck för olika specifika känslor- och sinnestämningar i kombination med interjektionerna och det expressiva språket. Interjektionerna och det affektiva språket har som syfte att lyfta fram stämningsbilderna, det direkta talet i nuet där det sjungande jaget beskriver sitt liv. Viktigt är att berätta sitt eget liv, att sjunga sitt eget liv.

SAOB ger de centrala betydelserna för *ack* vilka tydligt lyfter fram draget +KÄNSLA enligt följande:

ack

1) interj. ss. uttr. för mångfaldigt skiftande sinnesrörelser (i sht i talspråket äfv. för svagare sådana); särsk.

1)

a) för klagan, vemod, sorg, ångest. *Ack, jag olycklige!*

b) för beklagande, medömkan. *Ack olycksalige Tyrus! uti hvad händer äst du nu förfallen!* EHRENADLER 108 1723.

2) för ovilja, harm, otålighet. *Ack, ack (l. Ack, ack, ack), så du bär dig åt! Ack, hvad du är dum!*

3)

⁴¹⁷ *ISK* (2004: 817).

⁴¹⁸ *ISK* (2004: 1613–1637).

- a) för saknad, längtan, önskan. Ach, att the wore alle döda! ASTEROPHERUS 10 1609. Ack, ack! den som vore stor! BREMER Grann. 1: 71 1837.
- b) för bön, uppmaning. Ach! HErre vår Gud, se til vår jämmer och klagan. *Handb.* 1693, s. 215.
- 4) för glädje, välbehag, förtjusning, tacksamhet. *Ack, så skönt! Ack, så roligt!*
- 5) för öfverraskning, förvåning. Ach, Hvad seer jag? är det icke Ulysses? EHRENADLER 630 1723.
- 6) för framhållande l. inledande af motsats till det, som ngn tänkt l. påstått; l. begärt (stundom med mer l. mindre gäckande bibetydelse). Ach; huru långt är nu America, Africa och Canarie Öjarne (*hvilka alla man sökt identifiera med Atland*) ifrån vår Atlandz Öö som är ofwan Caucasum. RUDBECK Atl. 2: 115 1689.
- 7) för plötslig erinring. *Ack, nu minns jag.* [— —] (*SAOB* 1898: A 32.)

Ack är således uttryck för ”mångskiftande sinnesrörelser”, dvs. denna lilla pragmatiska partikel förmår uttrycka mer än ett verbalt uttryck, *ack* är både en sorge- och glädjepartikel som återfinns i *Kanteletar*. Detsamma gäller partikeln *o* som med sin enkla struktur kan stå för olika känslor. *SAOB* ger följande betydelser och kontexter till interjektionen *o*:

o (interj.)

[— —] Allt efter växlande känslobetoning kan ordet antaga olika uttalsnyanser, utmärkta av varierande tonläge, av förlängning, stundom äv. av cirkumflektad accent: *ω ω* l. mer l. mindre tydligt efterslag av *h*: *ω h* o. d. I skrift få dessa nyanser stundom uttryck i sådana former som *oh* l. *ooo(o)* l. i upprepningar *o! o! o!* o. d.
fsv. *o*; jfr d. (o. fd.) *o*, isl. *ó*, got. *o*, mnt. *o*, mht. *ō* (jfr sen fht. *ō wī, ōwī*), t. *o*, meng. *o* (eng. *o, ok*), lat. *o*, oh, gr. *ὦ, ὦ*, sanskr. *ā*

I (numera i sht dels i vitter l. högre stil, dels vard., särsk. i vissa trakter) interj. ss. uttryck för (mångfaldigt skiftande, starkare l. svagare) känslor l. sinnesrörelser; äv. ironiskt; särsk.

- a) ss. uttryck för (jämmer över) kroppslig smärta; äv. (numera nästan bl. i vitter stil) i uttr. *o ve!*
- b) ss. uttryck för klagan l. sorg l. ångest l. besvikelse l. rädsla l. skräck o. d.; äv. ss. uttryck för beklagande l. medömkan o. d.; äv. (numera nästan bl. i vitter stil) i uttr. *o ve!*
- c) ss. uttryck för ovilja l. harm l. (starkt) ogillande l. avvisande l. avsky o. d.;
- d) ss. uttryck för önskan l. längtan l. saknad o. d.; äv. ss. uttryck för bön l. uppmaning o. d.; jfr ACK I 3.
- e) ss. uttryck för glädje l. förtjusning l. beundran o. d. O huilkin diwphheet aff then ympnogheet som är bådhe j gudz wijszdom och j hans kundscap.
- f) ss. uttryck för förvåning l. överraskning o. d.
- g) övergående i anv. ss. förstärkningsord, i uttr. *o ja!, o nej!*
- h) (numera i sht i högre stil) med mer l. mindre förbleknad bet., i förb. med ett sbst. l. pron. för att beteckna den l. det som man vänder sig till (med sitt tal o. d.); särsk. (i religiöst spr.) vid åkallan av Gud l. Jesus i bön;
- II i substantivisk anv., om utropet *o*; tillf. äv. i utvidgad anv., i uttr. *ack och o*, om sorg l. klagan l. längtan o. d.; [— —] (*SAOB* 1949: O 2.)

Ovan framgår att interjektionen *o* med varierande uttal och tonläge funnits och finns i olika språk, dvs. interjektionen är *en arkaisk form* för människans djupaste känslöstämningar. Nedan exemplifierar jag med de oftast förekommande interjektionerna som är IMPULSIONER, uttryck för spontana känslor.

Interjektionen *oi* (45 förekomster i *Kanteletar*), som i svenskan uttrycks i de aktuella sångerna med *ack* och *o*, ibland med interjektionen *ve* (verop och veklagan), är en typisk impuls som uttrycker känsloläget.⁴¹⁹

oi 'ack', 'o', 'ä(h)'

K I: 218 Oi, ukko, uikari!

K II: 147 Oi, emoni, ainoiseni

K II: 149 "Oi, on Outi, sikkoseni! ..."

K II: 271 Oi, veio, sulosanainen, ...

K II: 304 "Oi sie, kulta kokkoseni!..."

K II: 327 Oi, Ukko, ylinen herra, ...

K III: 6 "Oi sie, rukka paimoseni! ..."

K III: 25 "Oi o, kukki jalkaseni, ..."

K III: 27 "Oi oi, oi, oi, taattoseni, ..."

K III: 31 "Oi veikko halonvetäjä" ..."

oioi

Oioi, oioi onneani! (K II: 261)

K III: 17 "Oi oi, oi, oi, taattoseni,

K III: 27 Neitonen, neitonen / itkee ja huokaa "Oi oi, oi oi, taattoseni,

oh, obob

K I: 235 Hyi, hyi Hymylään ... "Oh, oh, ei väheäkään; ..."

K I: 75 Ohoh kullaista kotia!

K II: 305 Ohoh milmani poloista, ...

K III: 5 "Ohoh minua, neito parka! ..."

K III: 8 Oh' mun äiti kultaseni ..., Oh, mun rouva kultaseni, ..., "Ohoh, kulta Klaus, kulta! ..."

voi 'ack' 'o', 've'

K I: 45 Voi isoni, voi emoni, ...

K I: 107 "Voi meitä merisiko, ..."

K I: 108 Voi sinua, pannu parka! ... ack du pannstackare ...

K I: 127 Kutti, kutti! "Voipa, kurjat, kuttianne, ..."

K I: 137 Voi sinua, neito rukka, ... Ack, du vår stackars jungfru, ...

K I: 140 Voi neiti, sisarueni! ...

K I: 159 Voi, veikko, mitä vetelet

K I: 235 "Voi, voi, missä minä pesemel!"

K II: 44 Oisko linnun lentoneuvot, Om jag ägde fågelns vingar (Skapare, när du mig skapte, / O! att jag ej blef en fågel, *Finske Anthologi* 1845: 103, 46. Tehkös liitto lintuseni, Gör förbund, du lilla fågel Voi ken saattaisi sanoman, O hvem förde bud till honom, *Finske Anthologi* 1845: 105–106, 47 Minun

⁴¹⁹ *SAOB* (1898: A 32–33); *SAOB* (1949: O 2); Wessén (1985: 503): *ve* (interj.), fsv. *ve*, isl. *veð*, gemens. germ. ord (ty *weh*, eng. *woe*, motsvarande lat. *væ* med samma bet. Här till *verop*, *-klagan*, *NEO* (2004: 1836): *ve* mest i vissa uttryck, (tillstånd av) stort elände el. olycka el. något ont (motsats *väl*), *veklagan*, *svåra ve* och *förbannelse*; som utrop anger *ve* önskan om ont el. känsla av ngt hotande (högt. el. skämts.), t.ex. *Ve dig!*, *ve och fas!*, idiom som *väl och ve*, ngns tillvaro med alla dess positiva och negativa sidor; fornsv. *ve*; substantivering av utropsordet *ve*, gemens. germ. ord, motsvarande lat. *væ* 've!'. Se t.ex. *Kanteletar* (1840; K III: 13), 13. *Turusen neiti*, *Turuses jungru* har "Kutti, kutti, keito Kesti, / Keito Kesti, leino leski!" i sv. övers. "Ve, o ve dig arme fremling, / Arme fremling, stackars enkling!" (H. Kellgren *Finske Anthologi* 1845: 169–172; K III: 13). Se också *NEO* (2004: 5): *ack* interj. 'sorgligt att säga' som uttryck för sinnesrörelse, ofta lättare vemod (ngt högt.), t.ex. *ack ja, tiden går; ... men ack ...* etc., fornsv. *akh*, ev. lånat av lågty. *ach* med samma betydelse.

sulhoni soassa, Bort i kriget är min fästman Voi toki tytär typerä, Ve dock mig förlättna flicka, *Finsk Anthologi* 1845: 106–107, 62, 75. Ohoh kullaista kotial, Ack, det sälla, gyllne hemmet! (H. Kellgren *Finsk Anthologi* 1845: 146; K I: 75)

K II: 47. *Minun sulhoni soassa. Voi toki tytär typerä, / Kun on sulhoni soassa.* I *Finsk Anthologi* (1845: 106–107) H. Kellgren *Bort i kriget är min fästman, ”Ve dock mig förlättna flicka, / Att min fästman är i kriget,”*.

K II: 76, 100, 104, 106, 117, 168, 198, 206, 214, 223, 254, 263, 267, 290, 303, 311, 312, 315, 324 (se t.ex. dessa sånger)

K III: 6, 8, 14, 18, 19, 22, 24, 25, 35 (se t.ex. dessa sånger)

K III: 22, ”Voi, poloinen, päiviäni

K III: 25 ”Voi minua, kurja raukka!

Nedanstående sång är en typisk sång som ingår i ogifta kvinnors sånger; i sin kärlekslängtan lovar kvinnan tjäna sin man så som hon sjunger:

76. Voi kun mie mokoman saisin.

Onpa tietty tietyssäni,
Materikko mielessäni,
Mies pieni, punainen poski,
Valkia, kiherätukka,
Puolahattu, saapasjalka,
Verkavästi, silkkihuivi.
Voi kun mie mokoman saisin;
Joka päivä pään pesisin,
Joka ilta saunan saisin,
Ve’et, vastat laitteisen,
Veen virrasta vetäisin,
Vastat varvikkometsästä,
Puut kokoisin korpiloista,
Vaikka väen virstan päästä.
Voi kun mie mokoman saisin,
Saisin sitte pienen poian,
Käsi ketreä vetäisi,
Jalka lasta liekuttaisi.
Kanteletar (1840; K II: 76)

Ack! om jag den stolta finge!

Materikko nog jag känner,
Bär i hjertat kära dragen:
Smärt är vexten, kinden rosig,
Hatt han bär och fina skolplagg,
Klädesrock och sidenbälte.
Ack! om jag den stolte finge,
Skulle jag hans lockar ansa
Hvarje dag, och hvarje afton
Skulle jag hans bad tillreda,
Bära vatten, binda qvastar,
Släpa veden hem från skogen
Om ock halfmils väg jag hade.
Ack! om jag den stolte finge,
Snart en liten pilt och fick jag,
Och när handen sländan förde
Skulle foten skuffa vaggan!

Rafaël Hertzberg

(*Från Saimens och Päijänes stränder.*

En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan
1870: 12; K II: 76)

I sången ovan finns partiklar som modifierar längtan, sedan den starka versraden ”Voi kun mie mokoman saisin;”, Ack! om jag den stolte finge;”, ordet *mokoma* avser betydelsen ’en sådan’, ’vilken man’: ”*mokoma, a. pron. den l. sådan der, slik, enahanda; ansenlig, vacker, utmärkt, förträfflig ...*”.⁴²⁰ Det finska originalet spelar med alliterationerna och parallellismerna, de fonetiska valen passar in i flickans längtan. Den svenska versionen har ett tilläggsord, *skolplagg*, som stör den stämning och effekt som finns i den finska texten. Men å andra sidan konstateras redan i Hertzbergs boktitel att det är frågan om ”bearbetningar”. I en annan sång återger han de suckande tonerna enligt

⁴²⁰ Lönnrots ordbok, *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 1075).

följande: ”Ack! kära, gulle far! jag dig beder!” (K II: 301),⁴²¹ då uttrycket blir alltför vardagligt och ”pratigt”. Flickans beskrivning av den hon älskar, leker med de allitterationer finskan tillåter. Interjektionerna tillsammans med de syntaktiska konstruktionerna med *jos(pa)/kun(pa)* + konditionalis *-isi* uttrycker i finskan modaliteten önskan, ändelsen *-pa* (fi. *sävypartikkeli*, modalitetspartikel) förstärker ytterligare en vek önskan om att den som flickan älskar skulle komma (*Jospa se jobi tulisi* (K II: 74), *Voi jos mie tok miehen saisin* (K II: 75), *Voi kun mie mokoman saisin* (K II: 76), *Kun tulis sulho vierahaksi* (K II: 77), *Kun saisin, mitä sanelen* (K II: 79).)

Med nedanstående interjektion kan känslor för sorg och saknad uttryckas:

hoi ’ack’, ’hör hit’

K II: 125 Hoi isoni, hoi emoni...,

K II: 129 Hoi velinen vetoseni,

K II: 237 Hoi isännät, hoi emännät!,

K II: 270 Hoi velinen veitoseni,

K II: 287 Hoi on, hoi on huolta paljon,

K II: 301 Hoi on armas vaariseni.... (se Hertzberg 1870:45 Ack! kära, gulle far...)

I sin ordbok definierar Lönnrot *hoi* så här: ”*int.* utrop af ledsnad l. sorg, suckan; 2) påkallan af uppmärksamhet; pådrifningsord (till nötkreatur); hoaj! (anrop, *sjöt.*); hei hoi tämän maailman menoa ack denna verldens gång! hoi on, hoi on huolta paljon, tekemättä työtä paljon; mies, hoi hör hit karl! punio, hoi gå på, punio! hoi, mansikki! kyllä tehtihin, mutta taito hoi jag skulle nog göra, men var finns skicklighet! ymmärrys hoi, älä jätä! jfr. hoih, hoijoi.”⁴²² Den första pragmatiska användningen av *hoi* är att uttrycka känslor för sorg, suckande men också att väcka lyssnarens uppmärksamhet.

I barnvisorna finns interjektionerna *hyi* ’fy’, ’usch’ som allittererar med namnet *Hymylä* och *hus* ’schas!’, ett språkligt uttryck för att grisen i sången schasas in i skogen. Lönnrot definierar *hyi* som ”utrop af afsky, ovilja, obehag” (*Lönnrots ordbok* s. 245) och *hus* ”rop för att drifva l. kasa bort djur (svin, höns m.m.), husch (huis); att hetsa hundar (has); hus sika metsään! hus hewosia! hus hus l. hus us! buss, buss i! jfr. us, hut, hys.” (*Lönnrots ordbok* s. 236):

hyi ’fy!’, ’tvil!’ ’uff!’ ’usch!’

K I: 235 Hyi, hyi Hymylään!

hus ’schas!’

232. Hus sika metsään.

Hus sika metsään!

⁴²¹ Hertzberg (1870: 45).

⁴²² Lönnrots ordbok *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon I* (1874: 180).

Det fonetiska *ju* eller *jub* är en interjektion, ett utrop ”vid oförmodad händelse, af likgiltighet, till pådrifning m.m.; juh! sano! Jussi, kun housut paloi.” så som *Lönnrots ordbok* (s. 376) förklarar uttrycket. Sången finns inte i svensk tolkning men uttrycket motsvaras av ett känslouttryck för ’å’ eller ’äh’, Lönnrot ger ingen svensk motsvarighet:

ju (fon.) ’a’, ’aa’, ’ä’, ’äh’

K I: 237 Palvelin minä rikasta miestä ... *ju* minun oriini, mää, möö, nauu, röh (fon.)

Lönnrot förklarar interjektionen *a* motsvarande ”ack, si, hä, åh (utrop af öfverraskning, förvåning, förundran); a mitä teet si hvad gör du; a sinä sen tolwana ack du din stympare!”. Interjektionen *aa* är ”utrop af klagan, förundran; vanligt lullande vid vaggan, för att söfva barn; aa lulla, aa tuutu.”

niin, näin, noin ’så’, ’ja’. (*Lönnrots ordbok* s. 1.)

Interjektionen *ka* förklaras av Lönnrot enligt följande: ”*int.* jag ser; se! nå, nåväl; nyttjas äfven ofta pleonastiskt; (katsos tuota! – svar) ka jag ser; kam ene nå gå, gå då; ka tulen jag kommer ju; ka lähtekäämme l. ka lähtekäämme vaan nåväl begifvom oss då; ka johan ju redan; jfr. kah, kas.” Utropet *kappas* bildas av interjektionen *ka* med de enklitiska ändelserna *-pa* och *-s*, Lönnrot ger den ordagranna svenska motsvarigheten *si nu dock!* (katsoppas) (*Lönnrots ordbok* s. 432, 497):

ka, kas ’se!’

K III: 45

ka’pas, kappas ’se!’

K II: 313 Ka’pas muien morsioita ...

kaiketi ’kanske’, ’möjligen’

K II: 208

K III: 9, 39, 57

kaikitenki ’kanske’, ’kanhända’, ’möjligen’

K II: 278, 282

Interjektionen *kuti* används som ”utrop af kittlande l. smekande, lockande; k. k. kultzaseni tule tänne poikaseini; k. k. topp, topp; jfr. kuti, kutti, piti.” (*Lönnrots ordbok* s. 821). I de svenska tolkningarna motsvaras utropet av *kom, kom nu*’ eller med det deiktiska *här* och partikeln *ju*:

kuti ’kom nu’

K I: 172 Kuti, kuti kultaseni, Kuti, kuti kultaseni,...

K II: 35 Kun ois kahan valta, Om blott tvenne finge råda

Kuti, kuti kultaseni,

Kom nu, kom nu, du min älskling, / *Här är ju* din unga flicka; (Herman Kellgren *Finsk Anthologi* 1845: 98–99, K II: 35)

K II: 36 Kuti, kuti sulhaseni,

K II: 50 Liki, liki, lintuseni, / Kuti, kuti, kultaseni.

kutti, kutti 'det var rätt åt dig'⁴²³

K I: 127 Kutti, kutti! [12 förekomster!]

K I: 149 Kutti, kutti, neito rukka! [4 förekomster]

K I: 161 Kutti, kutti, sulhorukka

K III: 13 "Kutti, kutti, keito leski...

kuules, kuulestamma [18 förekomster] 'hör du', 'du'

I dessa versrader som ofta står initialt i sången ber det lyriska jaget om uppmärksamhet genom att rikta sina ord och sin sång till någon. De svenska vokativerna kan vara *Hör du, hör bit husbonde, broder, syster ..., hör min flicka, hör du kvinna, hör bit när jag talar...* etc. varefter följer en beskrivning av de känslor som det lyriska jaget har om sig själv, sin familj, om sin gemenskap och om det nya som komma skall. Till bruden och brudgummen ges råd för livet i det nya hemmet. Med dessa interjektioner och vokativer ber det sjungande jaget om uppmärksamhet om hur man kommer samman och börjar sjunga:

270. Joko laululle lähemmä.

Hoi velinen veitoseni,

Suullinen sanalliseni,

Kieli-kasvin-kumpalini,

Kuulestamma, kun sanelen:

[— —]

Kanteletar (1840; K II: 270)

138. Lähet kukka kulkemahan.

(Morsiamelle tuttaviltansa.)

Kuules neiti, kuin sanelen,

Kuin sanelen, kuin puhelen!--

Olit kukka ollessasi,

Kasvaessasi kanarva,

Vesa nuori nostessasi,

Ympynen yletessäsi,

Näillä pitkillä piholla,

Kaunehilla kartanoilla.

[— —]

Kanteletar (1840; K I: 138)

Till den Nygifta.

138

Hör mig, jungfru, hvad jag säger,

hård jag säger, hvad jag talar! —

Likt ett vackert blomster var du,

Lik en stängel, der du växte,

Lik en telning, der du framskjöt,

Lik en blomma, i din knoppning

Uppå dessa glada gårdar,

Dessa gröna, vida vallar.

[— —]

Herman Kellgren (*Fosterländskt*

Album I 1845 58–60; K I: 138)

Blomma, du går ut i världen

(Till bruden från hennes bekanta)

Hör, min flicka, vad jag säger,

lyssna till vad jag vill tala!

Hemma var du som en blomma,

såsom ljuven upp du växte,

som en telning vackert steg du,

växte som ett skott från roten

här på denna vackra hemgård.

Blomma, du går ut i världen

som ett fjun, som slits ur klädet,

föres från det gyllne hemmet,

[— —]

Joel Rundt (*Sjuttio sånger ur*

Kanteletar 1937: 40–41; K I: 138)

131. Kyllä huoli virttä tuopi.

[— —]

⁴²³ I Lönnrots ordbok *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 823) får *kutti* följande definition: ”*int.* utrop af skadefröjd l. af förebråelse; k. parahiksi just så! det var rätt! k. jopa sain till din förargelse fick jag ändock; k. sinulle det var rätt åt dig! ...”

Kuules eukeko, kuin nyt laulan,

Kuules akka, kuin sanelen:

[---]

Kanteletar (1840; K II: 131)

Lönnrot beskriver ordet *tuuti* (se s. 256 ff.) som ”barnsöfningsord, vaggningsord; tuuti, tuuti tyttöäni lull lull, vyss vyss min dotter! t. lulla dets.” Hit hör verbet *tuutia* (*nukuttaa*) och den frekventativa formen *tuutiella* (*nukutella* ”insöfva småningom, lulla till sämns, vyssja”) ”vagga, söfva barn, sqvalpa, skaka”, *tuutija* ’vaggare’, *tuutiainen* ’vaggbarn, barn som vaggas l. söfves’, *tuutima* ’den som är vaggad; oma tuutimani mitt eget vaggbarn’ etc. (*Lönnrots ordbok* s. 37, 762–763). Imperationen *tuuti*, *tuuti* med de svenska motsvarigheterna *vyss*, *vyss mitt barn*, *o vyss*, *vyss, ja vyss*, *o du* etc. förekommer i vagsångerna (se t.ex. K II: 174), en sånggrupp som behandlas i nästa avsnitt.

Tilltalsformerna, imperationerna och vokativerna förekommer rikligt i sångerna. Naturen, träden och fåglarna personifieras och hanteras som levande varelser med direkt tilltal. Det sjungande jaget vänder sig till himlens, skogens och havets gud, skogens värdinna Tellervo eller till dödsrikets värdinna och döttrar, *Tuonelan ja Manalan immet*. I sångerna som är som böner, besvärjelser eller texter med ”ursprungsord” vänder sig det sjungande jaget till större makter och mytiska varelser för att få hjälp. Kvinnan och mannen kan sucka över sitt eländiga liv, men också jubla av glädje då hon/han ser den älskade. Kvinnan kan åter vagga sitt barn genom att sjunga om barnets framtid om barnet blir lyckligt eller olyckligt. Mannen och kvinnan sjunger på var sitt håll om sin ensamhet och sitt främlingskap, om byns horor och käringar som skvallrar. Men det sjungande jaget pockar också på uppmärksamhet med olika interjektioner för att folk ska lyssna på deras sång då de sjunger ut sin glädje eller sorg. Sången verbaliserar de olika känslorna. Mannen sjunger ofta om kvinnfolkets skratt, dvs. som uttryck för hån, något som mannen mest är rädd för:

Omtal och tilltal

K II: 278 Minä, mies vähäväkinen, [jag stackars arma man]

K II: 282 Kaksi laulajata [att byns kvinnfolk ska skratta åt mig, kvinnors skratt]

K II: 323 Varjele, vakainen Luoja... [Bevare, gode Gud]

K III: 3 Neitsyt Maaria emonen [Jungfru Maria, moder]

K III: 6, Neitsyt Maaria emonen [Jungfru Maria, moder]

K III: 31 ”Mitä itket, impi raukka?” ... [vad gråter du, stackars flicka]

K III: 45 Katrina kotikananen, / kotikukka, linnukkainen, / ... [Katrina, hemmets duva]

Hälsningsfraserna hör till den sociala konventionen. En karakteristisk kontext finns i sång K I: 122 där hälsningsfraserna upprepas och varvas med parallellismerna vid tilltal:

Artighetsfraser

kiitos ’tack’

K I: 114, 118, 120, 131, 151

K II: 171, 236, 281

K III: 23, K III: 8, 24, 30 *hyvästi*... 'adjö'

Hyvä huomen, hyvästi – *social konvention* 'god morgon' 'adjö, farväl'

K II: 236 "Hyvä huomen roualan... 'god morgon rouala = rouwala 'hem l. hus som tillhör l. bebos af en fru l. af fruntimmer' (*Lönnrots ordbok* s. 437)

kiittää 'tacka'

K I: 13, 90, 105, 130, 131, 151

K II: 67, 98, 165, 173, 242, 321, 328, 348

K III: 32

122. Hyvä ilta lintuseni.

Hyvä ilta lintuseni,
Hyvä ilta kultaseni,
Hyvä ilta nyt minun oma armahani!
Tansi, tansi lintuseni,
[— —]
Jää hyvästi lintuseni,
Jää hyvästi lintuseni,
Jää hyvästi nyt minun oma armahani!

Kanteletar (1840; K I: 122)

Helsad var, min lilla fågel

Helsad var, min lilla fågel,
Helsad var, min gyllne siska,
Helsad vare nu, du min lilla lätta dufva!
Dansa, dansa, lilla fågel,
[— —]
Nu farväl, min lilla fågel,
Nu farväl, min gyllne siska,
Nu farväl, farväl, du min lilla, lätta dufva!

Herman Kellgren

(*Finske Anthologi* 1845: 156–158; K I: 122)

De förstärkande uttrycken och svordomarna uttrycker starka känslor och sinnestämningar. Lönnrot förklarar *perkele* så här: "s. djefvul; tulinen p.; wie l. wicköön fan annamma! perkeeen wietäwä helvetets afföda; perkeleen hullu, möhlö; mitä perkelettä l. perkelettäkö tämä hvad fan är det här? jfr. hiisi, hitto, ... lempo, pahahenki, pahakurki, pahamies, paholainen, pahas, peijainen, peijakas, peiko, pentele, vihtapää, piru, pirulainen" (*Lönnrots ordbok* s. 178). *Lempo* är "hin onde, ond ande; (vid svordom) pocker, raggen, knäfväl; emälempe; lemmonkarwa hin ondes utseende, hin; ka lempo nå f-n! lemmon lailla som sjelfva f-n; tuli lemmosti lewesi elden spred sig förfärligt; lempoako sinulla siellä oli tekemistä hvad pocker hade du der att göra; l. hänen tiesi knäfväl vet; ... (*Lönnrots ordbok* s. 914.) I svensk tolkning finns K I: 82 *Kummaistako kuuleminen?* av W. Nylander i *Helsingfors Tidningar* 1845, i EL, CXXXV (1846) och i Hertzberg (1870), K II: 95 *Tulin kummaksi kylähän* och K II: 100 *Vierin vierahan varalle* av Joel Rundt, K II: 108 *Vierahan ylösajanta*, K II: 214 *Vanhan lahjat nuorelle*, K II: 217 *Lempoko lennätti tänne?*, K II: 220 *Emon kanaset* i EL, CXXXV (1846).

perkele, lempo 'fan', 'hin onde'

K I: 181 poika puoli perkelettä

K I: 69, 77 lempo, piru, 82, 95, 127, 165

K II: 95, 100, 101 lempo, piru, 106, 108, 214, 217, 220, 248, 320
 K III: 15, 37 etc.

Med de förstärkande orden ger *Kanteletar*-sångerna uttryck för hela känslskalans från glädje och lycka till gråt och sorg. Finskans möjligheter att variera och upprepa versrader med olika semantiskt innehåll gör att allitterationerna och parallellismerna kan utnyttjas till fullo. Partiklarna och interjektionerna av olika slag förstärker känslan ytterligare.

Funktionen: Tilltal och omtal – fatiskt tal

Karaktéristiskt för hela *Kanteletar* är dess dialogiska natur, dvs. sången och språket riktas till någon eller till det lyriska jaget självt. Sången är autokommunikation och terapi, den fungerar som en bön till himlens och naturens väsen eller en uppmaning till gemenskapen (mor, far, syskon, älskade) att lyssna till det sjungande jagets livssituation. Om ingen människa finns till hands är skogen, träden, djuren och fåglarna de närmaste anförvanterna. Tilltalsformerna och omtalsformerna är många. Det sjungande jaget talar om sig själv och andra med olika språkliga uttryck, både positiva och negativa, vilka för sin del ger uttryck för känslobetoningen i sångerna. Variationen visar det dialogiska och polyfona i sångerna. Positiva tilltals- och omtalsformer (smeksamma ord och uttryck) hämtas ur naturen: fåglar, t.ex. *vesilintu* 'vattenfågel' (K I: 161), frukter och blommor, *omenina*, *kukkasina*, *mansikkoina*, *vaapukkoina* 'äpplen, blommor, smultron, hallon' (K II: 9, 91, 267); *omena* 'äpple' (K II: 52), *omenainen* 'ett litet äpple' (K II: 9, 60, 82, 162, 169, 353), *rakas* 'älskling' (K I: 139, 149, K II: 33, 39, 58, 64, 328, K III: 3, 6, 26). I herdesångerna sjunger jaget: "Marisenko, marjasenko, / Punaposki puolasenko!", "Min Maria, lilla smultron, / Du mitt lilla, friska lingo!" (K I: 170 *Kukkalatva kuusi*, *Den blommande granen*, sv. övers. H. Kellgren, *Finsk Anthologi* 1845: 117–118). Brudens hemlängtan beskrivs med olycksfågeln *musta lintu* 'den svarta fågeln', korpen som bådär olycka (K I: 156). I flickors sånger sjunger den unga flickan i handkvarnssången *Neien mieli mieholahan* (K II: 137) om hur hon väntar på en fästman. Hon tilltalar sig själv med *Jauha*, *jauha*, *neiti nuori* som finns i översättning i *Finsk Anthologi* (1845: 164) som *Flickans båg på fästman leker*, "Mala, mala, unga flicka,..."

De negativa uttrycken är *perkele* (K I: 181) och *piru* (K I: 21, 29, 77, 95, 165, K II: 97, 101, 163 K III: 7) 'fan', *lempo* (K I: 69) 'den onde', mannen kan av kvinnan omtalas med skällsordet *käärme* 'orm', *tuppisuu* (K I: 8) 'mållös', *pulloturvat* (K II: 93) 'flaskäftar', *pallinaama* (K II: 254) 'ansiktet som ett klot', *tuulenmiehlinen* (K II: 206) 'som en vindflöjel'. I flickors sånger ingår exempelvis sånger om våldtäkt (K II: 122), flickan kallar mannen i sång 122.

Tuli hurtta huovin maalta för *hurttä* 'skojaré', *sammakko* 'groda', *mies kurja* 'usel man' *sotabeitto* 'avskedad militär'....

Mannen använder skällsordet *portto* (K I: 130) 'hora' som Lönnrot ger synonymer som "horkona, kona, sköka, frilla; tuliportto sköka värd att brännas på bål; ... Fornnord. portkona]." (Lönnrots ordbok s.v. *huora*, *portto* s. 227, 243). Det lyriska jaget självt förringar sig ofta i sångerna genom att omtala och beskriva sig som sämre, fulare och fattigare än andra t.ex. *wähäkokoinen*, *wähäkykyinen*, *wähäpuinen*, *wähävoimainen*, *wähäväkinen* etc. med innebörden 'vara liten, mager och oansenlig', 'jag stackare' etc.

Modaliteten med *jos* 'om' och *kun*, *kunpa* 'om' är vanliga vilket också en översikt av ordförrådet i *Kanteletar* visar.⁴²⁴ Sången *Jos ma lauluille rupean* (K I: 10) uttrycker mycket av de modaliteter det sjungande jaget berättar om i sina sånger. I *Kaksi laulajata* (K II: 282) är det också frågan om att det sjungande jaget i mannens roll vill börja sjunga "Vaan kuitenki, kaikitenki, / Jos lähenki laulamahan, / trots att han ringaktar sig som sångare. Han vill sjunga hemma men inte ute i byn där kvinnor och flickor skulle skratta åt honom. Detta att bli utskrattad återkommer i sångerna.

Ojanden uttrycker olika sinnestämningar så som i K II: 261 ...*Oioi, oioi onneani!* i Pojkars sånger i Bok II. Det sjungande jaget pojken suckar över att hans flicka, *lingonet*, *lilla fågel*, har lägrats. Sången visar på de känslor pojken har:

261. Jo on maattu marjaseni.

*Oioi, oioi onneani;
Jo on maattu marjaseni,
Jo leväty lintuseni!
Tietäisinkö, ken makasi,
Lempilintuni lepäsi;
Sen pitäis matona maata,
Kulkia kulon-alaisna,
Käyä käärmehen jytyisnä,
Sisiliskona sivata.
Tietäisinkö, ken makasi,
Lempilintuni lepäsi;
Parempi hänen olisi,
Kun olisi maassa maannut,
Maassa mustina matoina,
Kirjavina käärmehinä,
Ilman maasta nousematta,
Pystyhyn kykenemättä.*

Kanteletar (1840; K II: 261)

Redan är mitt lingon lägrat

*O mitt onda olycksöde,
redan är mitt lingon lägrat
och min lilla fågel fångad!
Om jag visste vem som lägrat,
vem som låg hos kära fågel:n
som en mask han skulle kräla,
slingra under svedjemarken,
krypa så som ormen kryper,
slinka slängande som ödlan.
Om jag visste vem som lägrat,
vem som låg hos kära fågel:n
bättre vore det för honom
att han vilat djupt i jorden,
som en mask i mörka mulden,
som en brokigt bandad huggorm,
utan att stå upp från marken,
utan makt att resa på sig.*

Ole Torvalds
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 122; K II: 261)

Bildspråket med naturbilderna med *mask–huggorm–ödlan* och verben *kräla–slingra–krypa–slinka* visar på de känslor pojken har. Sången presenterar en

⁴²⁴ Kaukonen (1984: 888, 902).

I de sånger som männen sjöng ur Bok II är det sjungande jaget mannen i olika roller: som förälskad, som förskjuten, som krigare och som jägare. Han ber till himlens gud Ukko eller till skogsguden om fred, jaktlycka och lycka i äktenskapet. Interjektionerna och tilltalsformerna visar stämningslägen av olika slag:

327. Tuo kerta rajalle rauha.	Gif oss en gång fred på gränsen	Sänd oss fred till våra gränser	Bringa äntligt fred till gränsen
<i>Oj Utkko ylinen herra, Taivahallinen Jumala, Tuo kerta rajalle rauha, Suomehen sulda sovinto, Ranha raukoille rajoille, Sana kunnis Karjalahan!</i>	<i>Utkko, herrskaren i höjden, Du den Gud, som bor i himmelen, Skänk en gång oss fred på gränsen,</i>	<i>Fader, du som bor i höjden, Herre i din höga himmel, sänd oss fred till våra gränser, sänd till Finland frid och sämja,</i>	<i>O du fader, höge Herre, himmelsens Gud i höjden, bringa äntligt fred till gränsen, samdräkt och soning för Finland,</i>
<i>Kun toisit rajalle rauhan, Suomehen hyvän sovinnon, Viel' ois miestä mielehistä, Sulhoja sulosanaista, Kyntäjäksi, kylvääjäksi, Siemenen sirottajaksi; Itku ei kuuluisi kujulla, Valitus vajojen päissä, Lehot ei nurmelle leveisi, Pellolle petjän taimet.</i>	<i>Gif åt Suomi ljufilig sämja, Fred åt landets arma gränser, Bär godt budskap åt Karelen. Skänker du oss fred på gränsen, Ger åt Suomi ljufilig sämja, Ännu finns det goda männer, Mången skön och vacker yngling, För att plöja åkerlindor; Utströ säden på det plöjda; Gräten tystna skall i tågen, Allas klagoljud på gården, Skogen får då ej på ången, Tallarna på åkern frodas.</i>	<i>fred till våra arma bygder, fredens budskap till Karelen! Om till gränsen fred du bringar, skänker Finland frid och sämja, goda män vi skola äga, unga män som ljufvligt tala, män som sä, och män som plöja, män som strö sin sädd i jorden, då skall ej i våra gränder mera höras grät och klagan, då skall skog ej ången skugga, tallar ej i åkern tränga.</i>	<i>frid och ro i trängda trakter, huckligt löfte för Karelen! Om du ger oss fred vid gränsen, soning och sämja för Finland, skall vi än ha pråkigt karlfolk, män med goda ord i munnen, karlar till att plöja jorden och att strö ut sädet i den; då skall ingen klagan klinga, ingen grät i våra gränder, sly ej slinka in på ången, tallskott inte i tegen.</i>
<i>Kanteletar (1840; K II: 327)</i>	<i>Elias Lönnrot (CXXXV, manuskript 1846: 87–88, Lna 313; K II: 327)</i>	<i>Joel Rundt (Sjuntio sänger ur Kanteletar 1937: 123–124; K II: 327)</i>	<i>Ole Torvalds (Visor och ballader ur Kanteletar 1989: 135; K II: 327)</i>

Lönnrots (1846) översättning ovan är semantiskt mycket trogna, vilket gör att de centrala stilfigurerna minimeras, dvs. allitterationen. Lönnrot har *Ukko*, medan de övriga översättningarna har *Fader*. Rundts (1937) och Torvalds (1989) översättningar beaktar i sina parallellismer det poetiska draget i allitterationen på ett sätt som lyfter fram den stämning som finns i det finska originalet. Tilltalet i bönen till Ukko, himmelens Gud i höjden, förekommer i mannens sånger då han till exempel beger sig på jakt.

Dialoger: Skrattet, humorn och satiren

Även om *det sjungande jaget* sjunger sitt liv genom att berätta om sorg och saknad finns i *Kanteletar* också skrattet, humorn och självironin. Skrattet är ett sätt att förmildra sorgen och saknaden. Kanske sång 204. *Itken pois ibanat silmät* kan ses som självironi, det lyriska jaget gråter så mycket över sitt olyckliga liv med en elak man; sångens beskrivande uttryck går från att hon gråter av sig sina vackra ögon och kinder, och till slut sväller gråten till ett hav.

I de många dialogerna med fråga och svar finns interjektioner av olika slag som ger uttryck för *det affektiva*. I många av de visor som är avsedda för barn ingår dialoger med djur, ofta i pedagogiskt syfte. Sången kan beskriva en dialog mellan två djur eller en dialog mellan människan och ett djur. De många allitterationerna och parallellismerna bygger i finskan på språkspecifika ljudhärmande element och är därför svåra att uttrycka på svenska. I nedanstående sång finns *repo* 'räv' som allittererar med det frekventativa verbet *reyätteli* med betydelserna 'skrika, jämra, klaga' (*Lönnrots ordbok* II: 394) som får parallellismen *voivotteli* med samma betydelser. Likaså får allitterationen och fonemkombinationerna *riu* och *rau* en förstärkande betydelse till hur räven *raskar*, den stackars räven, fattigräven och ojar sig över sitt liv – parallellismen och allitterationen kommer i svenskan på rad två: *jämrade och ylte ynkeligt*. Det sjungande jaget kan tala om existentiella frågor just i dylika dialogiska och polyfona sånger där djuren agerar som levande varelser, aktanter. Sångens innehåll är att också en slug räv går i fällan, döden är alltid raskare, men dumma kan slinka förbi den. Warburton har återgett interjektionerna så här:

92. Revon valitus.

*Repo juosta reyätteli,
Pitkin vuorta voivotteli;
"Riu, rau, repo ruuka!
Miss' olit tämän kesyen?" –
"Jumalalla paimenessa,
Karjalaisna kaikkeinallan."*

"Saitko paljo palkastasi
Jumalassa oltuasi?" –
"Kuusi poikoa poloinen,
Sikiöitä seitsemisen."

"Miss' on poikasi poloisen,
Kussa tyrmän tyttäresi?" –
"Tuoll' on poikani poloisen,
Tuolla tyrmän tyttäresi:
Kaikk' on kettuna Kemissä,
Tukulmissa turkkiloina,
Pispan pitkinä hioina,
Papin paian kauluksina,
Herrojen hetalehina,
Valtamiesten vaattehina.
Taianpa itseki tulla,
Itse onneton osata,
Saaha saksalle rahoiksi,
Kauppamiehelle kaluksi,
Tuomarin turkin hioiksi,
Nimismiehen niskomiksi.
On sitä minullai mieltä,
Mutt' on surma sukkelampi:
Milloin viskovi vipuhun,
Saattavi satimen alle,
Milloin rauat rapsahtavi,
Pahat sangat paikahtavi;
Käypi viisaski vipuhun,
Hullu huhtovi sivutse."

Kanteletar (1840; K I: 92)

Rävens klagan

*Räven raskade på berget,
jämrade och ylte ynkeligt.
"Hi, hå, fattigrän,
var har du varit i sommar?"
"Jag har varit Herrens vallhjon,
vaklat kräken åt allmakten."
"Blev den duktig, din belöning
uti tjänsten hos Herranom?" –
"Sex stycken ungar, min stackare,
drygt halva dussinet valpar."
"Var har du sönerna, stackare,
var, fattiger, dina döttrar?"
"Borta är alla söner, min stackare,
borta mina döttrar, jag fattiger:
alla är rävar i riket,
pälsar inom Stockholms portar,
långa armar på biskopen,
prydnad omkring prästahalsar,
klädnader på män i staten,
häng och släng på höga herrar.
Självs blir jag väl detsamma,
möter väl själv den oturen
till förtjänst för en krämare,
hamnar i en köpmans kista,
blir en skinnärm på domaren,
ligger som krage på länsman.
Visst har jag en annan vilja,
ändå är döden raskare:
slänger en upp i snara,
leder en där giller ligger,
låter sina saxar smälla,
onda skänklar slå tillsamman.
Även sluga går i fälla,
dumma kan slinka förbi den."*

Thomas Warburton

(Visor och ballader ur Kanteletar 1989: 33; K I: 92)

Sångerna ger många gånger uttryck för den fatiska funktionen, *det sjungande jaget* varierar olika uttryck, använder allitterationer och parallellismer, vilka tydligt är intensifierande och har som funktion att förstärka känslan. Kärleksvisans naiva, pratsamma och omedvetet komiska ton finns i många sånger (t.ex. K II: 137). Den sociala konventionen (omtal, tilltal, hälsningar) uttrycks i de många parallellismerna där uttrycken upprepas och varieras. Kommunikationen är en autokommunikation där det sjungande jaget sjunger om sitt liv, men ofta är det naturen som personifieras och som talet och sången riktas till (se sändaren och mottagaren i Jakobsons kommunikationsmodell). Det poetiska fokuserar på själva meddelandet i sångerna.

Funktionen: Ljudhärmande
Onomatopoetiska ljud och boanden

Onomatopoetiska, ljudhärmande ljud finns exempelvis i följande sång som inte finns i någon svensk tolkning under perioden 1830–1989. I sången är det frågan om djur och deras läten som ingår i s.k. kedjesånger där versrader upprepas: *kukko–kukkuluuraa* 'tupp', *kai–kanani* 'höna', *hau–koira* 'hund', *nau–keissa* 'katt', *mää–uubi* 'tacka' *röh–sika* 'gris', *möö–härkä* 'tjur', *muu, möö–lehmä* 'ko', *myy–vuohi* 'get', *ju–ori* 'hingst'. Nedanstående sång finns inte i svensk tolkning. Sången handlar om hur det lyriska jaget var i tjänst hos en rik och vis man. Belöningen var en tupp, en höna, en katt, en hund, en gris, en tacka, en get, en ko, en tjur och en hingst:

237. Palvelin minä rikasta miestä.

Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä kukon palkastani;
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä kanan palkastani;
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä kissan palkastani;
Nau minun kissani,
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä koiran palkastani;
Hau minun koirani,
Nau minun kissani,
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä sian palkastani;
Röh minun sikani,
Hau minun koirani,
Nau minun kissani,
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.

Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä uuben palkastani;
Mää minun uubeni,
Röh minun sikani,
Hau minun koirani,
Nau minun kissani,
Kai minun kanan,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä vuoben palkastani;
Myy minun vuoben,
Mää minun uubeni,
Röh minun sikani,
Hau minun koirani,
Nau minun kissani,
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä lehmän palkastani;
Muu minun lehmäni,
Myy minun vuoben,
Mää minun uubeni,
Röh minun sikani,
Hau minun koirani,
Nau minun kissani,
Kai minun kanan,
Kukko sanoi kukkuluuraa.

Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä härän palkastani;
Möö minun härkäni,
Muu minun lehmäni,
Myy minun vuobeni,
Mää minun uubeni,
Röh minun sikani,
Hau minun koirani,
Nau minua kissani,
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Palvelin minä rikasta miestä,
Rikasta miestä ja viisasta,
Sain minä oriin palkastani;
Ju minun oriini,
Möö minun härkäni,
Muu minun lehmän,
Myy minun vuoben,
Nää minun uubeni,
Röh minun sikani,
Hau minun koirani,
Nau minun kissani,
Kai minun kanani,
Kukko sanoi kukkuluuraa.
Kanteletar (1840; K I: 237)

Dylika sånger med upprepande element ingår i barnvisorna med ljudhärmande drag som bildar ordlekar och uttryck för allitterationer och parallellismer av olika slag. Så som Thomas Warburton konstaterar i *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989) är dessa barnvisor och barnramsor i Bok I (K I: 207–238)

nästan oöversättliga.⁴²⁵ Onomatopoetiska ljud av detta slag är huvudsakligen språk- och kulturspecifika, men en parafrasering, dvs. ersättning av de fonematiska ljuden med motsvarande i det aktuella målspråket kan göras. Jakobson konstaterar att det poetiska språket innehåller mycket av t.ex. ordlekar, ”vardagens verbala mytologi” och andra poetiska medel som vållar svårigheter vid översättning, men han menar att alla kognitiva uttryckssätt kan uttryckas och ersättas med olika uttryck och omskrivningar, i poesin blir de grammatiska kategorierna bärare av stor semantisk vikt mellan källspråket och målspråket.⁴²⁶

Endast 216. *Neiti verkossa, Jungfrun i nätet* (K I: 216) av barnvisorna har översatts av H. Kellgren (*Finske Anthologi* 1845: 161–162; *Fosterländskt Album* II 1845: 14–15). En av de s.k. svåra barnvisorna har fått en svensk tolkning, nämligen sång 223. *Paimenen hätä* som Marita Lindquist tolkat till svenska – en i och för sig grym och märklig barnvisa:

223. Paimenen hätä.

*Turu, turu tulloon,
Kotiväki kuulkoon!
Jo on rosvo karjassani.
Joros katoi karjastani,
Karjakoira hirtettiin,
Musta härkä tapettiin,
Paimen parka tuomittiin.*

Kanteletar (1840; K I: 223)

Herdens ångest

*Hjälp hjälp medsamma!
Hör ni mej därhemma!
Här är rövare i hjorden,
Joros, hon är rent försvunnen,
vallhunden den hängde de,
svarta tjuren slakta de,
vallpojken fick skulden.*

Marita Lindquist
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 71; K I: 223)

Lindquist återger herdens ångest med korta och effektfulla medel. Ångest uttrycks med de dubbla interjektionerna *Hjälp hjälp* och skrikandet efter hjälp *Hör ni mej*. De två orden *mesamma* och *därhemma* rimmar ungefär med samma effekt som finskans *tulloon* och *kuulkoon*. Det finska uttrycket *Jo on rosvo* ’redan är rövarna’ och namnet på kon *Jorois* bildar en fonetisk lek. Lindquists syntaktiska val med *mesamma* (*med det samma*) och det talspråkliga *slakta* (*slaktade*) är motiverade lokala översättningsstrategier. Finskan har allitterationer och en lek med de olika fonetiska relationerna som svenskan inte kan uttrycka. Lindquist har också en svensk tolkning av barnvisorna 231. *Sinun sikoja, minun sikoja, Dina svin och svinen mina* och 238. *Luojan kukku, Skaparns gök* (K I: 238) som bygger upp den finska sången huvudsakligen med konsonantallitterationen [ku]:

⁴²⁵ Warburton (1989: 178).

⁴²⁶ Jakobson ([1959] 1998: 152).

238. Luojan kukku.

Luojan kukku, kultahelkka!
 Kuku mulle kultiasi,
 Kuku mulle, kuku muille,
 Kuku kaikelle kylälle;
 Kuku kultia kujille,
 Hopehia tanhuille,
 Vaskia vajojen päihin,
 Tien vierihin tinoja.
 Luojan kukku, kultahelkka!
 Kuku vielä kerta, toinen;
 Kuku meiän kuulijoita,
 Laita meiän laulajoita,
 Kuulijat kukalle kullan,
 Laulajat lehelle lemmen,
 Mie itse remorekehen,
 Virret väkkärän väkehen.

Kanteletar (1840; K I: 238)

Skaparns gök

Skaparns gök med guld i strupen
 gal mig dina gyllne toner,
 gal för mig och gal för andra,
 hela byn ska dig höra!
 Gal ditt guld över gränderna,
 silver över all tågen,
 koppar vid visthusgavlarna,
 tenn invid byavägen.
 Skaparns gök med guld i strupen
 gal ännu en gång, en andra,
 gal för alla som vill lyssna,
 gal att vi får lust att sjunga!
 Låt alla lyssnare blomma
 alla sångare bli kära,
 låt mig själv bli yr i huvud,
 visorna fara för vinden.

Marita Lindquist
(Visor och ballader ur Kanteletar 1989: 73; K I: 238)

Av barnvisorna har ytterligare 229. *Vanhan ammunta* (K I: 229) tolkats av Rafaël Hertzberg (1870: 46) som *Den gamles jagt* med sex versrader mot originalets åtta:

229. Vanhan ammunta.

Mies *vanha variksen* ampui,
 Tiesi *tetren* saanehensa,
Koppelon kopannehensa,
Vesilinnun vienehensä;
Tetret puissa *tervehenä*,
Koppelot kovin hyvänä,
Vesilinnut läkkumatta,
Sorsaset sukeltamatta.

Kanteletar (1840; K I: 229)

Den gamles jagt

Gammal gubbe gick att jaga,
 Sköt och trodde sig ha träffat. –
Orr'n dock *oskadd* är i trädet,
Tjädern vet af ingen fara,
 Och på insjöns lugna spegel
 Simmar *anden* helt förtroligt!

Rafaël Hertzberg
(Från Saimens och Päijänes Stränder 1870: 46; K I: 229)

I sång K I: 229 finns en fågel nämnd på varje versrad (anges med kursiv), i svenskan anges endast tre fåglar. Alliterationerna har markerats i fet stil. De ovan nämnda barnvisorna är de enda av barnvisorna i Bok I som finns i svenska tolkningar. Detta tyder på att det poetiska språket med ljudhärmande element i de finska originalsångerna är en verklig utmaning för översättaren, det som också Warburton påpekar. Ofta är det ordlekarna, de fonetiska spelen i fraserna och humorn som utgör de svåraste ställena att översätta. Barnvisorna bygger mycket just på dessa drag i kombination med

allitterationen, parallellismerna och upprepningarna, speciellt just i de s.k. kedjesångerna eller fråga-svar-dialogerna.

En översikt av de många onomatopoetiska och ljudhärmande orden finns i Väinö Kaukonens (1984) ordlista till *Kanteletar*. Den visar förekomsterna av hela ordförrådet i hela samlingen. De frekventativa verben av typ *lallatella* 'gå och lalla', *rallatella* 'gå och sjunga och tralla' är karakteristiska. Eftersom allitterationen och parallellismerna är en bärande stilkategori i samlingen är variationen i ordförrådet rikt. Detsamma gäller olika fonetiska relationer och kombinationer.

Ekon från primitiva vallrop i form av onomatopoetiska hoanden finns i herdesången nedan och de har överförts som sådana i den svenska tolkningen:

182. Jo tulen kotihin.

*Jo tulenkä, jo tulenkä,
Jo tulenkä kotihin;
[— —]
Ptru Kirjo, ptru Karjo,
Ptru ko baikia Haluna!
Jo on Kirjo kiinni pantu,
Karjo kaarehen rakettu,
Haluna hakahan saatu;
Jo nyt jouvunki tupahan,
Jo tulenkä, jo tulenkä,
Jo tulenkä, jo, jo.*

Kanteletar (1840; K I: 182)

Den hemkommande herden

*Jag kommer ren, jag kommer ren,
Jag kommer nu ren till hemmet!
[— —]
Ptru Kirjo, ptru Karjo,
ptru förargliga Haluna! —
Redan är min Kirjo bunden,
Karjo är ren satt i kläfvän,
Haluna är förd i hagen;
Nu jag kommer ren i stugan,
Jag kommer ren, jag kommer ren,
Jag kommer ren, ja, ja!*

Herman Kellgren
(*Finsk Anthologi* 1845: 123–124; K I: 182)

Konamnen har överförts som sådana och de pragmatiska fraserna som kursiverats är ordagrant återgivna, något stela förblir uttrycken *till hemmet* och *i stugan*. Den sista versradens *jo, jo* 'redan' har i svenskan fått de förstärkande interjektionerna *ja, ja!* med utropstecken. De beskrivande och ofta frekventativa verben är många i *Kanteletar*. *Kukkua* är 'ropa kucku, gala (om göken); kaikki linnut laulee, waan käki yksin kukkuu; kukkuisin joka kuusen (Kant. I, 50; se käki seinäkellosa potkaisee owen auki ja kukkuu' (*Lönnrots ordbok* s. 788). De ljudhärmande orden och fraserna och de frekventativa verben är många i *Kanteletar*.

K II: 4 *Kukkuome* me, kähköset päivänlaskut *lallatella*

K II: 112, 212, 238 *rallatella*

K II: 285 *rallattaa*

K II: 351 Suostu, metsä, suoloihini *ramauta rautojani*

K I: 92 "Riu, rau repo rukka"

K I: 205 *rämähyttää*

K I: 111 *rämpäkello*

K I: 183 *röbkiä*

K I: 5 *Laula, laula, kieli keito!* katonet, katala raukka kehno

De ljudhärmande uttrycken som härmar djurens läten finns i barnvisorna t.ex. i *mää, möö, nau, röb* (fon.) i sången *Palvelin minä rikasta miestä, ... "ju minun härkäni"* (K I: 237) som citeras ovan.

Väinö Kaukonen (1984) har gått igenom hela ordförrådet i *Kanteletar* och presenterar det i ett ordregister med referens till varje sång i *Kanteletar*. Uttryck för aktanten *ihminen* 'människa', *det sjungande jaget*, med de semantiska dragen $\pm$ POSITIV (positiva och negativa egenskaper och karaktärsdrag, tilltals- och omtalsord, smek- och skällsord) är många och varierande, ofta med diminutivformen *-nen* 'liten' som ökar variationen ytterligare.⁴²⁷ Människan står i centrum i sångerna med olika existentiella frågor om livet och döden, hennes tillstånd och handlingar är känslöbetonade (+KÄNSLA), varför ord och fraser uppvisar en stor rikedom i och med att alliterationerna, parallellismerna och upprepningarna är dominerande, de ger uttryck för *affekt*.

Det sjungande jaget och de olika polyfona sammanhangen, dvs. *jagets universum*,⁴²⁸ där hon/han som känner ("tunteva"), lider ("kärsivä"), gläder sig ("iloitseva") och längtar ("kaipaava") ingår i syns tydligt. Kroppsligheten och det fysiska formuleras i ett bildspråk som både känns och hörs – den pulserande, rytmiska CHORAN. Gråten och tårarna beskrivs utförligt så som i sången *Maassa mieleni matavi* (K II: 128): "Minä hoikka huolissani, / Ikävissäni iloitsen / ... Minä kylvin kyneleillä, / Hautelin *haluvesillä*." Attributet *hoikka* har betydelser som 'smal, späd, spenslig, ranglig, smärt, klen etc.' Sången finns inte i svensk tolkning. Den uttrycker på ett beskrivande sätt hur det lyriska jaget, 'jag arma människa, 'gläder mig i längtan, jag badade i tårar, baddade i saknadens tårar'. Likaså finns den påtagliga känslan, det kroppsliga, det fysiskt närvarande i flickors sång *Surujani mie sukitan* (K II: 119), där det lyriska jaget tänker på döden som personifierad; hon vill dö: "Kunpa kuolisin polonen, ... / Sukat surmalle tekisin, / paiaat Kalman poikasille –... / *Iholiivit* itkuloista./", dvs. 'om jag arma skulle dö, skulle jag sticka strumpor åt döden, 'livstycken åt Dödens söner, livstycken av mina tårar'. TIDEN är dåtid–nuet–framtiden.

PLATSEN är det mikrokosmos som finns närmast; trygghet ger hemmet, naturen och skogen, det otrygga är flytten till en främmande by och ett främmande land bland nya människor och svärföräldrarna. De virtuella platserna är himlen och helvetet. Genomgången av de samtliga 652 sångerna i *Kanteletar* och Kaukonens ordförråd visar detta tydligt. Den trygga tiden är barndomshemmet med föräldrarna, syskonen och släkten. Hembyns natur (+ANIMERAD) med träd, blommor, bär och fåglar personifieras som samtalspartner. Livet följer dygnets och naturens cykliska tid.

Känslan uttrycks med synestesier, förnimmelser som kombinerar syn, hörsel, känsel, lukt och smak. *Kanteletar* är en samling där aktanten jaget

⁴²⁷ Kaukonen (1984: 885).

⁴²⁸ Se Timonen (2001: 68; 2004: Passim).

uttrycks med beskrivande bilder: hon/han beskriver sig själv men refererar också vad andra säger om och hur andra ser henne/honom. Kroppen minns, det kognitiva (+KOGNITION) och det emotiva (+EMOTION); tiden beskrivs *i* och *genom* alla sinnesförmågor: huden (*haluusi* 'tårar' och *iholiivi* 'livstykke' så som ovan), smaken ('makehinen', 'makeus', 'makia' 'sött', 'hunaja', 'hunajamesi' 'honung, honungssötma'), lukten ('haista', 'haju'), synen ('näähä' 'se', 'näkiä' 'den som ser', 'näky' 'syn', 'näkyä' 'synas', 'näkö' 'utseende', 'näköpää' 'utseende', 'poski' 'kind' etc.), hörseln ('kuulla' 'höra', 'höra av sig', 'synas', 'ääni' 'rösten' etc.) och utseendet ('silmä' 'öga', 'korva' 'öra', 'hius' 'hår', 'iho' 'huden'). De kroppsliga metaforerna med handen ('käsi'), benen och fötterna ('jalka'), bröstet ('rinta') etc. uttrycker starka känslöstämningar. Hela kroppen blir och förenas till en enda stor intertext som det sjungande jaget sjunger om i sångerna. I Marcel Prousts *Spaning efter den tid som flytt* finns just denna idé om tiden och minnet: när allt annat har försvunnit av gångna tider är det av sinnena lukten och smaken som ännu lever vidare, dessa spröda, livskraftiga, immateriella, sega och trogna sinnen.⁴²⁹ I sångerna *Kun mun kultani tulisi, Om min älskling nu sig tedde* (K II: 43) och *Vaiva vuottaessa, Om blott oftare vi råkas finge* (K II: 49), som beskrivs senare i min presentation, finns det kroppsliga och pulserande beskrivet i frodiga naturbilder.

Sången verbaliseras och vokaliseras med olika modaliteter, ord och fraser som modifierar det sagda på många olika sätt. Karakteristiskt är förutom de olika verbfrasernas förmåga att uttrycka de olika modaliteterna också interjektionernas förstärkande och intensifierande av ojämdet och suckandet. *Ack*, *o* och *ve* finns i *Kanteletar*, de finns ymnigt i psalmdiktningen och de finns i dagens poploretexter i olika varianta fonetiska former.⁴³⁰ Likaså är fallet med negationerna i de 652 undersökta sångerna,⁴³¹ ett centralt uttryck för modaliteten utopi,⁴³² något som är omöjligt; olika slag av kontexter med det inledande *ei* 'inte', *eikä* 'och inte' (*enkö* 'inte jag', *etkö* ... 'inte du'), *ettei* 'att inte', *ele* = *älä* 'gör inte x' (*elekä*, *elkäis*, *elkäte*, *elkää*, *elköhön*, *elkösä*, *ellei*, *ellös*), finns i de finska sångerna, dvs. uttryck för modaliteter av olika slag. Medan finskan syntaktiskt kan variera ordbildningen, vilket bidrar till varierande rytmiska bildningar, kan svenskan variera med *ej*, *icke* och *inte* (*ingen*, *inget*, *inga*, *inte någonsin* etc.), *aldrig* 'ei koskaan'. Det sjungande jaget beskriver sig själv med en negerande fras som uttrycker: det är inte möjligt för henne/honom att vara x, att se ut som x, att göra x, att rösten inte hörs till en viss person, att det är

⁴²⁹ Proust ([1919] 1984: 58).

⁴³⁰ Se om känslouttryckande och informerande interjektioner i Nerkko-Runttis doktorsavhandling *Lågorna är många* om psalmspråket (2007: 125–140), Huldén (1985: 59–64) har undersökt *ack*, *o* och *ve* hos Runeberg.

⁴³¹ Kaukonen (1984: 878–880).

⁴³² Timonen (2004: Passim).

omöjligt att få en viss person. Modaliteten är att någonting inte är möjligt. De finska frekventativa verben av typ *belkkäellä* 'klingar', *belkytellä* 'klinga', *helkkäellä* 'klinga', *huhuela* 'ropa på någon', *huikutella* 'ropa', 'hoa', *hoilatella* 'sjunga', *laulella*, *laulatella* '(små)sjunga', *ilotella* 'glädjas' etc. uttrycker mera än de neutrala verbformerna så som *iloita* 'glädjas' som intensifierar och förstärker verbhandlingen och -skeendet med mera betoning på den upprepande, frekventativa aspekten. Hela *Kanteletar* kan sägas vara ett uttryck just för detta frekventativa, en situation där handlingen, skeendet eller händelsen är säregen eller fortgående och upprepas flera gånger⁴³³, ett förhållande som enligt min mening lyfter fram vokaliseringen av känslorna på ett varierande sätt. *Det sjungande jagets* centrala attribut är givetvis *laulu* 'sång' och verbet *laulaa* i olika former, i synnerhet med de frekventativa formerna.⁴³⁴

Till den finska medeltida fria översättningskonstens mästerverk hör *Mataleenan virsi* (*Kvådet om Mataleena*, övers. Thomas Warburton 1983), *Magdalena gick till källan* (övers. Thomas Warburton 1989), som finns i *Kanteletars* Bok III (K III: 5). Det konstateras om sången att av den bibliska Maria Magdalena har den finska Mataleena endast ärvt namnet och rollen som ångerfull synderska och tjänarinna. Om henne sjöng de unga flickorna i Ritvala⁴³⁵ med samma verser som ingermanländska och karelska flickor sjungit om Katrina, Marketta eller jungfru Marja. Kvådet scen härstammar från två legenddikter från det romanska språkområdet: i den ena tvättar sig Magdalena efter sju års botgöring vid en källa, suckar då hon ser sin bild över hur hennes hy förvandlats, och åläggs till sonande av denna synd att vända tillbaka till öknen för sju nya år. I den andra vägrar samaritiskan, för att brunnen är för djup och hennes spannpå för kort, att ge Jesus vatten. Men efter det att han avslöjat att hon syndat med tre älskare på en gång ångrar hon sig, knäfaller och bekänner sin gärning. Med grälla färger skildras i germanska och slaviska språk motsvarande legender och Magdalenas orenhet, incestuösa kärleksförhållanden, hennes spädbarn som spökar utan huvud, och de stränga botgöringar som åläggs henne. Men den finska versionens återhållsamma, strama stil och luttrade, introspektiva etik är en överraskning så som Kuusi

⁴³³ ISK (2004: 349–357).

⁴³⁴ I *Kanteletar* (1840): *laulaa* 'sjunga', *laulaja* 'sångare/sångerska', *laulanta* 'sjungandet', *laulatella* 'frekv. sjunga', 'låta sjunga', *laulu* 'sång', *laulujaasi* 'sångsten', *lausella* 'säga', 'sjunga', *lausutella* 'frekv. säga', 'frekv. sjunga', *soia* 'ljuda', *soitella* 'frekv. spela', 'ljuda', *soittaa* 'spela', *soittaja* 'spelare', *soitto* 'spelet' (t.ex. *kantele* = *harppu*, *huilu* 'flöjt', *ilopillit* 'glädjepipor', *porokellot* 'skakelklockor', *rämppäkello* 'skrammelskällor'), se också ordregistret i Kaukonen (1984: 908–909, 940).

⁴³⁵ Se t.ex. *Finsk Anthologi* (1845: 179–180) om sånger vid festliga tillfällen: "I en af vårt fäderneslands skönaste nejder, i Ridvala by Sääxmäki socken, firas denna forntida folkfest ännu årligen hvarje helgedags eftermiddag ifrån Christihimmelsfärdsdag till Petridag eller till innemot slutet af Juni månad. Den är egentligen en jungfru-fest, och begås blott af unga, sedesamma jungfrur".

och Honko konstaterar.⁴³⁶ Sången är lång varför jag citerar endast de aktuella ställena med interjektioner som uttrycker känslöstämningarna:

5. Matalleenan vesimatka.	Matalenas vattenhämtning	Kvädet om Matalena	Magdalena gick till källan
<p>[---] Mataleena neito nuori Meni vettä lähteheltä, Kultakiulunen käessä, Kultakorva kiulusessa. Katseli kuvan sio: "Oho minua, neito parka! Pois on muoto muuttunutta, Kaunis karvani katonut; Eipä kiillä rintakisko, Eikä hohota päähöpiä, Niinkun kiilti toisesänä, Vielä hohti mennä vuonna." [---]</p>	<p>[---] Unga jungfrun, Matalena, Gick till källan efter vatten, Bar i handen gyllne stäfv, Gyllne handtag fanns på stäfvan; Såg sin bild i lugna vattnet: "Ve, o ve mig stackars flicka," Hur mitt anlet har förändrats, Hur min jägning har försvunnit; Spännet på mitt bröst ej glänser, Silfvet lyser ej på bufi'et!" [---]</p>	<p>[---] Unga jungfrun Matalena gick till källan efter vatten med en guldstäva i handen, med guldhandtag på sin stäva. Såg på sin bild därnere: "Åh då, jag arma flicka, vad jag har blivit förändrad, hur min sagra järg försvunnit! Icke blänker min bröstbuckla icke skiner min silverkam som de blänkte förr om ären, skeno om sommarn i förfjöl." [---]</p>	<p>[---] Magdalena unga jungfrun gick till källan efter vatten, gyllentäva i handen sin, gyllentag på stävan. Såg på sin bild där nedanom: "Åck och ve, jag arma flicka, hur förändrad jag är bleven, hur järgen försvunnen! Icke blänker min bröstbuckla, icke skiner min silverkam som de blänkte förr om ären, skeno ännu i fjöl somras." [---]</p>
<i>Kanteletar</i> (1840; K III: 5)	Elias Lönnrot (<i>Morgenbladet</i> 1823; <i>Finsk Anthologi</i> 1845: 180–183; K III: 5)	Thomas Warburton (<i>Sjöd och saga</i> [1963] 1983: 288–290; K III: 5)	Thomas Warburton (<i>Visor och ballader ur Kanteletar</i> 1989: 139– 141; K III: 5)

Denna sång får representera de många sångerna i *Kanteletar* där klagovisans ojanden och suckanden förstärks med interjektioner. Det sjungande jaget suckar över sitt liv.

Aktanterna och modaliteterna

Att *det sjungande jaget* har huvudrollen i sångerna i *Kanteletar* visas tydligt av det stora antal förekomster som finns av 'jag': *minä* och de varianta formerna *ma*, *mä* och *mie* samt *itse* 'själv' och *yksin* 'ensam'.⁴³⁷ Betydligt färre förekomster finns av ett *du*: *sinä*, *sa*, *sä* och *sie* som sången riktas till.⁴³⁸ Det sjungande jaget sjunger också om det andra, det som hon/han saknar med att använda pronomenet *den*, *se*⁴³⁹ också om personer. Likaså sjunger hon/han om det som uttrycker tillhörighet någonstans, gemenskapen, med *vi*, *me*⁴⁴⁰ eller *de*, *ne*, men dessa är betydligt mycket sällsyntare än *jag*.

De negerande uttrycken är många med *ei*, *eikä* (*enkä*, *etkä*...), *ettei*⁴⁴¹ Redan i sång 1 (K I: 1) konstateras fyra gånger med *ei*, dvs. med parallellismer,

⁴³⁶ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 288–296); legenden har undersökts bl.a. av J. Krohn (1900: 43–45) och V. Tarkiainen. Se Ann-Mari Häggmans doktorsavhandling *Magdalena på källebro. En studie i finlandssvensk visatradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena* (1992), om de finska, estniska och ingermanländska visorna om Magdalena, se Häggman (1992: 52–55).

⁴³⁷ Se ordregistret till *Kanteletar* i Kaukonen (1984: 887, 912, 914, 915–916).

⁴³⁸ Se ordregistret till *Kanteletar* i Kaukonen (1984: 936, 938, 940).

⁴³⁹ Se ordregistret till *Kanteletar* i Kaukonen (1984: 938).

⁴⁴⁰ Se ordregistret till *Kanteletar* i Kaukonen (1984: 913–914, 918–919).

⁴⁴¹ Se ordregistret till *Kanteletar* i Kaukonen (1984: 878–879, 880).

att spelet, kantelen, *inte* spelar av glädje utan av sorg. Mycket vanligt är just dessa konstruktioner med en nekande modalitet som uttrycker skeendets, handlingens eller ett tillstånds potentialitet eller omöjlighet. Det sjungandet jagets *modaliteter*, dvs. *sätt att vara* och hans/hennes relation till sig själv, andra och livet som helhet manifesteras på olika sätt i *Kanteletar*: det är frågan om att existera, det är frågan om tillstånd, sinnestämningar och känslor, attityder till sig själv och andra, till livet och omgivningen (*être*), att förstå (*savoir*) att något är möjligt/omöjligt (*pouvoir*) att göra/inte göra något (*faire*), att vara tvungen att göra något eller att handla på ett bestämt sätt (*devoir*), att uttrycka att man vill göra/önskar göra något (*vouloir*). Många uttryck för önskan om något, 'om min älskade sig nu tedde', så som i *Kun nyt tuttuni tulisi*, (K II: 50), *Kun mun kultani tulisi* (K II: 43), *Jos ois käärmä... Jos ois suu ... Jos ois vierus ...*, men också en önskan om något av det materiellt goda: *Kun saisin, mitä sanelen, Om jag fick som jag ville det* (K II: 79) ... *kahvet, sokurit, mesileivät*, (övers. Thomas Warburton *kaffe, sockret, pepparkakor...*, 1989: 94). Den modalitet som uttrycks mycket tydligt i *Kanteletar*-sångerna är lusten och viljan (*désir*) att göra något, att sjunga, att glädjas, att sörja – *désir* är *det sjungande jagets* främsta modalitet, sätt att vara i livet.⁴⁴² Modaliteten refererar till nominalfraser och verbfraser och beskriver deras sätt att vara så som Kristeva beskriver dem "Modalities refer to nouns and verbs, and designate their manner of being. These are number, gender, person, time and space, and mood."⁴⁴³ Modaliteterna beskriver *det sjungande jaget* som individ i sin ensamhet, i sin tvåsamhet, i gemenskapen i relation till *det Andra*. Mannen och kvinnan sjunger om hur det är att vara flicka och pojke, man och kvinna, maka/make, dvs. människans möjligheter (*modaliteter*) i olika *roller* i tid och rum. I denna tid och i detta rum ingår för kvinnan rollen som mor i synnerhet då hon vaggar sitt barn då hon också sjunger om sig själv, om sin make och om barnets framtid som flicka eller pojke. Det inre landskapet, känslorna, gestaltas och förstås i relation till det yttre landskapet, naturen; människan som en del av den personifierade naturen.

Men glädje, lek och dans blir också föremål för sång både i de vuxnas och i barnens sånger. Det fonetiska uttrycks i barnvisan 233. *Ruotsin kieltä* – ett exempel på en text som nedtecknats så som den muntliga traditionens ljudbild lyder, dvs. så som en finskspråkig hört svenskan. Utgångstexten torde vara något som liknar *Höga berg och djupa dalar* nedan. Texten har sedan blivit en barnvisa som bygger på det fonetiska och därmed det humoristiska. Texten är delvis obegriplig antagligen med inlån från andra texter (jfr intertextualitet). Sångens ljudbild kan översättas till svenska, dvs. ges en fonetisk översättning till standardspråk. De finska orden i texten är *syötävän* 'som jag kan äta upp',

⁴⁴² Kukkonen ([1996] 2001: Passim; 1997a: Passim) har diskuterat de olika modaliteterna, i synnerhet *désir* i populärkulturens sångtexter.

⁴⁴³ Kristeva (1989: 32).

suullen 'solen' och *hyppijän* 'hopparen', de övriga bygger på svenska lexikala uttryck i kombination med svenskt uttal i finsk form:

Höga berg och djupa dalar

[Utgångstext]

Höga berg och djupa dalar,
här är vännen, som mig behagar.
Hej hopp, min lilla hjärteknopp,
vi ska' dansa, tills solen rinner opp.
Hej hopp, min sköna!
Nu ha vi dansat i det gröna.
Hej hopp, min sköna!
Nu ha vi dansat i det gröna.

Nu ha vi dansat över berg och backar,
och slitit opp både skor och klackar.
Hej hopp, min lilla hjärteknopp,
vi ska' dansa, tills solen rinner opp.
Hej hopp, min sköna!
Nu ha vi dansat i det gröna.
Hej hopp, min sköna!
Nu ha vi dansat i det gröna.
Visbok (1923), Okänd

233. Ruotsin kieltä.

Hyykä perju, juupa taalar,
Härät tanssaa, miki haakar,
Konkommu lilla syötävän!
Viska tanssaa suullen hyppijän.
Konkommi lilla tokka!
Viska tanssaako hoppaa.

Kanteletar (1840; K I: 233)

Svenska språket

[Tillbakaöversättning ord-för-ord]

'Höga berg, djupa dalar,
Här vi dansa, mig behagar ?
Kom kom du lilla ljuva ?'
Vi ska dansa solen hoppa ?
Kom kom lilla docka!
Vi ska dansa och hoppa.'

Denna text är ett prov på s.k. *fonetisk översättning* som inte är möjlig utan att originalets funktion förändras i målspråket. I källspråket är sången en barnvisa och ramsa som bygger på det auditiva, det fonetiska. I en intra- (inom ett och samma språk) och interlingvistisk (mellan två språk) översättning får texten en övertydlig version då det roliga och humoristiska i texten går förlorat. Översättning från ett teckensystem till ett annat, dvs. den sistnämnda förklaringen, utgör *en intersemiotisk översättning* (från ljudbild till ljudbild som teckensystem).

12. Kolme kaunista.

Kaks' on kaunista kesällä:
 Lehti puussa, ruoho maassa,
 Minä kohta kolmantena,
 Minä lehti liehumassa,
 Minä kukka kuulumassa,
 Minä heinä heilumassa.
 Vaan en huoli, huolikana,
 Hyvä heinä heilumahan,
 Hyvä kukka kuulumahan,
 Lemmenlehti liehumahan;
 Ei pahat hyvästä tieä,
 Ei katalat kauniista,
 Rupalötöt ruskiasta,
 Pullosuut punaverestä.

Kanteletar (1840; K II: 12)

12. De tre vackra.

Tvenne vackra ting har sommarn:
 Träd som löfvas, gräs som grönskar,
 Och jag sjelf är snart det tredje,
 Jag är sjelf ett löf, som fläktar,
 Sjelf en blomma, som bemärkes,
 Är ett grässtrå sjelf, som svigtar.
 Men jag vårdar mig allsicke –
 Jag, ett herrligt strå, att svigta,
 Jag, en blomma skön, att synas,
 Jag, ett älskligt löf, att fläkta;
 Onda känna ej den goda,
 Icke fulingen den sköna,
 Näfverskodde ej den väna,
 Pösmundt ej en rosenkindad.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 11; K II: 12)

II DIALOGER

Det sjungande jaget i *Kanteletar*: Röster i käll- och målspråket: Att vokalisera och verbalisera känslan och själen

But I hear voices in everything and dialogic relations among them.

(Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays* 1989: 169)

We have already mentioned that the elementary act of thinking is translation. Now we can go further and say that the elementary mechanism of translating is dialogue.

(Lotman, *Universe of Mind. A Semiotic Theory of Culture* 1990: 143)

*Det sjungande jaget i Kanteletar**Att översätta form, rytm och innehåll**Att verbalisera och vokalisera sorgen och glädjen i sångerna*

I detta avsnitt ska jag diskutera några sånger som är representativa med tanke på mitt syfte att studera *verbaliseringen* och *vokaliseringen* av de känslor och sinnesstämningar som sångtexterna ger uttryck för. I fokus står *det sjungande jaget*. Exemplifieringen sker med sådana sånger vars suggestionskraft och suggestiva ljud i de finska originaltexterna är speciellt markanta med tanke på översättningsaspekten. De sånger jag valt att diskutera följer vanligen urvalskriteriet att en sång finns i flera tolkningar och översättningar. Men ibland kan endast en version finnas av en svår sångtext, *svår* med tanke på finskans fonematiska och semantiska strukturer vilket gör att sången blir föremål för analys. Ibland saknas översättningar helt vilket också tyder på en grad av oöversättbarhet, dvs. sången är till sin form och till sitt innehåll så språk- och kulturbunden att en svensk återgivning har varit omöjlig.

I *Kanteletars* inledningssång *Eräskummanen kantele* (K I: 1) ger Elias Lönnrot läsaren sin egen beskrivning av vad samlingen tematiskt huvudsakligen består av. Denna sång karakteriserar Senni Timonen som Elias Lönnrots egen syn, en monolog till kantelens kvinnliga väsen, *Kanteletar*, dvs. en berättelse om hur harpan, strängspelet kantelen, alltså poesin uppstått. Sången är mottot för hela den lyriska samlingen *Kanteletar* och Lönnrots egen monolog.⁴⁴⁴ Sångens ämne är myten om kantelens tillblivelse, en berättelse som är bekant ur den episka diktningen *Kalevala* enligt vilken Väinämöinen byggde kantelen av en gäddas käkben. Lönnrot presenterar alltså en annan berättelse och en egen tolkning: kantelen har inte byggts av gäddans käkben utan av sorger och bekymmer. Därmed ger Lönnrot sin egen syn på folkpoesins natur och tillblivelse. Nyckelordet är *kantele*, detta mytologiska instrument som sägs ha gjorts av Väinämöinen:

⁴⁴⁴ Timonen (1988: 91–92).

Ur ”Gemensamma sånger” K I: 1–125, Bok I

1. Eräskummanen kantele.

Ne varsin valehtelevat,
 Tuiki tyhjää panevat,
 Jotka soittoa sanovat,
 Arvelevat kanteletta
 Väinämöisen veistämäksi,
 Jumalan kuvoamaksi,
 Hauin suuren hartioista,
 Veen koiran koukkuluista;
 Soitto on suruista tehty,
 Murehista muovaeltu:
 Koppa päivistä kovista,
 Emäpuu ikipoloista,
 Kielet kiusoista kerätty,
 Naulat muista vastuksista.
 Sentä ei soita kanteleä,
 Ei iloitse ensinkänä,
 Soitto ei soita suosioksi,
 Laske ei laatuista iloa,
 Kun on huolista kuvattu,
 Murehista muovaeltu.

Kanteletar (1840: K: I:1)

En annorlunda kantele

Där ljuger de samt och synnerligt,
 ordar idelig osanning,
 de som talar om strängspelet
 och som vill kalla kantelen
 för ett verk av Väinämöinen,
 ett som någon gud har slöjdat
 av en jättegäddas knotor,
 vattenvargens vinda käkar.
 Spelet är hopsatt av sorger,
 sammanfogad av bekymmer:
 bottnen av bittra dagar,
 stommen av en evig ängslan,
 alla strängar av förtreter,
 skruvarna av motigheter.
 Därför låter inte min kantele,
 alltför klen för glada klanger,
 ljuder utan att behaga,
 utan någon riktig glädje,
 för att den är byggd av sorger,
 sammanfogad av bekymmer.

Thomas Warburton

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 11; K I: 1)

Samlingens bärande tema är dock sorgen och smärtan vilka format kantelen, inte det som myten berättar att Väinämöinen skulle ha byggt den av gäddben, dvs. det som står i sångerna 40 och 41 i *Kalevala*. Lönnrot vill här med sin beskrivning göra en tydlig skillnad mellan myt och verklighet. Man kan tolka *Kanteletar*-sångerna som verkliga *vokaliseringar* och *verbaliseringar* vilka blivit till ur folkets sorg och smärta, sånger som folket har sjungit medan de utfört olika sysslor, samlat sig till samkväm, sjungit i både sorg och glädje – ett uttryck för att vara *det sjungande jaget*.

Den konkreta kantelens byggnad består av: *soitto* ’spelet’, *koppa* ’instrumentets låda’, *emäpuu* ’virket’, *kielet* ’strängarna’ och *naulat* ’spikarna, skruvarna’. Thomas Warburtons tolkning ger de motsvarande svenska orden *spelet*, *bottnen*, *stommen*, *strängar* och *skruvarna*. Dessa konkreta byggstenar beskriver Lönnrot med de abstrakta orden *suruista* ’sorger’ *murehista* ’bekymmer’, *päivistä kovista* ’dagar hårda’, *ikipoloista* (pl.) ’urängslan’, *kiusoista* ’förtreter’ och *muista vastuksista* ’andra motgångar, motigheter’, *huolista* ’bekymmer’ och *murehista* ’sorger’. Ytterligare får kantelen en beskrivning i slutet av sången. Instrumentet ljuder inte av glädje, dess ljud och klang behagar inte, eftersom det har formats av sorger och bekymmer. Genomgående i samlingen får människans mentala landskap såväl sorg som glädje sin bestämning och sina attribut ur ett bildspråk som är handfast och konkret. Nedan presenteras olika svenska tolkningar av inledningssången i syfte att visa de olika svenska lösningarna:

Ur ”Gemensamma sånger” K I: 1–125, Bok I, K: I: 1

1. Eräskummanen kantele.

Ne varsin valehtelevat,
 Tuiki tyhjää panevat,
 Jotka soittoa sanovat,
 Arvelevat kanteletta
 Väinämöisen veistämäksi,
 Jumalan kuvoamaksi,
 Hauin suuren hartioista,
 Veen koiran koukkuluista;
*Soitto on suruista tehty,
 Murehista muovaeltu:
 Koppa päivistä korista,
 Emäpuu ikäpöloista,
 Kielet kiusoista kerätty,
 Nauulat muista vastuksista.
 Sentä ei soita kanteleni,
 Ei iloitse ensinkään,
 Soitto ei soita suosioksi,
 Laske ei laatuista iloa,
 Kun on huolista kuvattu,
 Murehista muovaeltu.*

Kanteletar (1840: K I:1)

Kantelen

Sanning säga de väl aldrig,
 Smida hop blott lögn och dikter,
 Som om strängaspelet säga,
 Som om kantelen förkunna,
 Att den gjorts af Väinämöinen,
 Af den höge blifvit bildad,
 Af den stora gäddans skuldra,
 Af en sjöhunds breda käkben.
*Spelet är af sorger fögad,
 Bildat blott utaf bekymmer;
 Kupan bögs af hårda dagar,
 Stamträd togs af olycksöden,
 Strängarne af sorger snoddes,
 Skrufvarne af motgång endast.
 Derfor kantelen ej klingar,
 Ljuder ej i ljufva toner,
 Ej i glädje strängaspelet,
 Derfor ej i fröjdetoner,
 Att den blef af sorger slöjdad,
 Af bekymmer endast bildad.*

H. Kellgren (*Finske Anthologi* 1845: 130–131; *Fosterländskt Album* I 1845: 35; K I: 1)

En annorlunda kantele

Där ljuger de samt och synnerligt,
 ordar idelig osanning,
 de som talar om strängspelet
 och som vill kalla kantelen
 för ett verk af Väinämöinen,
 ett som någon gud har slöjdat
 av en jättegäddas knotor,
 vattenvargens vinda käkar.
*Spelet är hopsatt av sorger,
 sammanfogad av bekymmer:
 bottnen av bittra dagar,
 stommen av en evig ängslan,
 alla strängar av förtreter,
 skruvarna av motigbeter.
 Därför låter inte min kantele,
 alltför klen för glada klanger,
 ljuder utan att behaga,
 utan någon riktig glädje,
 för att den är byggd av sorger,
 sammanfogad av bekymmer.*

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 11; K I: 1)

De syntaktiska valen som strukturellt är nödvändiga i svenskan med prepositioner (*af, utaf, av, utan, för*) påverkar rytmen så att den av naturliga skäl inte blir så flexibel som finskan med sina kasusändelser. De semantiska lösningarna i svenskan följer samma konnotationsnivå även om finskans förmåga att bilda allitterationer och parallellismer är enastående. De pragmatiska valen visar tydligt skillnaderna mellan 1800- och 1900-talets språkbruk: de syntaktiska och semantiska valen skiljer sig. De kvinnliga översättarna av *Kanteletar* är få. L. Saxén (= Fågel Blå) har översatt och bearbetat 53 sånger ur samlingen och Marita Lindquist 33 sånger av de sammanlagt 125 översatta sångerna i *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989). Ett exempel ur Saxéns bearbetningar är denna inledande sång i följande form med åtta stavelser på varje rad:

1. Eräskummanen kantele.

Ne varsin valehtelevat,
 Tuiki tyhjeä panevat,
 Jotka soittoa sanovat,
 Arvelevat kanteletta
 Väinämöisen veistämäksi,
 Jumalan kuvoamaksi,
 Hauin suuren hartioista,
 Veen koiran koukkuluista;
Soitto on suruista tehty,
Murehista muorvaeltu:
Koppa päivistä kovista,
Emäpun ikäpeloista,
Kielet kiusoista kerätty,
Naulat muista vastuksista.
Sentä ei soita kanteleni,
Ei iloitse ensinkään,
Soitto ei soita suosioksi,
Laske ei laatuista iloa,
Kun on huolista kuvattu,
Murehista muorvaeltu.

Kanteletar (1840: K I:1)

Orätt säga de för visso,
 Fara visst betydligt vilse,
 Hvilka tro, att Väinämöinen
 Timrat sköna strängaspelet,
 Kantele, af gäddans hufvud
 Och att han dess strängar spunnit
 Hop af hiisihästens tagel;

Kantele af nöd är timrad,
Fogad samman af bekymmer,
Strängarne af sorger spunna
Och af bitter saknads tårar.

Derför sköna strängaspelet
Sällan jublar eller glädes;
Helbre det i smärta smälter
Och i sorgens veka remod.

Fågel Blå = L. Saxén

(*Ur den finska sången samt några ryska skalder*, 1891: 39;
 K I: 1)

I Saxéns svenska version är rytmen något besynnerlig och metallisk varför den blir stereotypisk. Tematiken är ur inledningssången (K I: 1) men originalet har bearbetats och tolkningen har blivit fri och representerar således kategorin *imitation* ('fri översättning') eller efterbildning. Däremot har Karl A. Tavaststjerna (1897), som i sitt häfte tolkat och översatt delar eller enbart några rader av ca 25 sånger återskapat några av allitterationerna i den finska sången:

Strängaspelet görs af sorger,
formas ut af tunga smärtor,
locket är af hårda dagar,
stommen fäs af lifslång ångest,
strängen snos af nöd och motgång.

Karl A. Tavaststjerna

(i *Pärlor från Kanteletars svedjeländer* samlade af K. Forsman,
 översättning till svenskan af Karl A. Tavaststjerna 1897: 5; K I: 1)

År 1873 publicerade Rafaël Hertzberg *Finska toner. En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan* med inledningsord av Zacharias Topelius, en samling som är indelad i två huvudavdelningar: *Glädjens toner* (Ilon muoto) och *Sorgens toner* (Surun muoto). I den sistnämnda avdelningen får *Eräskummanen kantele* (K I: 1), inledningssången till *Kanteletar* ange tonen för de valda sångerna. Sången har genomgått en "transmutation", dvs. den poetiska formen har fått

prosans form och representerar det sätt att översätta som Roman Jakobson kallar *intersemiotisk översättning*, dvs. en överföring från ett teckensystem till ett annat, före denna överföring har det skett en *intra- och interlingvistisk översättning*.⁴⁴⁵ Lefevere noterar denna typ av poesiöversättning, dvs. när en dikt blir prosa.⁴⁴⁶ Hertzbergs version lyder så här:

En besynnerlig kantele

Så är sagan om kantele. Väinämöinen, säga de, gjorde kantele till en evig glädje. Lådan gjorde han af en stor gäddas käkben, skrufvarne förfärdigade han af dess tänder och strängarne tog han från den fradrande manen på Hiisis hingst. Men de, som säga så, hafva helt visst orätt, eller veta de ej, hvad de säga. Kantele är gjord av sorger, är hopfogad af bekymmer: lådan af hårda dagar, stommen af hjertequal, strängarne af bittra smärtor, skrufvarne af motgångar. Derfor klingar ej min kantele i glädlig yra, därför gå inga jubeltoner från dess strängar, då den är gjord af sorger, då den är hopfogad af bekymmer. (Rafaël Hertzberg, *Finska toner*, K I: 1; 1873: 55.)

Hertzberg kallar myten om kantele för ”saga”, det framhäver han med ”säga de” och ”men de, som säga så, hafva helt visst orätt, eller veta de ej, hvad de säga”, alltså en dubbel markering av originalets innebörd. Tematiskt har Hertzbergs bearbetning substansmässigt inledningssångens *Väinämöinen* och *gäddan* men saknar ”Jumalan kuvoamaksi” ’slöjdad av Gud’ och tillägger i stället ”den fladrande manen på Hiisis hingst” och att Väinämöinen ”gjorde kantele till en evig glädje”. Enligt den finska mytologin är *Hiisi* ett mångbottnat ord i *Kalevala*,⁴⁴⁷ än är det den onde (*lemo, juutas*), än är det en plats som kan avse dödsriket (*Kalma, Surma, Manala*), Pohja, Lappland, berg och fjäll. I Hiisi finns det land, åkrar, fält och ängar, vildmarker, slott m.fl. Där förekommer också Hiisis älg och Hiisis hingst (*Hiiden hevonen, ruuna, varsa, burtta*). Ett vapen kan ha smidits i Hiisi, i ett främmande land sjungs Lapplands ord och Hiisis kväden, som skällsord brukas *Hiisis bora*. Därtill har *Hiisi* många andra konnotationer.⁴⁴⁸ I *Kalevala* beskrivs kantelen i *Väinämöinen*s *gäddbenskantele* (sång 40) och *Väinämöinen* spelar på *gäddbenskantelen* (sång 41). Det heter:

[---]

Sanoi seppo Ilmarinen:
”Ei tule tyhjistä mitänä,
kalan ruotasta kalua,
ei seponkana pajassa, luona
taitavan takojan,
miehen mahtavan käsissä.”

Vaka vanha Väinämöinen
itse tuon sanoiksi virkki:
”Näistäpä toki tulisi
kalanluinen kanteloinen,

[---]

Smeden Ilmarinen säger: ”Utav intet kommer intet,
intet görs av gäddans ryggben, inte ens i smedens smedja,
hos en mästare som mäktar, av en kunnig konstnärns händer.”

Gamle vise Väinämöinen tog för sin del så till orda:

”Kanske kunde dock en kannel formas utav dessa fiskben,
om det finns en man som mäktar, som förstår att bygga benspel.”

När nu ingen annan uppstod, ingen slöjddkarl kom till synes
som förstod att bygga benspel, fick den vise Väinämöinen
själv försöka sig som slöjddkarl, ta itu med hantverksmöder –

[---]

Smeden Imarinen sade:
”Ingenting gör man av intet;
fiskben får man ingenting av,
inte smeden ens i smedjan,
fast han kan hantera slaggan
med den kraft som det kan
kräva.”

Levdnadsvisse Väinämöinen
tänkte vidare på saken:
”Vad som skulle kunna göras

⁴⁴⁵ Jakobson ([1959] 1998: 148–149).

⁴⁴⁶ Lefevere (1975: 42–49).

⁴⁴⁷ Lönnrot har själv skrivit ett bidrag (föredrag 8.2.1858) om ordet i användningar som *Hiisi*, *Hiisis folk*, *boskap*, *slott*, *åkrar*, *ängar*, *konstiga arbeten*, *Tuoni*, *Mana* m.fl.: *Om ursprunget till finnarnes Hiisi*, se *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908e: 302–310).

⁴⁴⁸ Kuusi & Anttonen (1985: 122–123).

kun oisi osoajata,
soiton luisen laatijata.”

Kun ei toista tullutkana,
ei ollut osoajata,
soiton luisen laatijata,
vaka vanha Väinämöinen
230 itse loihe laatijaksi,
tekijäksi teentelihe.
Laati soiton hauinluisen,
suoritti ilon ikuisen.

Kust' on koppa kanteletta?
Hauin suuren leukaluusta.
Kust' on naulat kanteletta?
Ne on hauin hampahista.
Kusta kielel kanteletta?
Hivuksista Hänen ruunan.

Jo oli soitto suorittuna,
valmihina kanteloinen,
soitto suuri hauinluinen,
kantelo kalaneväinen.

Tuli tuohon nuoret miehet,
tuli nainehet urohot,
tuli pojat puol'-ikäiset
sekä pienet piikalapset,
tytöt nuoret, vaimot vanhat,
naiset keskikertaisetki,
kanteletta katsomahan,
soittoa tähyämähän.

[— —]

Kalevala (1849,
Neljäskymmenes runo)

gjorde sig ett spel av gäddben, ett ovansklitglädjeverktyg.

Varav görs det spelets stomme? Utav jättegäddans käkben.
Varav göras spelets skruvar? Utav jättegäddans tänder.
varav göras spelets strängar? Utav Hiisihästens manhår.
Så blev strängaspelet färdigt, fiskbenskantelen fullbordad,
stora cittran gjord av gäddben, sammanfogad utav fenor.
[— —]

Kalevala (sång 40,
Björn Collinders övers. [1948] 1987: 286–287)

är en kantelse av gäddben,
om det fanns en yrkeskunnig
benspelsbyggare att tillgå.”

Eftersom det inte tycktes
finnas någon yrkeskunnig
byggare av fiskbensspelverk,
måste gamle Väinämöinen
själv ta hand om hela bygget,
göra sig för verket skickad.
Gäddbenssträngaspelet gjorde
han, – det skulle trotsa tiden.

Vad fick kantelen för klangrum?
Jättegäddans stora käke.
Vad fick strängarna för skruvar?
Gäddans tänder blev till
skruvar.
Vad fick kantelen för strängar?
tagelstrån från Hiisis
hästsvans.

Tillverket var strängaspelet,
kantelen var fix och färdig,
gäddbenen var klang och toner,
fiskavskrädet idel välljud.
[— —]

Kalevala (sång 40, Lars Huldéns
övers. (1999: 307)

Så berättar myten hur kantelen blev till. Sedan försökte män, kvinnor, unga och gamla spela på detta märkliga instrument, men så som det heter i Björn Collinders översättning (sång 40): ”glädjedonet glammar inte”, ingen får kantelen att klinga, inte ens ömselynte Lemminkäinen som ”stämde sakta cittrans strängar, vred och vände på sin kannel,” men ”strängaspelet låter inte, glädjedonet glammar inte.” Men ingenting händer och så säger Väinämöinen: ”männe man i Pohja mäktar att få ljud i strängaspelet, / kan få kantelen att klinga – skall jag sända den till Pohja?”. Så sändes spelet till Pohja, till det skumma Sariola (Pohja eller Sariola av *sarajas* 'det öppna havet, världshavet'⁴⁴⁹), men ingenting händer, ingen får glädjedonet att klinga:

[— —]
Soitti pojat Pohjolassa,
soitti kansa kaikenlainen.
Ei ilo ilolle tunnu
eikä soitto soitannalle:
kielet kierohon kävivät,
jouhet parkuivat pahasti,
ääni kaikkuu karkeasti,
soitto julmasti sorisi.

Sokea sopessa nukkui,

[— —]
Pojkarna i Pohja spela, folk av alla slag får spela –
illa lät den strängaleken, glädjedonet gav ej gamman;
det blev strul på cittrans strängar, gnälligt gnydde
tagelstråna,
sträv och skrällande var tonen, spelet lät förstämt och
sprucket.

Stenblind äldring sov i spisvrån, gammalgubben låg på
ugnsurn;
äldringen spratt upp ur sömnen, vaknade i vrån vid spisen,

[— —]
Spelade, det gjorde alla,
Pohjas pojkar och de andra.
Men det lät oändligt illa,
som att spela utan toner.
Strängarna var utan stämning,
taglet gnisslade och gnällde,
skorr och skrap mest hela tiden,
alltihop ett enda oljud.

Bakom ugnen låg en gubbe

⁴⁴⁹ Kuusi & Anttonen (1985: 134).

ukko vanha uunin päällä.
 Ukko uunilta havannut,
 kiukahalta kirsahanut
 urahti unisjalta,
 nurahutti nurkastansa:
 "Heretkätte, heittäkätte,
 luokatte, lopettakatte!
 Puhki korvani puhuvi,
 läpi pääni läylentävi,
 kaikki käypi karvoilleni,
 viepi viikoksi uneni!"

"Jos ei soitto Suomen
 kansan
 vasta vaikuta ilolle
 eli uuvuta unehen,
 maku'usen maanittele,
 niin veteen visko'otte,
 aaltoihin upottaotte,
 tahi vieköte takaisin,
 soitto tuonne saattaotte
 miehen tehneen käsille,
 sormille sovittelijan!"

Soitto kielin kerkiävi,
 kantelo sanoin kajahui:
 "En vielä veteen joua,
 alle aaltojen asetul!
 Ennen soiton soittajalla,
 vangun vaivan nähnehellä."

Jopa vietihin visusti,
 kannettihin kauniisti
 miehen laatijan kätehen,
 pyytänehen polvuksille.
 [— —]

Kalevala (1849:
 Neljäskymmenes runo)

snäste till ifrån sin sovplats, röt ifrån sitt hörn av rummet;
 "Sluta upp, ställ undan spelet, hejda denna hemska olät!
 Den slår hål på öronhinnan, tränger tvärsigenom huvut;
 håret reser sig på ända, sömnen kommer aldrig åter!"

Om ej Suomifolkets spelverk framgent bringar någon
 fägnad,
 sänker oss i söta sömnen eller ger oss ljuvligt vila,
 må man vräka det i vattnet, slänga bort det ibland böljor
 eller bära det tillbaka dit där det har blivit danat,
 återställa det till slöjdarn, ge det å den man som gjort det."

Strängaspelet tar till orda, målände med mänsklig stämma:
 "Än blir jag ej vräkt i vattnet, hamnar ej bland havets
 böljor;
 först skall konstnärn fresta lyckan, mästarn lära mig att
 låta."
 Varligt bär man strängaspelet, kantelen i knät man lägger
 på den hjälten som har gjort den, bärgat den bland blåa
 böljor.

[— —]

Kalevala (sång 40,
 Björn Collinders övers. ([1948] 1987: 286–287)

som var blind och sov i värmen.
 Han blev hastigt väckt avlarmet,
 sprätte till av skräck däruppe,
 ryade och röt åt folket
 från sitt gömda viloställe:
 "Sluta, mänskor, tyst därner,
 fy, håll inne med ert oljud!
 Öronen kan gå med mindre,
 hela huvudet kan spricka,
 jag blir alldeles utom mig,
 mister sömnen för en väcka!"

Kan det finska folkets speltyg
 inte väcka någon njutning
 eller göra att man somnar,
 vaggas in i stilla slummer,
 släng det genast ut i vattnet,
 kasta det i havets vågor,
 eller skicka det tillbaka,
 låt det återgå till honom,
 mannen som har satt ihop det,
 lägg det i hans egna händer."

Då ljud där en klang av strängar,
 kantelen tog själv till orda:
 "Jag skall inte än i vattnet,
 inte ut i havets vågor!
 Jag vill hem för att få klinga,
 när min skapare vill spela."

Sedan fördes den försiktigt,
 varsamt, hela vägen hemåt
 till sin skapare och lades
 på hans knän och i hans händer.

[— —]

Kalevala (sång 40, Lars Huldéns
 övers. (1999: 308–309)

Sång 40 berättar om hur svårt det är att få kantelen att klinga, detta glädjedon; ingen lyckas få det att låta behagligt eller bringa fägnad, sänka i söta sömnen eller ge ljuvlig vila, inte ens den store vise hjälten Väinämöinen som skapat spelverket får det att klinga. Men så i sång 41 (Collinders övers.) beskrivs hur "gamle vise Väinämöinen, sångarn som är solens årsbarn", "grep det goda strängaspelet, lade kantelen på knäna, / stämde sakta cittrans strängar" och fick spelet att ljuda:

[— —]
 Jo kävi ilo ilolle,
 riemu riemulle remahti,
 tuntui soitto soitannalle,
 laulu laululle tehoi.
 Helähteli hauin hammas,
 kalan pursto purkaeli,
 ulvosi upehen jouhet,
 30 jouhet ratsun raikkahuivat.

Soitti vanha Väinämöinen.
 Ei ollut sitä metsässä
 jalan neljän juoksevat,
 koivin koikkelehtavata,
 ku ei tullut kuulemahan,
 iloa imehtimähän.
 [— —]

[— —]
 Nu gav glammet verklig gamman, gälla jubeltoner välldde,
 spelet lät som det skall låta, sången ljud som sång skall
 ljuda;
 jättegäddans tänder klinga, fiskens senor sända toner,
 mäktigt ljuda hingstens manhår, hästens tageltrådar vina.
 Vise Väinämöinen spelar – ingenstans i stora skogen
 finns ett djur på fyra fötter, lunkande på långa skänkar,
 som ej lyssnar på hans låtar, fröjdas åt hans fägningsånger.

[— —]

Kalevala (sång 41, Björn Collinders övers. ([1948] 1987: 289)

[— —]
 Nu blev glädjen verklig glädje,
 jublet kunde kallas jubel,
 spelet lät som spel skall låta,
 sången grep som sång skall
 gripa.
 Där var klang i gäddans tänder,
 sjung i stjärtfenan på fisken,
 tagelsträngarna var hingstar,
 springare i språng i stråna.

Vad han kunde, Väinämöinen!
 Ingen varelse i skogen,
 ingen fyrbent skogsbo fanns det,
 ingen luden fot som inte
 kom för att få höra gubben,
 tjusas av hans spel och sånger.
 [— —]

Kalevala (1849: sång 41)

Kalevala (sång 41, Lars Huldéns
övers. (1999: 310))

Alla varelser lyssnade på detta märkliga spel (Collinders övers.): "Själva himlens höga ungmör, luftens ädla andeväsen / lyssnade på strängaleken, klangerna från gubbens kannel –" så också "Kuutar, månens milda dotter, Päivätär, den ädla ungmön" hörde "detta ljuva strängaspelet" och "Havets kung, den ädle Ahto, gräskäggsprydda vattengubben,". Gamle vise Väinämöinsens spel var så förunderligt och ljuvligt – det fanns ingen "som ej lockades att gråta, som ej kände hjärtat smälta." Alla grät, unga, gamla, gifta karlar, unga gossar, ynglingar som ungmör och "Själve vise Väinämöinen låter strida tårar strömma,"; så "förundransvärd var sången, gubbens spel gav ljuvlig gamman." Väinämöinen gråter strida tårar som sedan hamnar i havets botten. Nu ger Väinämöinen i uppgift att "bärga mina många tårar" och får som belöning en präktig dunpås. Korpen, vars uppgift vanligen var att föra bort sorgerna och bekymren försöker men kommer inte tillbaka. Sedan kommer blåa knipan och hämtar den vise Väinämöinsens tårar ur den vida fjärdens vatten. Tårarna hade då förvandlats till pärlor, "hade nu till pärlor hårdnat, skimrande som sköna smycken, / passande till kungars prydnad, stora förstars högsta fågnad." Myten om Väinämöinsens kantele i *Kalevala* symboliserar livet, glädjen och slutligen skönheten. Väinämöinsens kantele spelade så ljuvt och vackert att alla föll i tårar, inte minst hjälten själv vars tårar slutligen rann ut i havets botten och hårdnade till sköna pärlor. Så har Väinämöinen, enligt myten, gett upphov till inte bara visdomen utan också kantelen, glädjen, sången och musiken.

Kantelen som "ilo ikuinen" (*Kalevala* 40: 234), "ett ovanskligt glädjeverktyg", ett uttryck för evig glädje beskrivs i *Kalevala*, men i *Kanteletar* (K I: 1) så som Lönnrot förklarar i inledningssången, är den däremot ett viktigt attribut för sorg och smärta, bekymmer och motgångar i *jagets universum*. Lönnrot vill här ha sagt att Väinämöinsens kantele är en myt medan den verkliga kantelen ljuder av det verkliga livets hårdhet och livets lag: ensamheten, sorgen och smärtan formar folkets vardag. Sångens och musikens funktion är att vara en naturlig del av vardagen inte bara i sorg utan också i glädje så som Väinämöinsens kantele visar.

I Rafaël Hertzbergs *Finska toner* (1873: 56) står följande versrader som motto för hela den bearbetade samlingen – ur en sång (K II: 282) som hör till avdelningen "Männens sånger":

[— —]

Nog jag tror jag kunde sjunga
 En och annan vacker visa –
 Sjönge också gerna hemma,
 Men i byn jag det ej vågar;
 Åt min sång man kunde skratta,
 Kunde le åt mina visor.

[— —]

Laulaisinki, taitaisinki,
 Hyvän toiseni keralla,
 Laulaisin minä kotona,
 Vaan en kehtoa kylässä;
 Kylän naiset nauranevat,
 Piät pilkan pistänevät,
 Vienevät Wiron vioiksi,
 Savon suuriksi sanoiksi.

Kanteletar (Hertzberg 1873: 56; K II: 282)

Kanteletar (1840; K II: 282)

Den finska originaltexten finns i sång K II: 282 där det på de fyra sista versraderna står att det är kvinnorna som kan skratta åt mina sånger, flickorna smädar mina visor ända ut i Estland och Savolax. I slutet av Hertzbergs (1873) bearbetning finns originalets tematik: *sorger, bekymmer, hårda dagar, hjertequal, bittra smärtor, motgångar, inga jubeltoner*, utan *sorger* och *bekymmer*. Huvudtanken är också här sångens centrala ställning, sången som spelar en väsentlig roll i livet. Att sångaren eller det lyriska jaget inte kan sjunga beror just på det som ovanstående versrader uttrycker: att folk inte skulle förstå sångens betydelse (och därmed ett budskap om hur värdefull folkets sånger och kultur är).

I sin inledning till Hertzbergs samling skriver Zacharias Topelius på de första raderna så här: ”År 1840 utgaf Elias Lönnrot i tre delar en samling af finska folkets gamla sånger under den gemensamma titeln *Kanteletar*, Kanteles dotter. Kantele är, som bekant, det egendomliga nationela strängaspelet, hvars uppfinning i den grå forntiden tillskrifves Wäinämöinen.” Topelius kallar alltså *Kanteletar* för ’Kanteles dotter’; det feminina suffixet *-tar* kan så som här avse ’dotter’ eller ’kvinna’, ’sångmö’ eller ’gudinna’ i likhet med *Luonnotar* ’Naturens gudinna’ och *Ilmatar* ’Luftens gudinna’ vilka förekommer i *Kalevala*. Enligt Topelius’ inledningsord består *Kanteletar* av ”651 sånger af mycket skiftande innehåll, från satirens mest uppsluppna skämt ända till lyrikens vekaste elegier och balladens mest sorgsna romantik.”⁴⁵⁰ Topelius vill påpeka att Hertzbergs samling ”utgör endast förgården till den finska folksångens outtömliga skattkammare”, eftersom ”hvarje år nya perlor af gammal och ny lyrik blifvit upptäckta”.⁴⁵¹

De tidstypiska översättningsprinciperna kommenteras av Topelius och de svårigheter som uppstår då finsk folksång översätts till svenska, två språk som skiljer sig så mycket från varandra. Det har såsom Topelius skriver, ”icke saknats mer eller mindre lyckade försök att öfverflytta dessa folksånger till svenskan”, men ”som sådana öfverflyttningar af äkta folkdikter alltid innebära en omstämning af instrumentet, fördubblas här svårigheten genom de båda språkens vidt skilda lynne och karakter”. Den här svårigheten är alla de som

⁴⁵⁰ Z. Topelius i Hertzberg (1873: 5–8).

⁴⁵¹ Z. Topelius i Hertzberg (1873: 5–8).

försökt sig på översättningar och tolkningar av *Kanteletar* väl medvetna om. I poetiska ordalag beskriver Topelius finskans särart:⁴⁵²

Vida mer än ordklangen skiljer sig finska språkets böjningar och nuyanser från alla germaniska, latinska och slafviska språk. Om man tänker sig tankens gestalt inhöljd i det mjukaste flor och icke allenast hvarje skuldra, arme eller fot, utan fastmer hvarje muskel, nerv och åder i denna gestalt synliga genom floret, kan man göra sig en föreställning om det finska språkets utomordentliga finhet i att nyansera de tankar och känslor, som vibrera i ordet.

I ovan stående citat finns tydligt idén om en översättningsprincip som går djupare än till ett ekvivalensbegrepp som lyfter fram enbart ett mekaniskt sätt att överföra en text från ett källspråk till ett målspråk. Språket är inte endast form utan det uttrycker mycket starkt den språk- och kulturbundna karaktären: varje ord, varje uttryck och varje tanke (jfr relationen språk–tanke) får sin form och sitt innehåll i en kulturbunden kontext. Därtill gäller det för översättaren att översätta textens och sångarens/sångerskans ”röster”, *intentioner* – med andra ord det som är huvudtanken i min undersökning: att översätta det sjungande jagets själ och känsla, det subtila i kombination med det rytmiska. Topelius förklarar detta:⁴⁵³

Liksom språket, skiljer sig äfven finska folkets åskådningssätt och uppfattning af lifvet ifrån de skandinaviska folkens. De mensklige känslorna äro desamma, men de framträda i en annan dager: solskenet faller blekare, skuggorna falla mildare öfver dessa trakter af verlden; alla sorlande bäckar utmynna slutligen i samma ändlösa haf af en djup resignation.

Fullt medvetet har Hertzberg i sin samling *Finska toner* (1873) avvikit från det finska originalets ordalydelse och tagit sig friheten att bearbeta sångerna med stor frihet, men så som Topelius skriver i sin inledning ”för att med större trohet kunna återgifva folkdiktens egendomliga stämning och färg.” Topelius skriver:⁴⁵⁴

Den finska sångmön [Kanteletar] har vid sin flyttning till svenskt område kammat sina lockar och något jemkat sin toalett efter det nya hemmets sed; hon har utan tvifvel förlorat något af skogsdoften från sina ödemarker, men hållningen, blicken, hjertat äro desamma; man igenkänner vid första anslaget hennes hemlands toner. [– – –] Bearbetaren [Hertzberg] har anförtrott mig att introducera denna blyga sångerska i den svenska konsertsalen.

Det är just *stämningen och färgen* som utgör det som är säreget i *Kalevala*-versmåttet och *Kalevala*-språket; *Kalevala*-melodin till sångerna bygger på en enkel melodi med lite variation och dynamik men å andra sidan har orden och texten haft större betydelse än melodin. Detta kommenterar också Topelius

⁴⁵² Z. Topelius i Hertzberg (1873: 6).

⁴⁵³ Z. Topelius i Hertzberg (1873: 6).

⁴⁵⁴ Z. Topelius i Hertzberg (1873: 7).

avslutningsvis i sin inledning: ”Det är med denna sång som med Kantele: strängarne äro få, men tonerna äro innerliga. Den svenska folkvisan lägger sitt hjerta i melodien; den finska lägger det mer i texten.” Topelius uttrycker också sin förhoppning att den finska sångens friska naturbilder ”skola inverka svalkande och renande på den moderna konstpoesien”.⁴⁵⁵

I sitt förord berör Hertzberg också själv den finska folksångens särart: ”Den finska sången är folkets skötebarn och därför bär den också folkets drag. Lugn, allvarlig, i mångens tycke stel på ytan, är den på djupet rik på känslor, rik på tankar. För en med det finska folket, dess språk, dess seder, dess lif och verldsåskådning förtrogen förefalla därför dessa sånger så välbekanta, så kända och kära. Men för en främling och för ett främmande tungomål tyckas de nära nog såsom blotta naturljud, såsom vemodsfulla suckar ur det okonstlade naturbarnets bröst eller ett klingande skratt ur dess friska och starka lungor.”⁴⁵⁶ Hertzberg kommer också in på den finska identiteten och världsåskådningen: ”Det finska folket har ur de rika schakten af sin verldsåskådning, sitt känslodjup och sitt lands vemodsfulla skönhet uppbringat i dagen mångt stycke ädel metall, gediget guld och silfver.”⁴⁵⁷ Om sin översättningsprincip konstaterar Hertzberg följande:⁴⁵⁸

Då författaren försökt bearbeta denna metall i olika former, så har detta ej skett därför, att han trott, att dess renhet och värde derigenom skulle ökas. Han har dervid blott följt den maning, som vid hvarje nytt fynd hviskat honom i örat:

Hvad mänd’ här af kunna blifva,
Om man lade det i elden,
Bragte det i smedens ässja? [Not till Kalevala IX. 29–31]

Och har han tillika tänkt, att han genom en dylik fri bearbetning kunde göra de rika skatterna mera tillgängliga för den stora allmänheten, för hvilken den oarbetade metallen alltid måste förefalla mer eller mindre tunn och oanvändbar.

Med sina *fria bearbetningar* – ibland är det nästan omöjligt att spåra originalsången i denna samling – av de finska folkdikterna anser Hertzberg sig kunna göra de rika sångskatterna mera tillgängliga för den stora allmänheten, dvs. de blir mera *målspråksorienterade*. Denna *globala översättningsstrategi*⁴⁵⁹ syftar alltså till att förenkla och neutralisera den mycket språk- och kulturspecifika idén i *Kanteletar*. De *lokala översättningsstrategierna*, dvs. de principer som han

⁴⁵⁵ Z. Topelius i Hertzberg (1873: 8).

⁴⁵⁶ Hertzberg (1873: 9).

⁴⁵⁷ Hertzberg (1873: 10).

⁴⁵⁸ Hertzberg (1873: 10–11).

⁴⁵⁹ Séguinot (1989a, b); se Toury (1995: Passim); Leppihalme (2007: 365–373); Stöckell (2007: 452–458); Pym (2008: 311–328). Se Venutis ([1998] 2001: 240–244) översikt ”Strategies of translation”, ”domesticating vs. foreignizing”.

tillämpat inne i själva sångtexterna, uppvisar genomgående att hans översättningar är bearbetningar vars funktion (*skopos*) är att nå 1870-talets svenska läsare. De finska stilmedlen allitterationen, parallellismerna och upprepningarna har bearbetats, förenklats och neutraliserats eftersom de enligt Hertzbergs översättningsstrategi förefaller vara alltför främmande (jfr *exotisering*, *foreignizing*). Avslutningsvis ser Hertzberg innehållsmässigt och tematiskt en kantele vars strängar är ställda i två grupper, den ena står för ”Ilon muoto”, *Glädjens toner*, de glada sångerna som går i dur, den andra ”Surun muoto”, *Sorgens toner*, som går i moll, sänger av en vemodigare stämning.⁴⁶⁰ Hertzbergs samling är ett belysande exempel på den form av överflyttning av folkdikt till ett annat språk så att *innehörden* och *stämningen* uttrycks på bekostnad av *formen* och *rytmen*, vilka tillsammans med sångens och diktens innehörd och tematik bygger upp ett konstverk. Glädje och sorg är universella fenomen men deras kulturbundna karaktär får sin särart just genom sångens och musikens form och rytm eftersom det språk- och kulturspecifika tar sig uttryck på ett semantisk-kognitivt plan där känslan anger tonen för den lyriska samlingen.

För jämförelsens skull vill jag visa en motsatt översättningsstrategi (”i gjendiktning”, ”valde og attdikta”), nämligen Albert Lange Fliflets norska tolkning som ingår i hans 42 sånger av de 652 *Kanteletar*-sångerna: *Kanteletar. Finske folkevisestemninger* (1988) där han så noggrant som möjligt återger både folkdiktens form och innehåll, dess rytm och stämningar.⁴⁶¹ I denna sin översättningsstrategi förenas den *globala* och *lokala strategin*: andemeningen, stämningen och effekten lika mycket som form, rytm och den centrala allitterationen återskapas på norska. Den inledande sången får följande utformning på norska (sångerna har inte några namn, endast sångens nummer anges):

⁴⁶⁰ Hertzberg (1873: 10–11).

⁴⁶¹ Fliflets översättning av *Kalevala* till norska utkom 1967. I förordet till den norska upplagan av *Kalevala* skriver Fliflet: ”Etter di Kalevala byggjer på folkedikting, med det som dertil høyrer av lokalt sermerkt målform og tidbunden uttrykksmåte, hev det i arbeidet mitt med attdiktingi òg falle naturlegt å knyte bondi til folkevisune og deira klassiske miljø hjå oss, Vest-Telemark. Um den norske målformi som er nytta, kann ein segja at ho fylgjer skriftnormalen for midlandsmålet i alle hovuddrag, men hev tilsig av stilmerke frå folkevisune og av ein del grunnord frå talemål og munnleg tradisjon hjå målstøde folk i Vinje og Rauland. Der er òg nytta sume ordformir og bøygningar som er rotekte i vesttelemålet, men skil seg noko frå vanlegt skriftlandsmål.” I sitt förord till den norska upplagan av *Kanteletar* konstaterar Fliflet (1988: 10) att han citerar sig själv i inledningen till sin egen översättning av *Kalevala* år 1967. Detta avsnitt visar den globala översättningsstrategin, dvs. vilken språklig form han valt i översättningarna.

1. Eräskummanen kantele

Ne varsin valehtelevat,
 Tuiki tyhjeä panevat,
 Jotka soittoa sanovat,
 Arvelevat kanteletta
 Väinämöisen veistämäksi,
 Jumalan kuvoamaksi,
 Hauin suuren hartioista,
 Veen koiran koukkuluista;
Soitto on suruista tehty,
Murehista muorvaeltu:
Koppa päivistä kovista,
Emäpun ikäpeloista,
Kielet kiusoista keräyty,
Naulat muista vastuksista.
Sentä ei soita kanteleni,
Ei iloitse ensinkänä,
Soitto ei soita suosioksi,
Laske ei laatuista iloa,
Kun on huolista kuvattu,
Murehista muorvaeltu.

Kanteletar (1840; K I: 1)

1

Lygerispur, tome talur,
 berre sløsur røder slike
 som mun segja og fortelje,
 taka ordi dei på tunge
 Väinämöinen telgde horpa,
 songarguden bygde spilet
 utav akslin på storgjedda,
 kjakabeini på havhunden.
Kantele er gjord av sorgir,
horpa sett i hop av sutir:
botnen bygd av tunge tidir,
songtreet av vonde verkir,
strengin utav modur strekte,
skruvan måta av motgongir.
Di er min kantele so tagal,
di vil ikekje horpa synge,
fagre spilet gleda folket,
gjera lyarflokken fegen:
kantele er telgd av tregar,
horpa sett i hop av sutir.

Albert Lange Fliflet
(Kanteletar – Finske folkevisestemningar
 1988: 17; K I: 1)

Fliflet har följt den trokeiska rytmen med åtta stavelser på samtliga rader utom på versraden ”Di er min kantele so tagal,” med nio stavelser. Sången får en naturlig rytm som återger den finska rytmen, också den norska allitterationen ger en illusion av originalets stämning. Översättningsstrategin kan därmed kallas *mimesis*, dvs. den efterbildar originalsångens effekt och suggestiva ljud och bildar så en musikalitet som gör att texten blir sångbar, dvs. både formellt och innehållsligt ekvivalent och är sålunda lika i värde.⁴⁶²

I sitt förord till samlingen *Kanteletar* (1840) ger Lönnrot också en översikt av den tematik som förekommer i *Kanteletar* och konstaterar att sångens funktion är att behandla både ensamheten, sorgen och glädjen – sången kan uttrycka detta på ett bättre sätt än språket.⁴⁶³ Lönnrot skriver: ”Öfverhuvudtaget utgör *ensamheten* och *vemodet* i dessa ett genomgående ämne, likväl ej så att ju icke en gladare sinnesstämning stundom röjer sig”. I en sång beskriver flickan sin sinnestämning och uttrycker sin sorg i följande bilder och sjunger om sin sorg som är av ”paian päivistä pahoista, huivit huolen kankahasta”, ”linne utaf onda dagar, dukar utaf sorgens väfnad”. Lönnrot menar att hela samlingen kunde kallas ”en sorgens väfnad”. ”Ränningen i dem är nästan öfverallt spunnen af sorger, om än inslaget varierar. De kunna förliknas vid en molnig

⁴⁶² Se Malm (1996: 147ff., 259ff.; 2005: 34–40) om poetisk översättning, *mimesis* och *imitatio* samt ”mimetisk” översättning; se också Forssell (2008: 16, 163–164).

⁴⁶³ Lönnrot i förordet i *Kanteletar* (1840: I–II, XXXIV–XXXV).

höstdag, på hvilken solen sällan glimtar fram emellan molnen.” Ensamheten och vemodet kan beskrivas med följande sång ur vilken Lönnrot citerar det kursiverade stället i sitt förord:⁴⁶⁴

128. Maassa mieleni matavi.

Niin ne muutamat sanovat,
Moniahat arvelevat:
"Iloissahan tuo elävi,
Riemuissahan riekkahuvi." –
Minä hoikka huolissani,
Ikävissäni ilotsen.

Use'in minun utuisen,
Use'in, utuisen lapsen,
Maassa mieleni matavi,
Alla jalkani asuvi,
Alla penkin pichtaroivi,
Nurkissa nuhaelevi.

Use'in minun utuisen,
Use'in, utuisen lapsen,
Miel' kulkevi kulossa,
Vesakoissa viehkuroivi,
Miel' ei tervoa parempi,
Syän ei syttä valkeampi.

Use'in minä utuinen,
Use'in, utuinen lapsi,
Itketän ihanat silmät,
Kastuttelen kaian kasvon,
Vetytän verevän posken,
Hoikan varteni valelen;
Kylä tiesi kylpenehen,
Veli vettä kantanehen –
Minä kylvin kyneleillä,
Hautelin haluvesillä.

*Ofta för mig, jag den mulna
Ofta för det mulna barnet,
Sinnet nedböjt är till jorden,
Ligger ofta under föttern
Vältrar nog inunder bänken
Tyst i knutarna sig smyger –
Hågen mörk är såsom tjäran,
hjertrat svartare än solet.*

Kanteletar (1840; K: II: 128)

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*, på svenska i
Fosterländskt Album III 1847: 104–105; K II: 128)

I sitt förord berör Lönnrot ensamheten som ett genomgående tema i sångerna; människan är till naturen en social varelse: ”Men då menniskan likväl ej af naturen älskar ensamhet, utan samvaro och sällskap, hvar till den Finska ynglingen och flickan, såväl som vårt lands öfriga inbyggare, icke ofta hade tillfälle, enär de bodde långt skiljda ifrån hvarandra, så togo de i sitt sinne hela naturen till sitt sällskap, tilldelande äfven de ringaste ting anda och lif, lynne och språk. Sålunda samtala och meddela de sig ofta med fåglar, fiskar och andra varelser, träd och blommor, stenar och stubbar, sjöar, floder, träsk och andra dylika naturföremål.” Men eftersom avstånden var långa mellan gårdarna fanns det få möjligheter till att kommunicera sinsemellan och därför personifierades och besjälades hela naturen och därigenom vokaliserades

⁴⁶⁴ Elias Lönnrots förord till *Kanteletar*, på svenska i *Fosterländskt Album* III (1847: 104).

sinnestämningar och känslor. I avsaknad av sällskap blev naturen en personifierad vän. Ensamheten uttrycks i versrader som: ”Yks' on tuuli tuttuani, päivä ennen nähtyäni”, ”Vinden ensam här jag känner, solen ensam förr jag skådat” sjunger den som har hamnat i ett främmande land eller flickan som blir svärdotter; hon sjunger om sin ensamhet och om hur hon antar att föräldrarhemmet är när hon återvänder dit (jfr K I: 66 *Kaksi, jotka ei moiti*):

66. Kaksi, jotka ei moiti.

Vaivaisen heposen varsa
Kaikkien ajeltavana,
Onnetoman eukon lapsi
Kaikkien saneltavana.
Kaikki saatua sanovat,
Sekä pantua panevat,
Sanovat sananalaista,
Osoavat onnetonta.

*Kaikki muut minua moitti,
Vaan ne kaksi kappaletta,
Minun piennä pistämäni,
Sekä lassa laittamani
Alimmainen aian viitsas,
Perimmäinen pellon seiväs;
Ei niillä oo suuta sanoa,
Eikä kieltä kerskaella.*

[— —]

Kanteletar (1840; K: I: 66)

146. Ei toiste tunnetakaan.

[— —]

Sitte toiste tullessani,
Kotihini käyessäni,
*Ei minua muut ne tunne,
Kuin ne kaksi kappaletta:
Alimmainen aian viitsa,
Perimmäinen pellon seiväs,
Nuo on piennä pistämäni,
Neitona viitsastamani.*

[— —]

Kanteletar (1840; K: I: 146)

[— —]

*Muut ne ei minua tunne,
Kotihin tultuani,
Kun nuo kaksi kappaletta:
Alimmainen aian viitsa,
Perimmäinen pellon seiväs,
Minun piennä pistämäni,
Neitona viitsastamani.*

[— —]

Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XXXV, förordet)

*Mig ej andra mera känna
då dit bem jag återkommer
utan blott de trenne tingen:
vidjan längst på gårdesgården
gårdselstören längst vid åkern
den jag stuckit in som liten
den jag virat ren som jungfru*

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*, på svenska i
Fosterländskt Album III 1847: 105; variant av K I: 146)

På samma sätt tröstar flickan sig själv då hon lämnar sitt hem; i en inre dialog eller i en sång sjunger hon:

88. Paistaa päivä muuallaki.

Mitä, neiti, tuosta huolin,
Kuta, kukkanen, valitan,
Jos ei naia naapurihin,
Oteta omille maille! –
*Paistavi Jumalan päivä
Muuallenkä maailmassa,
Ei isosen ikkunalle,
Ei veikon veräjän suulle.*
Menen, neiti, muille maille,
Toukka, toisille vesille,
Savohon, sananalainen,
Vihattava, Wiipurihin;
Sitte naivat Narvan herrat,
Vievät Wiipurin isännät,
Liikuttavat linnan herrat,
Keltyn saksat saattelevat.
Kevyt on Keltysä eleä,
Kevyt syöä Keltyn leipä:
Kesäss' ei tehä kekoa,
Talvess' ei tapeta riühtä;
Leipä linnasta tulevi,
Särvin kaikki kaupungista;
Syömättä siat lihovat,
Kaunis karja katsomatta.
En tuolta kotihin tulle,
Käy en näille kartanoille,
Ennenkun verassa vierin,
Sametissa saan kotihin,
Oma poika ohjillani,
Saamani satulan päällä.
Kun ma tyttönä tulisin,
Kassapäänä kalkettaisin,
Viel' ois viiellä vihoa,
Kuuellaki kulkun täysi,
Kysymistä kymmenellä,
Sa'alla sanelemista.

Kanteletar (1840: K: II: 88)

*Herrans klara sol ju skiner
älfven annorstädes i verden,
icke blott på fadrens fönster
ej vid brodrens gruindar endast.*

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*, på svenska i
Fosterländskt Album III (1847: 106; K II: 88)

Den ensamma dialogen med en fågel är vanligt förekommande i samlingens sånger (denna sång finns inte i *Rundt Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937 eller i *Visor och ballader ur Kanteletar* 1989):⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ K I: 175 finns publicerad av flera översättare: ”iii, Mbl. 41; R. S., Saima, 44; H. K., F. A. I; H. K., Ant.”, se Öller (1920: 40).

175. Enkö minäki toivoisi.

Lintu lauleli lehossa,
 Pieni lintu pensahassa,
 Kullaistansa kuikutteli,
 Marjaistansa maanitteli,
 Armahaistansa halasi;
 Enkö mie poloinen raukka
 Tuota toivoisi enemmin,
 Halajaisi hartahammin,
 Kullaistani kulkevaksi,
 Marjaista matelevaksi?
Tule tänne, pieni lintu,
Lennä tänne, lintu rukka,
Haastele halusi mulle,
Ikäväsi ilmottele;
Mie sanon sinulle jällen
Haastan mielibaikiani.
Sitte vaibamma rajoja,
Kahenkesken kaibojamme.
 Lennä, lennä lintu rukka,
 Lennä, pieni pääsky rukka,
 Lennä minun kaulalleni,
 Käy käsivarrelleni;
 Siinä säilyt sie paremmin,
 Olet onnella hyvällä,
 Olet kun kullon kukkarossa,
 Asut kun armahan povessa.
Kanteletar (1840: I: 175)

Svinga hit du lilla fågel
svärfra hit du stackars fågel
tala om för mig din längtan
yppa tydligt all din saknad;
Jag skall säga hvad jag saknar
tala om mitt hjertas sorger.
Sen vi byta må vår saknad
ge hvarann hvarandras längtan.
 Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*,
 på svenska i *Fosterländskt Album* III 1847: 106; K I:
 175)

Svinga hit, du lilla fågel,
Kom till mig, du arma lilla,
Tala om för mig din längtan,
Och din saknad uppenbara!
Jag skall säga hvad jag saknar
Och mitt hjertas sorg dig yppa;
Sen så byta vi vår saknad,
Dela mellan oss vår längtan.
 Lönnrot i Topelius: *Läsebok för de lägsta läroverken i*
Finland (1875: 159; K I: 175)

Det kursiverade stället har två olika tolkningar på svenska. Det framgår inte om Lönnrots förord på svenska i *Läsebok för de lägsta läroverken i Finland* (1875) har översatts av Lönnrot själv eller av Topelius. Ovanstående sång finns i fem olika tolkningar:⁴⁶⁶ signaturen *iii* i *Morgonbladet* 1841; R. S. = Snellman i *Saima* 1844, Rafaël Hertzberg 1870 och Marita Lindquist 1989. Nedanstående sång finns i svensk översättning av Herman Kellgren (1845: 49–50) och Marita Lindquist (1989):

⁴⁶⁶ Se perioden 1830–1853, Öller (1920: 40).

199. Mitä itket pieni lintu.

"Mitä itket pieni lintu,
Lintu **tuima** **tuikuttelet**,
Pahalla pajupuruolla,
Tiheällä tuomikolla?"

"Sitä itken pieni lintu,
Lintu **tuima** **tuikuttelen**;
Palelevi jalkojani,
Kivistävi kynsiäni.
En tohi tupahan mennä,
Saaha sammalhuonehesen:
Huorat luulla hosuvi,
Pahat vaimot vastallansa.

Sitä itken pieni lintu,
Lintu **tuima** **tuikuttelen**,
Pahalla pajupuruolla,
Tiheällä tuomikolla,
Kun en tuota tunnekana,
Tunnekana, tieäkänä,
Minne lyön mä lykyäni,
Kunne kaivottu ajame,
Näillä raukoilla rajoilla,
Poloisilla Pohjanmailla;
Tulehenko teen tapani,
Vetehenkö saunan salvan.

Jos teen tulehen tupani,
Tuli polttavi tupani,
Pahana palokesänä;
Jos vetehen saunan salvan,
Vesi viepi salvokseni,
Vesivuonna voimatonna."

"Elä itke pieni lintu,
Lintu **tuima** **tuikuttele!**
Lennä tänne lintuseni,
Tule tänne tuttukseni;
Täällä on kaunis ruokoranta,
Ruokoranta, heinälehto,
Leikki lyöähän lehossa,
Maitovelli keitetähän,
Voita päälle heitetähän,
Talkkuna taputetahan."

Kanteletar (1840: K I: 199)

Hvarför gråter du, min fågel?

"Hvarför gråter du, min fågel,
Klagar hvarför, lilla fågel,
Vid det lilla **vidediket**,
Uti **häggens** täta **hägnad?**"

"Derför gråter här jag späda,
Klagar derför, liten fågel:
Mina späda fötter frysa,
Kölden **nyper** mina **naglar**:
Törs ej flyga dock i pörtet,
Ej i mossastoppad stuga;
Qvinnorna med **qvasten** hota,
Gummorna sitt brödspett höja.

Derför gråter här jag späda,
Klagar derför, liten fågel,
Vid det lilla **vidediket**,
Uti **häggens** täta **hägnad**,
Att ej vet jag, arma fågel,
Att ej vet och icke känner,
Hvart jag bygga må min boning,
Hvart min lilla håla reda,
Uti dessa dystra trakter,
Dessa arma Pohjäländer,
Om i elden resa stugan,
Eller bygga bo i vattnet.

Om jag bygger uti elden,
Elden bränner upp min boning
I den svåra hettans sommar;
Om jag bygger bo i vattnet,
Vattnet bär väl bort min stuga
I det svåra vattenåret."

"Gråt ej, lilla fågel, gråt ej,
Klaga så ej, arma fågel!
Svinga hit, du lilla fågel,
Sväfva hit, min egen älsklings;
Här du har en vacker säfstrand,
Vacker säfstrand, lummig löfskog;
Leka skola vi i lunden,
Snart vi koka oss en velling,
Smör vi skola smälta öfverst,
Skola "talkkuna" oss bulta."
Herman Kellgren (*Fosterländskt Album* I 1845:
49–50; K I: 199)

Gråter du, min lilla fågel

"Gråter du, min lilla fågel,
varför hulkar du så häftigt
vid den vreda videbäcken,
ibland **hägarna** i **hagen?**"

"**Ja, jag** gråter, lilla fågel,
därför hulkar jag så häftigt
för om fötterna jag fryser,
klorna värker här i kölden.
Vagar mig **inte in i** stugan
innanför drevade väggar.
Horor härjar där med kvasten,
alla elaka käringar.

Ja, jag gråter, lilla fågel,
därför hulkar jag så häftigt
vid den vreda videbäcken,
ibland **hägarna** i **hagen**,
när jag inte känner någon,
inte känner, inte anar
var jag ska kunna vila mig
då jag är förföljd och sjasad
här i uslaste utmarker
i eländiga Österbotten.
Ska jag bygga i elden,
timra en bastu i vattnet?

Om jag bygger stugan i elden
bränner lågorna upp huset
någon elak skogsbrandssommar.
Om min bastu står i vattnet
flyter timret bort med vågen
något år med vattensjuka."

"Gråt då inte lilla fågel,
hulka inte mer så häftigt!
Flyg till mig, du lilla fågel,
kom, du fågel, som jag känner.
Här finns strand med vackra vassar,
vackra vassar, gröna lundar.
Vi ska leka i lunden,
vi ska koka vetevälling,
vi ska lägga smör i grytan,
klappa talkkuna i den."

Marita Lindquist (*Visor och ballader ur*
Kanteletar 1989: 68–69; K I: 199)

Ovan har jag markerat alliterationerna endast på de första raderna. Alliterationerna och parallellismerna är många i det finska originalet. Det sjungande och talande jaget riktar sig till en fågel och samtidigt är hon själv en fågel. I de finska sångerna upplevs hela naturen personifierad, som levande personer. I sången ovan talar det lyriska jaget till en liten fågel. Sången är i dialogform så som många av sångerna där naturen personifieras. Originalet

har det typiska stildraget allitteration med upprepningen som effekt. I Kellgrens översättning är allitterationerna färre än i Lindquists, men båda har uttryckt det dialogiska talet mellan det lyriska jaget och den lilla fågeln. Lindquists översättning är semantiskt exaktare än Kellgrens, som har det neutrala *Quinnorna* i stället för substantivet *Huorat* 'horor'. Lindquist har däremot använt en effektfull variant med allitteration *Horor* och ett lyckat verbval: *hosuvat–härjar*. Det kulturbundna ordet *talkkuna* ('mjöl berett av korn och havre (och ärter)')⁴⁶⁷ får citationstecken i Kellgrens översättning, medan Lindquist använder ordet som sådant och skapar så ett fungerande uttryck med de ljudhärmande konsonanterna: *klappa talkkuna*. Nedanstående sång visar hur ön, ängen, heden, gräset och ljungen personifieras och uppfattas som närstående individer som känner medkänsla med flickan som blivit föremål för våldtäkt. I sitt förord citerar Lönnrot delar av denna sång (det kursiverade stället)⁴⁶⁸ med något varierande versrader och kommenterar denna olyckliga händelse och hur naturen deltar i flickans öde:

123. Ei tieä emo tytärtä

Ei tieä emoni, rukka,
Ei tieä emo tytärtä,
Miss' on piika pillattuna,
Emon tuoma turmeltuna:
Tuolla piika pillattihiin,
Emon tuoma turmeltihiin,
Laitasaaren laitehella,
Lehtovaaran liepehellä.
Kun kerran kävin jälestä
Sillä paikalla samalla,
Jopa saariki saneli,
Saaren rannat raukotteli,
Itkivät ihanat nurmet,
Abot armahat valitti,
Nuoret beinät hellitteli,
Kuikutti kukat kanervan,
Tuota pään pillamusta,
Emon tuoman turmellusta; –
Eipä noussut nuori heinä,
Kasvanut kanervan kukea,
Ei noussut sinä ikänä
Sillä tuhmalla sijalla,
Kuss' on piika pillattihin,
Emon tuoma turmeltihin.

Kanteletar (1840: K: II: 123)

Modren vet ej af sin dotter

Icke vet min arma moder,
Modren vet ej af sin dotter,
Känner ej hvar flickan skaddes,
Barnet som hon burit, kränktes:
Der man skadde denna flicka,
Kränkte barnet, som hon framfödt,
Uppå Lajtaholmens sida,
Nära intill Lehtoberget.
När engång jag då kom åter,
Kom uppå det samma stället,
Hela holmen derom talte,
Stränderna beklagade mig,
Holmens sköna ängar gredo,
Och dess vackra lindor gredo,
Unga gräset sörjde häftigt,
Ljungens blomster jämrade sig,
Öfver unga flickans skada,
För att modrens barn förderfvats,
Unga gräset tog sig icke,
Ljungen blomstrade ej mera,
Steg ej mer i vida världen,
På det olycksfulla stället
Hvarest flickan fått sin skada,
Modrens dotter så förderfvats.

Elias Lönnrot
(*Helsingfors Morgonblad* 13/1843
[Lönnrots brev till Fabian Collan
13.1.1843; K II: 123])

Modern vet ej om sin dotter

Icke vet min stackars moder,
modern vet ej om sin dotter
var som flickan blev fördärvad,
den av modern födda kränktes:
Där blev flickan skämd och tagen,
kränktes den av modern födda,
där i kanten utav holmen,
invid gröna lundens kulle.
När jag en gång gick där sedan,
där på detta samma stället,
talade så själva holmen,
börde jag dess stränder klaga,
grät den härligt gröna lundan,
ojade sig sköna lunden,
yngade sig unga gräset,
jämtrade sig ljungens blommor
över hur flickan kränktes,
moderns dotter fördärvades.
Icke steg det unga gräset,
icke växte ljungens blommor
någonsin mera i tiden
där på detta onda stället
där som flickan blev fördärvad,
den av modern födda kränktes.

Ole Torvalds
Visor och ballader ur Kanteletar 1989: 102;
K II: 123)

⁴⁶⁷ Lönnrots ordbok *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* II (1880: 657): ”maträtt af kokadt l. rostadt och krossadt korn l. hafre, som med kokhett vatten blandats till stadig gröt; kanan t. hönsröra, hönsmat; (*jg.*) bråk, tråk, besvär ...”

⁴⁶⁸ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: xxxvi, förordet).

I sitt brev till Fabian Collan 13.1.1843 skickar Lönnrot denna sång och nio andra sånger och ber honom gå igenom och rätta dem innan han publicerar dem i hans tidning *Helsingfors Morgonblad* där den också publiceras. I ett post scriptum i sitt brev skriver Lönnrot: ”Denna sång uttrycker en nästan Davidisk ånger, den en flicka känner öfver sitt olycksfall. Guds allseende uttryckt på ett pantheistiskt sätt med holmen, dess stränders, ängars, ladors, gräsets och ljungens deltagande.”⁴⁶⁹ Denna metaforik är karakteristisk för sångerna – naturen och livlösa ting animeras på ett panteistiskt sätt. I Lönnrots översättning finns de åtta stavelserna utan tydliga alliterationer men parallellismerna och upprepningarna fyller sin funktion. I en annan variant av sången (K: II: 123) har Lönnrot följande form:

[— —]

Derom talar äfven holmen
holmens stränder alla klaga,
alla gröna lindor sörja
och de ljufva lunder tåras,
allt det vackra gräset gräter
blommorna på fältet snyfta
öfver jungfruns fallna ära
den af modren burnas nesa;
Ej det unga gräset grönskar
ljungens blomma vexer aldrig
vexer ej i alla tider
på det mörka olycksställe
der en jungfrus ära fläckats
der den moderburna fallit.

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*,
på svenska i *Fosterländskt Album* III (1847: 106; K II: 123)

Det lyriska jaget ger naturen liv och själ så som Lönnrot skriver: ”Skulle hon väl hafva kunnat tala så utan att hafva tänkt holmen, stranden, gräslindan, lunden stråna och blommorna på fältet äga lif och själ?” Ole Torvalds svenska översättning ger ställvis illusionen av att det handlar om en äldre sång (negationerna *ej* och *icke*, ordvalet *skämd och tagen* i stället för ett modernare uttryck *bli våldtagen*) men skapar en nyöversättning som är direktare i ordvalet, och med utelämnningarna av ortnamnen får sången en allmännare innebörd. Originalsångens panteistiska bildspråk med den personifierade naturen visar hur två olika tider kan översätta samma sång till svenska på olika sätt. De finska verben ingår till exempel i följande parallellismer: *saneli–talte–talade*, *raukotteli–beklagade mig–hördes klaga*, *itki–greto–grät*, *valitti–qvedo–ojade sig*, *hellitteli–sörjde–ynkade sig*, *kuikutti–jämrade sig–jämrade sig*, t.ex. de finska verben *raukotteli* och *hellitteli* ger uttryck för känslouttrycket medkänsla.

⁴⁶⁹ SKS, Lönnrotiana 80; Majamaa (*Valitut teokset* V 1993: 360–361).

Människans ensamhet kommer till uttryck i många sånger. Vem skall jag berätta mina sorger och bekymmer för? Vem skall jag lätta mitt hjärta för? Vem vill och har tid att lyssna på mina bekymmer? I sin ensamhet går det lyriska subjektet in i skogen, upp på berget, talar till Guds träd, till aspens löv och till det unga videt. De är pålitliga, de berättar inte för någon om flickans ängslan och sorg, de skvallrar inte som människorna gör så som det framgår av sång K I: 59:⁴⁷⁰

59. Huoliansa haasteleva.

Käyn mä kymmenen kyleä,
Samoan sa'an taloa,
En löyä sitä sisarta,
En sitä emosen lasta,
Jolle ma sanon sanani,
Haastan mielihauteheni.
Jos ma siskolle sanoisin,
Niin sanois sisar savulle,
Savu sen saisi patsahalle,
Patsas pihtipuoliselle,
Pihtipuolinen pihalle,
Piha pellonkyntäjälle,
Kyntäjä koko kylälle.
Virkkaisinko veikolleni,
Veikko kohta naisellensa,
Veikon nainen naapurihin,
Naapuri koko kylälle.
Tahi jos virkan vierahalle,
Mainitsen kylän Matille,
Vieras sen viiksi panevi,
Kylän Matti kymmeneksi.
Niin kellen sanon sanani,
Haastan mielihauteheni,
Ettei muut muretta saisi,
Miero mieltä arvoaisi? –
*Menen metsähän määlle,
Pubelen Jumalan puille,
Haastan haavan lehtyisille,
Pakajan pajun vesoilte;
Ne ei kerro kellenkänä,
Kuibkaele kullenkana.*

Kanteletar (1840: I: 59)

*Ut jag går på skogens kullar
och der för Guds trån förtäljer
allt åt lundens aspar säger
och för videns späda buskar:
de för ingen del förtälja
yppa ej mitt hjertas sorger.*

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*,
på svenska i *Fosterländskt Album* III
(1847: 107; K I: 59)

Att berätta om bekymmer

Tar jag mig till tie byar,
går jag så i hundra gårdar
hittar jag inte den syster
möter aldrig det människobarn
som jag kan tala om det för,
det jag går och grubblar över.
Om jag sa det till syster min
sa hon det nog till spisiröken,
röken sa det till ståndaren,
ståndaren till stugdörrsposten,
stugdörrsposten ut på tunet,
tunet till åkerplöjaren,
plöjarn till alla byssare.

Talte jag om det för bror min
sa han det snart till sin kvinna.
bror mins kvinna till sin granne,
grannen till alla byssare.

Eller om det är en främmad
eller om Matti förmäler det,
blir det femdubbelt förmerat,
Matti tar det tiedubbelt.

Så, vem ska jag säga mitt ord till,
låta veta vad jag grubblar,
att de alla slapp att bry sig,
inte hela världen visste? –
*Jag ska gå upp i skogsbacken,
tala till Guds gröna tallar,
låta aspelöven lysna,
viska till videärringar;
de berättar det för ingen,
aldrig gapar de för någon.*

Thomas Warburton
(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989:
24; K I: 59)

⁴⁷⁰ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XXXVI–XXXVII, förordet), i förordet citeras det kursiverade stället. I B. O. Lilles *Kanteletar. Sångerna 1–59* (1839) finns endast Andra bokens sånger, ”Flickors sånger” varför denna sång inte finns med. I Joel Rundts *Sjuttio sånger ur Kanteletar* (1937) finns denna sång inte i svensk översättning.

59. Huoliansa haasteleva.

Käyn mä kymmenen kyleä,
 Samoan sa'an taloa,
 En löyä sitä sisarta,
 En sitä emosen lasta,
 Jolle ma sanon sanani,
 Haastan mielihauteheni.
 Jos ma siskolle sanoisin,
 Niin sanois sisar savulle,
 Savu sen saisi patsahalle,
 Patsas pihtipuoliselle,
 Pihtipuolinen pihalle,
 Piha pellowkyläjäälle,
 Kytäjä koko kylälle.

Virkkaisinko veikolleni,
 Veikko kohta naisellensi,
 Veikon nainen naapurihin,
 Naapuri koko kylälle.

Tahi jos virkan vierahalle,
 Mainitsen kylän Matille,
 Vieras sen väiksi panevi,
 Kylän Matti kymmeneksi.

Niin kellen sanon sanani,
 Haastan mielihauteheni,
 Ettei muut muretta saisi,
 Miero mieltä arvoaisi? –
*Menen metsään määlle,
 Puhelen Jumalan puille,
 Haastan haavan lehtyisille,
 Pakajan pajun vesoilte;
 Ne ei kerro kellenkänä,
 Kuuhkaele kullenkana.*

Kanteletar (1840: K I: 59)

Hvem skall då min sorg jag säga?
(Kanteletar I. 59.)

Tio byar jag besöker,
 Går till hundra goda gårdar,
 Kan ej finna dock en syster,
 Ej ett barn af samma moder,
 Att mitt sinne sorger säga.
 Tala ut hvad hjertat gömmer.
 Om är systren jag det sade,
 Systren sade det är röken,
 Röken sade det är ugnen,
 Ugnen sen åt dörrrens poster,
 Dörrrens poster ut på gården,
 Gården talte om för plöjarn,
 Plöjarn bar det sen till byen.

Om åt brodern jag berättar,
 Brodern hisvar det är bruden,
 Brodens brud det bär till grannen,
 Grannen talar om för alla.

Om för fremling jag förtäljer,
 Talar om för grannens Matti,
 Han det längre för fördubbladt,
 Matti, tiofaldt förstoradt.

Hvem skall då min sorg jag säga,
 Tala om hvad hjertat gömmer,
 Att ej andra finge veta,
 Hvad mitt sorgsna sinne sluter? –
*Ut jag går bland skogens stammar
 Och för lundens trån förtäljer,
 Allt åt skogens aspar säger
 Och för videns spåda buskar;
 De för ingen det förtälja,
 Yppa ej mitt hjertas sorger.*

H. Kellgren
 (*Finske Anthologi* 1845: 135–136;
Fosterländskt Album 1 1845: 60–61; K I:
 59)

Jag talar om mitt qual för aspens telning.

Om jag ock i tio byar sökte,
 Ej en vän jag funne dock, för hvilken
 Jag mitt sorgsna hjerta lätta kunde.
 Om åt systrarna min sorg jag sade,
 Skulle systrarna åt röken squallra,
 Röken spridde längre ut den sedan,
 Tills den nådde åkermannens öra,
 Hvilken den i byn förtälja skulle.
 Om min broder jag min sorg förtrodde,
 Skulle han sin maka den berätta,
 Brodrens maka vidare åt grannen,
 Grannen se'n åt hela byalaget.
*Nej! Jag går till kullen der i skogen,
 Talar om mitt qual för aspens telning,
 Hvirskar om minn hjertesorg för videt;
 De ej fara fram med elakt squaller,
 Sladdra ej om andras hemligheter.*

(Kant. I. 59.)

R. Hertzberg
 (*Från Saimens och Päijänes Stränder. En samling
 öfversättningar och bearbetningar efter finskan*
 1870: 24; K I: 59)

Den rytmiska stämningen i sången uttrycks på ett lyriskt sätt genom att det sjungande jaget, sångerskan kedjar de olika parallellismerna. Alliterationen och parallellismerna bygger tillsammans upp rytmen som framhävs av upprepningarna. Hur har svenska strukturer lyckats återge denna rytmiska effekt med de finska fonematiska strukturerna i förlagan? De olika översättarnas poetiska val skiljer sig avsevärt. Närmast originalet kommer Kellgren, mest bearbetad är Hertzbergs version. Thomas Warburton skapar en utomordentligt lyckad illusion av förlagan med rytmiska val som gör att stämningen liknar förlagans, antalet stavelser per rad är åtta utom i *Så, vem ska jag säga mitt ord till*. I en poetisk översättning är det helhetsintrycket som skapar *illusionen av förlagan* och därmed *effekten och stämningen*. Ensamheten jämförs ovan med skogens djur: ”Oot kuin oksalla orava, / Käpy suussa kääntelevä.” (K I: 108) ”Ensam är du som ekorn / där du gnager på din kotte” (K I:

108).⁴⁷¹ Människans sorger och bekymmer är så många och hur ska hon bli av med dem? Hon ber korpen föra bort dem, ber den dränka dem i sjön men så att bekymren inte smutsar ned vattnet och dödar fiskarna i tjärnen (jfr K I: 52 *Elkää sanoko huolettomaks*):⁴⁷²

52. Elkää sanoko huolettomaksi.

Moni muualla sanovi,
Ja moni ajattelevi:
"Ei oo huolta hurnakolla,
Ajatusta aiaksella."
Elkäte hyvät imeiset,
Elkäte sitä sanoko!
Äiä on huolta huostassani,
Ajatusta vyöni alla,
Paljo mustoa muretta,
Surua syennäöstä.
Ken mun huoleni lukisi,
Apiani arvoaisi,
Se kosken kivet kokisi,
Meren aallot arvoaisi,
Lammin lumpehet lukisi,
Havut metsän haasteleisi.
Ei ole sitä hevoista
Talon pienosen pihalla,
Talon suuren soimen päässä,
Joka mun huoleni vetäisi,
Mureheni muunne veisi.
Kanna, korppi, huoliani,
Mureitani, musta lintu!
Kanna kaivoihin syvihän,
Lampihin kalattomihin,
Aivan ahvenettomihin!
Elä vie kalallisiin,
Elä ahvenellisiin!
Kalat kaikki huolestui,
Abvenet alas menisi,
Suuret hanit halkiaisi,
Sären lillit liukeneisi,
Saisi siiatki surua,
Kaikki mustuisi murehet,
Minun hoikan huolistani,
Ja mustan murehistani.

Kanteletar (1840: K I: 52)

[— —]

Alla fiskar finge sorger
abborrarna skulle sjunka
stora gäddor skulle spricka
mörter falla uti stycken.
Äfven siken finge sörja
mijkans silfver skulle mörkna
för min sorg blott, min den armes
min, den mörka fogelns smärta.

Elias Lönnrots förord i *Kanteletar*, på svenska i
Fosterländskt Album III 1847: 107; K I: 52)

[— —]

Alla fiskar finge sorger,
Insjöns abborr skulle sjunka,
Stora gäddor skulle spricka,
Mörter falla uti stycken;
Siken blefve alltför sorgen,
Mijkans silfver skulle mörkna
Af den arme mannens smärta.

Lönnrot i Topelius: *Läsebok för de lägsta läroverken i*
Finland (1875: 160; K I: 52)

⁴⁷¹ Sängen *Vangittu pannu*, *Den fängslade pannan* (K I: 108), svensk text Marita Lindquist i *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989: 40; K I: 108).

⁴⁷² Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XXXVII, förordet), det kursiverade stället finns i Lönnrots förord, de två versraderna har en något annorlunda form. Sängen finns i översättning av Herman Kellgren i *Fosterländskt Album* II (1845) och i *Finske Anthologi* (1845), se också Öller (1920: 39).

Av det kursiverade stället finns två olika versioner: den ena är Lönnrots egen översättning, den andra kan vara Topelius. Översättningarna av denna sång följer principen om exakthet, dvs. det semantiska innehållet överförs noggrant förutom att den senare versionen saknar parallellismen på sista raden. Rytmen varierar i de två versionerna. Substantivet *mujebet* (*Coregonus albula*) har motsvarigheterna *muikans* resp. *Mujkans*, en finlandism, dvs. *mujka* för fisken siklöja (jfr *muikkukukko* 'limpa med inbakade siklöjor').⁴⁷³

Fågelsymboliken

Alahan' on allin mieli ...

Sorg bär alfågeln i sinne ...
(Kanteletar 1840; K I: 26)

Fågelsymboliken är ett centralt bildspråk i den finska mytologin (se t.ex. ovan sång K I: 199). Fågeln är uttryck för frihet, människan är vinglös eller stannfågel som måste stanna kvar på jorden, medan fågeln är fri och kan föra människans själ till fåglarnas hem, det mytologiska *Lintukoto*.⁴⁷⁴ Fåglarna upplevs också främst som vänner, fågeln används som attribut då sångens jag beskriver sig själv eller andra. Uttrycken för fågel och olika diminutiver är många: *lintu*, *lintunen* 'en liten fågel', *pulmu*, *pulmunen* 'en liten duva', *kana*, *kananen* 'en liten höna' etc.⁴⁷⁵ Diminutivformen *-nen* tillfogas ofta till ett ord och bildar så en stavelse.

Bland de många sorg- och bekymmerdikterna från högperioden finns en ljus, klar ungflicksstämman. Så som Matti Kuusi konstaterar förekommer i de sex dikterna: *Alahan' on allin mieli* (Sorg bär alfågeln i sinne, K I: 26), *Erotus mielillä*, *Hur är lyckliga till sinnes* (K I: 25); *Minä pyy pesätön lintu*, (Jag järpe är bolös fågel), *Päivä pääskyille tulevi* (För svalorna bräcker dagen), *Ei sula sydänsuruni* (Icke tinar min hjärtesorg) och *Puhdas on pulmunen lumella* (Ren är snösparven på drivan) "en stilla innovation, som endast kan förklaras genom antagandet att här uppträder en snillrik förnyare, en anonym enskild poet, som kunde kallas 'Fågelegikern'. Även om hon själv endast är en fiktion, är

⁴⁷³ Se Lönnrot, *Nyare sånger* i CXXXV (1846: fn 90); Lönnrots *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja*, *Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 1082): "Muikku, muikun s. mujka, siklöja (coregonus albula) ...". Bergroth (1917: 302): "Bland finska fisknamn är det viktigaste fennicismen *mujka* (fin. muikku) motsvarande sv. *siklöja*."

⁴⁷⁴ Honko (1993: 565–578); Lönnrots *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja*, *Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 944): "lunnukoto, lunnukodon "fåglars hemvist; lunnukodon mies dverg, pyssling; jfr. lintukoto", "lintukoto, lintukodon, "sydvest, flyttfåglarnas vistelseort om vintern, hvilken trakt man fordöm trodde vara bebodd af dvergar; dvergland; lintukodonmies = lintukotolainen."

⁴⁷⁵ Se t.ex. Kaukonens ordregister till *Kanteletar* (1984: 875–961).

hennes dikter det inte. Det är någon som en gång har komponerat en dikt, av vilken skärvor och spillror sedan har drivit omkring i olika nejder av Savolax-Karelen”.⁴⁷⁶ Fågelsymboliken är central i sångerna; alfåglarnas själar var enligt en ursprungsberättelse av faraos drunknade krigshär, vilka ända till domedag är drabbade av förbannelse att simma i iskallt vatten i fågelskepnad och ropa ut en ändlös klagan. I *Gananders ordbok* (1787) beskrivs *alli* som ”en sjöfogel, alle; anatis species’ små watufoglar, siunga behagl. om qwällarne på watnet, är så stor som en hierp, finnas i Leppäwirta, Pjexämä och Pudasjärvi socknar etc.; *jääsuorsa*, *kirsisuorsa*, *kirsipartti* ’ijsand, winterand’; *jää-purri* ’ijsfogel’.” *Alli*, *alfågel* (*Clangula hyemalis* (orig.))⁴⁷⁷ är enligt Lönnrots *Suomalainen Lintu-kirja* (1861) ”*kirsisuorsa*, *tohtaja*, *tohtava*, *Anas glacialis*; *alli*, *jokisuorsa*, *jääsuorsa*, *kirsisuorsa*, *kirsipartti*, *tohtaja*, *tohtava*, *hankelo*, *hankelas*, *Anas hyemalis*; *allitelkkä*, *alfågel*; *Fuligula glacialis*”.⁴⁷⁸

Bäst känns alfågeln igen på sin sång, en nasalt, tonrent framförd klarinettljudande durtrekläng ”*a a auli*”, närmast motsvarande tonerna *a a ciss e* eller *a a d f*. I Sverige och Finland kallas *alfågeln* också *körfågeln* (Esbo), andra namn är *galhöna* (Porkala), *algubbe*, *alkäring*, *kaulus*, *kaulgubbe* (Gotland), *ala* (Öland), *galdust*, *söflott* (Bohuslän) m.fl.⁴⁷⁹ Alfågelflockarna flyttar i april och maj över Finska vikens och Ladogas kuster genom Fjärrkarelen till Vita havet. I oktober och november återvänder de samma väg till Finska viken. I det karelska landskapet simmar alfågeln ”*uissa vilua vettä*”, ”*simmande på iskallt vatten*” (K I: 26). Matti Kuusi hänvisar till alfågelns klagande sång som lyder: ”*a a aulik*, *a a aulik*”, simmande på iskallt vatten med ett ljudhärmande ljud för vemodet. Sångbarheten är tydlig i texten: ”*alahalla on allin mieli uissa vilua vettä*”. Kombinationen av språkljuden är ikoniska för den melankoliska stämningen, spelet mellan de olika vokalerna och konsonanterna härmar alfågelnas klagande sång.⁴⁸⁰ I *Armottoman osa*, *Den värnlösa lott* (K I: 26) har den första finska raden en samklang av konsonanter och vokaler: ”*Alahalla on allin mielt*”. ”Själva bilderna klingar, varje konsonant och vokal förefaller ha sin egen uppgift i diktens omedvetet virtuosa helhetsvävnad och den kan jämföras med ”en konsertkomposition exekverad av en stor maestro”, skriver Kuusi. Ordens klara och mörka musik, den milda melankolin är karakteristiska drag för Fågelelegikern som ”besitter ett absolut ordgehör, en förkärlek för fågelsymboler eller åtminstone för liknelser mellan naturbilder och sinnesstämmningar, alla begagnar en enkel kontrastparallellism i versuppbyggnaden och utgår från en känslobotten av ensamhet, övergivenhet,

⁴⁷⁶ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 249–250).

⁴⁷⁷ Häkkinen (2004: 292–293).

⁴⁷⁸ Se Lönnrots manuskript i Majamaa (red.) *Valitut teokset* 3. *Kirjoitelmia ja lausumia* (1991).

⁴⁷⁹ Tillhagen (1978: 317).

⁴⁸⁰ Kuusi (1985: 49–50).

hemblöshet”,⁴⁸¹ drag som också förekommer i *Erotus mielillä, Olike sinnelag* (K I: 25) som inleds med raden ”*Miten on mieli miekkoisien*”. Tematiken via fågelsymboliken har universell bärkraft än i dag så som Kuusi skriver:⁴⁸²

Utan Fågelelegikern skulle bilden av hedentidens finska lyrik vara blek. Hon, den mest kanteletarmässigt livfulla av dessa sångdiktare, när idag fram till en medmänniska lika oförmedlat som för sekler tillbaka. Ingen tingbelastning, inga rekvisita tynger hennes verser, men hon ger diktens röst åt de föräldralösa, hemlösa, de övergivna, de ringas släkte på jorden, de som till och med ringaktar sig själva. Det är en stämma utan minsta trots, upproriskhet, anklagelse, självhävdelse – bara en oändligt ren lyrisk klang, en hjärtats enkelhet utkristalliserad med språklig magi i flöttonsklara symboler.

De finska vokalerna i sång K I: 26 är mimetiska, dvs. de imiterar alfågeln sång och människans klagosång, medan den svenska översättningen inte kan bygga på denna ikoniska aspekt. Matti Kuusi skriver i sin artikel *Lintuelegikko* (Fågelelegikern) om *Kanteletar*-sången *Alahall’ on allin mieli* (K I: 26) som mycket väl uttrycker den vemodiga och nedstämda sinnesstämningen med vokalerna i denna sång.⁴⁸³ En strukturell vokalanalys visar hur vokalerna i finskan och svenskan kan uttrycka vemodet, dvs. det ikoniska i den finska ljudbilden – fonemen är ikoniska dels med alfågeln sång i det yttre landskapet, dels med känslan i det inre själslandskapet:

Ur Bok 1 K I: 1–125 ”Gemensamma sånger” [sjungs av både män och kvinnor]

26. Armottoman osa.

Alahan’ on allin mieli
Uiessa vilua vettä,
Alempana armottoman
Käyessä kylän katua.
Vilu on vatsa varpusella
Jääöksalla istuessa,
Vatsani minun vilumpi
Asutessani ahoja.
Syän kylmä kyyhkysellä
Syöessä kylän kekoa,
Kylmempi minun sitäi
Jäävesiä juoessani.

Kanteletar (1840: K I: 26)

Den värnlösa lott

Sorg bär alfågeln i sinne
simmande i sitt isvatten,
värre sorg den värnlösa
där hon vandrar på byvägen.
Sparven fryser väl om buken
på den isbelupna kvisten,
värre fryser jag i bröstet
där jag går över brännorna.
Kall är skogsduvan om hjärtat
av **allt all** männingskornet,
ännu **mycket mera** kyler
isdrycksilningen **inom mig**.

Thomas Warburton

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 18; K I: 26)

Jag har markerat de finska vokalerna och alliterationerna i fet stil i syfte att visa hur de mörka vokalerna är ljudhärmande ljud för en alfågeln klagande läte. De mörka vokalerna [**a**] och [**u** uttalas i finskan **o**:] samt diftongerna [**ui**],

⁴⁸¹ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 253).

⁴⁸² Kuusi & Honko ([1963] 1983: 244–256); Kuusi ([1961, 1985] 1994: 79–87).

⁴⁸³ Kuusi (1985: 45–58).

[ua], [ue] och [uo] förstärker känslan av ensamhet och övergivenhet. Den finska fonetiska översättningen är omöjlig att återge (jfr Benjamins syn på översättning), men den svenska versionen bygger på ”de kalla” fonemen [s]: *sorg*, *sinne*, *simmande*, *sitt*, *isvatten*, *isbelupna* och *isdrycksilningen*, likaså [f]: *fryser* och [k]: *kall* och *kyler*. Detta visar att fonemen är språk- och kulturspecifika och att det är nödvändigt att tillgripa andra medel än mimetiska, imitativa och ikoniska ljudhärmande översättningsstrategier. Sången visar hur varje fonem har betydelse så som Roman Jakobson och Julia Kristeva konstaterat.

Det lyriska jaget, det sjungande jaget personifierar hela naturen: djuren talar, de håller rättgång, fåglarna talar med varandra, katten och musen, räven och haren, björken och häggen för en dialog sinsemellan. Sångaren/sångerskan ingår själv i olika dialoger med naturen. På så sätt tänker sig människan att hela naturen är besjälad och därför har ett sinne, en själ och ett språk som liknar människans. Eftersom naturen är människans vän och närmaste anförvant finns det i *Kanteletar* många sånger som handlar om djur exempelvis i Bok I i *Herdesånger*: *Kuulin kummat kuusialta* (K I: 184), *Repo ja jänis* (K I: 192), *Hiiren peiaat* (K I: 193), *Katin kosiominen* (K I: 194), *Hiiri ja hämähäkki* (K I: 195), *Hiiri ja katti* (K I: 196), *Hiiren tapaja* (K I: 197), *Joutsen ja hanhi* (K I: 198), *Mitä itket pieni lintu* (K I: 199), *Pääskyläinen* (K I: 200), *Avullinen kurki* (K I: 201), *Hävinnyt hanhi* (K I: 202), *Hevosen hakija* (K I: 203), *Merkitty orit* (K I: 204). Exempelvis i Bok II finns djur i sånger som männen sjunger i samband med jakt.

I sånger som barn sjunger och i sånger som sjungs för barn förekommer djur i sånger och ramsor av vilka en del är som sådana nästan oöversättbara, vilket Thomas Warburton konstaterat.⁴⁸⁴ Djurmotiv har exempelvis följande sånger: *Prokko tiellä propatinna* (K I: 209), *Tuomittu katt* (K I: 210), *Min rastas raataa* (K I: 219), *Sinun sikoja, minun sikoja*, (K I: 231), *Palvelin minä rikasta miestä* (K I: 237) och *Luojan kukku* (K I: 238). Av dessa djur torde göken vara det oftast förekommande i sångerna – både som *glädjens gök* och som *sorgens gök*.

⁴⁸⁴ Warburton (1989: 178).

Glädjens och sorgens gök

Luojan kukku, kultabelkka! ...

Skaparns gök med guld i strupen ...

(Kanteletar 1840; K I: 238)

I sitt förord i *Kanteletar* skriver Lönnrot om *göken* som den mest centrala fågeln i sångerna, vilket så som Lönnrot antar, beror på den korta tid som göken gal under den vackraste men så korta årstiden. Gökens monotona sång verkar som ensamma suckar eller dess sång avspeglar människans kommande liv: ”Männe detta härledde sig af hans korta tid under årets skönaste dagar, eller hans entoniga, afbrutna suckar liknande galande, eller af hans ensliga lefnadssätt, hvari Finska folket torde hafva funnit större likhet med sitt eget lif än i någonting annat.”⁴⁸⁵ Glädjens fågel göken får många varianta språkliga former: *kultainen*, *hopiainen*, *kultakielellinen*, *kultalintu*, *hopialintu*, *hopiarinta*, *tinarinta*, *bietarinta*, *papurinta*, *saksan mansikka*, *Wiron puola* etc. med de svenska motsvarigheterna: ”den gyllne, silfverne, gyllnetungade, gullfågeln, silfverfågeln, silfverbröstat, den tenn- och gul-bröstad, brunspräckliga, Tysklands smultron, Estlands lingon o.s.v.” men göken tillkallas också i sorg och smärta att den skulle gala hårdare och på så vis uttrycka sin empati mot den som sörjer. Flickorna jämför göken med smycken och metaller (*guld*, *silver*, *tenn*); de önskar också att av göken höra när de skall gifta sig. Den hemlöse och värlöse beklagar sitt öde och menar att inte ens göken kan bringa honom glädje hur han/hon än lyssnar. Enligt myten fick Väinämöinen skruvarna till sin kantele av gökens sång (*Kalevala* sång 40). Gökens sång får också fungera som ensamma ord i björkens krona då Joukahainens syster dör. Göken och andra fåglar får ofta mänskliga egenskaper. I den finska sången nedan är det konsonanterna [k], [l] och [h] i *käki* ’gök’, *kukkua* ’gala’, *kulta* ’guld’ som är förhärskande med metallen *hopea* ’silver’ och *kultabelkka* (*helkka* ’kurkku’, ’hals’). Lönnrot (1861) nämner *käki*, *käkinen*, *käköinen*, *käkeköinen*, *kultalintu* och *kultakielinen* för *gök*; *Cuculus canorus*”.⁴⁸⁶ Göken har i de flesta språken sitt namn efter sitt läte: *Kuckuck* (Tyskland), *coucou* (Frankrike), *Koekoek* (Holland), *cucco* eller *cucullo* (Italien), *kuku* (Persien), *cucko* (England) etc. Onomatopoetiska är också namnen *gowk* (Skottland), i anglosaxiskan *gaec* eller *geac*. Substantivet *gök* härleds av den indoeuropeiska stammen *gheu* med betydelserna ’skälla’, ’bespotta’, ’göra narr av’. Gökens ovanliga läte och egen-

⁴⁸⁵ Lönnrot i *Kanteletar* (1840: XXXVII); Elias Lönnrots förord till *Kanteletar*, på svenska i *Fosterländskt Album*, III (1847: 107–108).

⁴⁸⁶ Se ordboksöversikter i Häkkinen (2004: 327); se *gök* i *SAOB* (1929: G 1674).

artade levnadsvanor har gjort att göken varit central och uppmärksammas i folkdikt och folktro hos praktiskt taget alla gamla världens folk.⁴⁸⁷

Göken förekommer på många ställen i *Kanteletar*, men jag exemplifierar endast med nedanstående sång som är relevant att studera ur en översättningssynvinkel, dvs. hur *det ljudsymboliska* och *onomatopoetiska* bildar en suggestiv text i finskan, dvs. hur spelet mellan vokal- och konsonantljuden åstadkommer en sångbar stämning:

Ur Bok I "Barnvisor och ramsor" K I: 207–238

238. Luojan kukku

Luojan kukku, kultahelkka!
Kuku mulle kultiasi,
Kuku mulle, kuku muille,
Kuku kaikelle kylälle;
Kuku kultia kujille,
Hopehia tanhuille,
Vaskia vajojen päihin,
Tien vierihin tinoja.

Luojan kukku, kultahelkka!
Kuku vielä kerta, toinen;
Kuku meidän kuulijoita,
Laita meidän laulajoin,
Kuulijat kukalle kullin,
Laulajat lehelle lemmin,
Mie itse remorekehen,
Virret väkkärän väkehen.

Kanteletar (1840: K I: 238)

Skaparns gök

Skaparns gök med guld i strupen
gal mig dina gyllne toner,
gal för mig och gal för andra,
hela byn ska dig höra!
Gal ditt guld över gränderna,
silver över all tägen,
koppar vid visthusgavlarna,
tenn invid byavägen.

Skaparns gök med guld i strupen
gal ännu en gång, en andra,
gal för alla som vill lyssna,
gal att vi får lust att sjunga!
Låt alla lyssnare blomma
alla sångare bli kära,
låt mig själv bli yr i huvud,
visorna fara för vinden.

Marita Lindquist

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 73; K I: 238)

I denna sång är det konsonanterna som dominerar. En kontrastiv strukturell ljudanalys visar att stämningen och effekten i den svenska översättningen byggs upp med fonemen [g] och [j] i *göke* [jö:k] 'käki' och *gala* 'kukkua', *guld* 'kulta' och med *gyllene* [jyllene]. Finskan är mera onomatopoetiskt eftersom *käki kukkuu* 'göken gal' redan i sig är ikoniskt med gökens tvåstaviga läte med fonemenet [k] och fonemen [u = uttalas som o: i finskan] och [ä], svenskans gök gal. Finskans *kukko kiekuu* 'tuppen gal' är också ljudhärmande men diftongen [ie] ger därtill uttryck för tuppens gälla läte. Den kontrastiva fonematiska jämförelsen visar också att finskans fonem är mera ljudhärmande och mimetiska för gökens läte. De finska konsonanterna och vokalererna möjliggör detta. Den svenska tolkningen är funktionell: den vänder sig till dagens läsare och förklarar innehållet på ett *adekvat* och *acceptabelt* sätt (jfr Toury 1980).

⁴⁸⁷ Tillhagen (1978: 157–177).

Den kontrasterande översättningsanalysen visar hur strukturellt olika språk gestaltar naturen och språket, form och innehåll. Den semiotiska analysen visar att ett tecken med *form och innehåll* hör ihop och är meningsskapande. I *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989) påpekar Thomas Warburton just om översättbarheten hos barnvisor och ramsor i *Kanteletar*, i synnerhet i fråga om sångerna 207–238 som är barnvisor och ramsor; ”de flesta av dem är tyvärr så gott som oöversättliga.”⁴⁸⁸ *Onomapoiesis*, de ljudhärmande kombinationerna är språk- och kulturspecifika vilket gör att en fonematisk översättning mellan språken är svår att förverkliga.

Sorgens korp

Korpen och sorgen hör i hop. Den svarta korpen tillkallas att föra bort människans sorger för att dränka dem djupt ner i skogens tjärn. Men den sorgsna människan tänker dock på det ekologiska: hon ber att korpen inte smutsar ned vattnet med sorgen och bekymren, så att fiskarna dör (se t.ex. K I: 52, 96, 98, 156, 159; K II: 198, 199, 233, 300, 305; K III: 6, 25, 49).

De finska språkljuden som kombinerats så att de bildar alliterationer och parallellismer skapar en suggestionskraft med suggestiva ljud och effekter. Det lyriska jagets egna känslor och erfarenheter vokaliseras och verbaliseras till en dialog mellan ljud och ljud. Den finska folkdikten lever mycket på alliteration och assonans, stavelserim. Känslorna verbaliseras med upprepningar på snart sagt varje rad. Detta bildar en musikalitet och estetisk funktion. De olika svenska tolkningarna visar på översättarnas egna röster och strategier. Det kognitiva och semantiska innehållet, det sjungande jagets propositionella innehåll, har huvudsakligen överförts men rytmen varierar eftersom svenskans fonotaktiska och syntaktiska mönster skiljer sig från finskan. Trots det har sångerna fått fungerande motsvarigheter i svenskan.

⁴⁸⁸ Warburton (1989: 178).

1 Flickan och kvinnan som det sjungande jaget

... *Mie sanon sinulle jällen*
Haastan mielihaikiani ...

... *Jag skall säga hvad jag saknar*
tala om mitt hjertas sorger ...
(*Kanteletar* 1840; K I: 175)

Jagets universum och modaliteter

År 1839 publicerade B. O. Lille svenska översättningar av *Kanteletar* med 59 sånger ur Andra boken (K II: 1–59, utom 14, 28–30), som består av ”Flickors sånger” (1839: 1–154). Lilles samling kommer ut ett år tidigare än den slutgiltiga *Kanteletar* (1840), som bygger på den år 1829–1831 (I–IV) utkomna samlingen *Kantele taikka Suomen Kansan sekä Vanhoja että Nykyisempiä Runoja ja Lauluja* i fyra häften, en förlaga till den senare upplagan.⁴⁸⁹ *Kantele* bygger på Zacharias Topelius den äldres (1822–1831) publikation av runor, men Lönnrot har med större frihet än sina företrädare C. A. Gottlund, D. H. von Schröter, Z. Topelius d.ä. och Becker bearbetat och sammanställt sångerna på olika sätt.

Språkligt följer B. O. Lille en arkaiserande och högtidlig stilart. Lilles översättningar är fria, dvs. hans översättningsprincip följer 1800-talets idé om hur översättningar kunde omarbetas och bearbetas relativt fritt. Den för originalet så centrala allitterationen förekommer mycket sparsamt, men trots det har han skapat en rytmiskt fungerande helhet av de 59 sångerna. Eftersom Andra bokens sånger är ”Flickors sånger”, dvs. avsedda att sjungas av ogifta flickor är det lyriska subjektet flickan, ”jaget”, som karakteriserar sig själv enligt följande schema⁴⁹⁰:

FAKTA:

Jag sjunger och dansar (K II: 3; K II: 7; K II: 8).

Jag får inte sjunga (K II: 1, K II: 2).

Jag kan inte sjunga (K II: 39; K II: 40).

KOMMENTAR:

Jag sjunger och dansar nu när jag är ung. Tiden lider utan att jag sjunger. Om jag sjunger anses jag vara lat och får en dålig man. Jag sjöng förr som barn i hemmet, nu har sången tystnat då jag är

⁴⁸⁹ Om hur *Kanteletar* blev till, se Kaukonen (1984: 7–12).

⁴⁹⁰ Se Timonen (1990: 190; 2004: 171–187) om detta schema.

faderlös och värnlös. Min älskade är långt borta, borta i krig eller död, och därför kan jag inte sjunga mera.

DIALOG:

Många ger flickan rådet: "Skratta eller sjung inte mycket, flicka." (K II: 2), du slösar bort din tid, du arbetar inte, du får en dålig man.

UTOPI:

Min sång hörs inte till min älskade (K II: 41).

Min älskade är död (K II: 51; K II: 52; K II: 53; K II: 54; K II: 55); K II: 56).

Jag gifter mig med en rik man.

I dessa sånger finns tydligt de *modaliteter* som tidigare diskuterats (se s. 25 ff.). I sin sång uttrycker flickan, det lyriska och sjungande jaget, sig själv med olika egenskaper, t.ex. glädjen hos flickan, dvs. att hon vågar sjunga, dansa och vara glad har enbart dåliga följder: hon får en dålig man. Modern ger råd åt sin dotter att inte sjunga. Sången stör arbetet och hon kan anses vara lat, varav följer att en lat svärdotter får en dålig man:

1. Kuluu ikä laulamattaki.

Noin sanoit minun emoni,
Varotteli vanhempani:
"Elä lapsi paljo laula,
Tytär tyhjiä sanele;
Ikä kultainen kuluvi,
Aika armas rientelevi,
Sinun lapsen lauluissasi,
Kurjan kukkumaisissasi,

Vaan ellös emoni surko.
Valitelko vanhempani,
Iän kultaisen kulusta,
Armahan ali menosta,
Minun lapsen lauluissani,
Pienen pilpatuksissani! -
Ikä kuitenki kuluvi,
Aika armas rientelevi,
Jos en laula polvenani,
Hyrehi sinä ikänä;
Aika kultainen kuluvi,
Päivä kaunis kärkelevi,
Ilman lintujen ilosta,
Varvuisten visertämistä.

Kanteletar (1840: K II: 1)

1. Äfven utan sång förlider tiden.

Så en gång min moder sade,
Varnade min gamla moder:
"Sjung ej du, mitt barn, så mycket,
Toma ord ej qväd, min dotter;
Gyllne ären så förlida,
Bort den dyra tiden hastar,
Medan så, mitt barn, du sjunger,
Qväder, arma, dina visor."
Men ej, moder, må du sörja,
Icke klaga, gamla moder,
Att de gyllne år förlida,
Att den dyra tid förspilles,
Medan jag, ett barn, så sjunger,
Qvittrar så, jag lilla flicka!
Ären nog ändå förlida,
Bort den dyra tiden hastar.
Sjög jag ej i mina dagar,
Qvad jag ej i all min lifstid,
Gyllne tiden dock förlider,
Bort den blida dagen flyktar,
Medan luftens fåglar glädjas,
Medan lilla sparfven qvittrar.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna* 1–59 1839: 1–2; K II: 1)

Äldras utan sånger

Så hon manade, mor min,
varnade med ålderns åga:
"Barn, du bör ej mycket sjunga,
tomma ord ej tralla, flicka.
Livets gyllne dagar löper,
raskt den dyra tiden rinner
men i barnslighet du sjunger
och i gagnlöshet galer."
Du ska inte sörja, mor min,
klaga i din ålders åga
om hur livets dagar löper,
hur den dyra tiden dalar
men i barnslighet jag sjunger,
kvittrar som en fågelunge! –
Livets dagar löper ändå,
raskt den gyllne tiden rinner
också om jag aldrig sjunger,
inte någonsin nynnär;
raskt den gyllne tiden rinner,
bort den dyra dagen dansar
vid att luftens fåglar fröjdas,
sparvarna visslande spelar.

Ole Torvalds

(*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 77; K II: 1)

Men dottern ser livet i en annan dager än modern, ser tidsbegreppet på ett annat sätt: Tiden går och lider också utan sång och varför skulle hon då inte sjunga. Sången för med sig glädje, och den är för flickan samma sak som då fåglarna sjunger av glädje. Samma tanke återkommer i sång K II: 2 där flickan varnas av många:

2. Ei laulu kosista kiellä.

Noin ne muutammat sanovat
 Moniahat arvelevat:
 "Elä neito paljo naura,
 Paljo naura, kilvoin laula;
 Ei sinua kilvoin naia,
 Ei kilvoin vihille vieä,
 Vaan elkää, hyvät imeiset,
 Tuota ouoksi otelko,
 Jos ma laulan laiha lapsi,
 Tytär tyhjä vierettelen:
 Lauloipa isoki ennen,
 Vieretteli veistoksilta,
 Lauloi armahin emoni,
 Värttinältä väännätteli,
 Lauloi sisko, laului veikko,
 Lauloi vielä veikon lapsi.
 Ei laulu kosista kiellä,
 Kun ei muut pahat tapani,
 Laiskuuteni, laihuuteni,
 Ja kaikki kataluuteni.
 Ja jos en laula polvenani,
 Kuulu kullaan valkiana;
 Ikä kuitenkin kuluvi,
 Kasvo kaunis lankiavi,
 Muoto muualle menevi,
 Koko varsi vanhenevi.

Kanteletar (1840: K II: 2)

2. Sångar ej friare skrämra.

Så sig somlige väl yttra,
 En och annan så förmenar:
 "Flicka, skratta ej så mycket,
 Sjung ej, som i kapp du sjönge;
 Ej i kapp du tas till hustru,
 Ledes ej i kapp till vigsel,
 Om man ock i kapp dig fäster,
 Om i kapp man äfven friat.
 Låter, barn, du bli att sjunga,
 Toma ord att qvåda, dotter,
 Får en köpman du bredvid dig,
 Får en välklädd vid din sida;
 Tre begifva sig att fria,
 Fyra jungfrun att begära
 Åt förmögen man till maka,
 Att i rikmans släde sitta."
 Men så mycket, gode menskor,
 Er deröfver ej förundren,
 Om jag, stackars liten, sjunger,
 Om jag, arma flicka, qvåder;
 Sjöng ju fordom och min fader,
 Qvad sin visa då han täljde,
 Sjöng också min hulda moder,
 Sjöng med ifver vid sin slända,
 Sjöng min syster, sjöng min broder,
 Ja, min broders barn ock sjöngo.
 Sångren friare ej skrämmer,
 Om ej annan elak vana,
 Om man maklig, eller mager,
 Eller eljest är eländig.
 Sjöng jag ej i mina dagar,
 Lät mig aldrig nå'nsin höra,
 Lefnadsåren dock förlida,
 Sköna anletet förfaller,
 Fägringen ifrån mig viker,
 Hela min gestalt föräldras.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna* 1–59: 1839: 2–3; K II: 2)

Sången hindrar ej från giftas.

Så de säga, så de varna:
 Flicka, sjung dock ej beständigt,
 Ej beständigt le och skalkas!
 Ingen tager dig till äkta
 Lika hastigt, som du skrattar,
 Lika lustigt, som du drillar,
 Om också en tanklös skara
 Friare omkring dig flänger.
 nej, mitt barn, lät bli att sjunga,
 Slå ej dina toma driller,
 Då skall säkert snart du sitta
 Som en rik mans stolta hustru.
 Friare med gods och håfvor
 Skola tränga sig kring tärnan,
 För att henne i sin släde
 Få som brud till hemmet föra. –
 Men jag ber, I goda menskor
 tagen icke upp det illa
 Om jag sjunger, stackars liten,
 Ständigt, stackars flicka drillar.
 Sjöng ju ock min ljufva moder
 Vid sin slända mången visa;
 Och min syster och min broder,
 Ja min broders barn ock sjöngo.
 Sången hindrar ej från giftas,
 Om ej andra dumma vanor,
 Om min lätja icke göra det
 Om min svaghet och min ringhet.
 Och om jag alls icke sjönge,
 Aldrig sloge några driller,
 Skall min ungdom dock förrinna,
 Skall min fägring snart försvinna.
 Håret gråna, kinden blekna
 Och mig ålderns krämpor hinna.

Rafaël Hertzberg

(*Från Saimens och Pääjånes stränder en
 samling öfversättningar och
 bearbetningar efter finskan* 1870:42; K
 II: 2)

Men flickan, som karakteriserar sig själv som 'fattig och anspråkslös', försvarar sin sång med att hänvisa till att hela hennes familj sjungit i arbetet. Sången är inte orsaken till att hon måhända blir dåligt gift utan hennes egenskaper och dåliga vanor: 'lathet, fattigdom och alla mina dåliga sidor'. Så som i sång K II: 1 upprepas också här tiden som går, hon blir äldre, skönheten försvinner även om hon inte sjunger.

I sång K II: 3 sjunger flickan åter om tiden. Hon vill sjunga och dansa nu när hon är ung och stark, för när hon blir gammal och sjuk kan hon inte mera sjunga. I sången finns sångens tid *nu—sedan* i kombination med *frisk—sjuk*:

3. Laulan voïessani.

Laulan ehkä voissani,
Keikun kehtaellessani;
Ehk'en toiste voine'kana,
En toiste kohanne'kana,
Kun tulen isoni ijlle,
Emon varrelle vajenen,
Nousen ohkaen ohilta,
Kättä pieksäen pehuiltä,
Voivotellen vuotehelta –
Kun tulen tutisevaksi,
Saame sauvan kantajaksi,
Penkin pään pitelijaksi,
Joka nurkan nuohkiaksi.

3. Jag sjunger, så länge jag
förmår.

Sjunga vill jag, medan krafter,
Dansa, medan lust jag äger;
Kanske jag härnäst ej orkar,
Saknar lusten i en framtid,
Då jag när min faders älder,
faller af liksom min möder,
Stiger klagande från halmen,
Mödosamt från bädden
uppstår,
Och med jemmer från mitt
läger –
Då en darrande jag blifver,
Måste stöda mig med käppen,
Halla mig vid bänkens ända,
Famla utmed alla knutar.

Jag vill sjunga, då än jag kan.

Jag vill sjunga, då än jag kan,
Dansa när jag än orkar!
Sången tystnar dock snart,
försvunn!
Kroppen skrumprar och
torkar!
När jag hinner till farfars är,
Blir som farmor så lutad
Och i lederna gikten får,
Då är dansen re'n slutad.
Da byts sången till ack! och ve!
Och den arm, nu megl leder,
Byts mot kryckan, och gossens
knä
Bvts mot bänkar och bräder!

Sjunger mens jag kan det

Vill väl sjunga mens jag kan
det,
dansa innan lusten domnar;
kanske kan jag en gång inte,
en gång går det inte längre,
när jag är i far minns ålder,
när jag skruppnar hop som
mor min,
stiger stänkande ur halmen,
bankar nävarna i bosset,
kliver klagande ur bädden –
sen när jag blir svag och
skakig,
får en stav till stöd på
vägen,
håller hårt i bänkens bräder,
snokar snaskigt i vråna.

Kanteletar (1840; K II: 3)

B. O. Lille
(*Kanteletar. Sångerna* 1–59: 1839:
3; K II: 3)

Rafaël Hertzberg
(*Från Saimens och Päijänes stränder
en samling öfversättningar och
bearbetningar efter finskan 1870:14;
K II: 3*)

Ole Torvalds
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 78; K II: 3)

Fågelsymboliken framträder mycket tydligt i sång K II: 4 där flickan sjunger om sig och andra flickor: ”Kukkuome, me käköset” (K II: 4), Låt oss sjunga, vi gökfåglar! Göken är en *glädjegök*, andra glädjebringande fåglar är *gåsen*, *anden* och *bofinken* som värpt ägg som deras mödrar. Flickorna blir *gås*, *svan*, *and* och *vattenfågel*. När de sjunger växer de till *kananen* ’lilla höna’, ett diminutivt epitet som förekommer i betydelsen ’lilla fågel, kärliga lilla fågel’ och som blir eftertraktade av många män, men utvalda av endast en.⁴⁹¹

De första sångerna i avdelningen "Flickors sånger" ger uttryck för sång, dans och livsglädje. Även om flickan är liten, menlös, mager och fattig (K II: 1–2) vill hon sjunga så länge hon är ung (K II: 3). Flickorna sjunger som gökar, de jämför sig själva med glädjegökar, de är vattenfåglar, unga och vackra som svanar (K II: 4). Flickorna uttrycker också en speciell lojalitet och samhörighet: Låt oss flickor vara tillsammans, även om käringarna skvallrar så som det kan heta i sångerna. Glädjen uttrycks i originalet med alliterationerna, parallellismerna och upprepningen som centrala stilmedel. De finska vokaler och konsonanterna bildar en rytmisk helhet med de olika jämförelserna:

5. Mitä me tytöt suremme.

Olkame tytöt yhdessä,
Rinnatusten rinkilöissä,
Laulakame laatusasti,
Vetäkäme vienosesti!
Mitä me tytöt suremme,
Kuta hullut huutelemme? —

Hvarföre ska' vi flickor sörja.

Flickor, hållom oss tillsammans.
I en ring invid hvarandra,
Sjungom vackert våra sånger,
Lena ljude våra toner!
Havrför ska' vi flickor sörja,
Och beklaga oss, vi tokor?

⁴⁹¹ I Lönnsrots *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 480) finns följande betydelser för *kanaan*: ”s. *dim.* (kana s.) liten höna; *smekn.* dufva (t.ex. om en flicka).”

Ei meitä veroista vieä,
 Ei oteta maan oistoista;
 Vasket viehän veroista,
 Oravaiset maanotoista.
 Olkame tytöt yhdessä,
 Rinnatusten rinkiloissä,
 Laulakame laatusasti,
 Tanssikame taitavasti;
 Tuota kaunot katselevi,
 Tuota kullat kuuntelevi,
 Ulkona oven takana,
 Hatut kaikki kainalossa –
 Ei tohi tupahan tulla,
 Saaha salvoshuonehesen,
 Tuostapa ämmät äkkäjäisi,
 Koukkuleuat kokkajäisi.

Kanteletar (1840; K II: 5)

Ej som skatt man oss skall föra,
 Oss ej taga, såsom landsskatt,
 Kopparn ju som skatt man förer,
 Skinn af ikorn såsom landsskatt.

Flickor, hållom oss tillsammans,
 I en ring invid hvarandra,
 Sjungom så som det sig höfves,
 Må på skickligt vis vi dansa:
 vackra gossar se det gerna,
 De oss kära derpå lyssna,
 Stå der ute bakom dörren,
 Hvar med hatten under armen,
 Våga ej i stugan komma,
 icke träda inom rummet,
 Sådant nog de gamla varsna,
 De med krumma käftar märka.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna* 1–59: 1839: 5; K II: 5)

Flickorna är unga och de vill sjunga och dansa, pojkarna lyssnar på dem utanför dörren men vågar inte komma in. De avundsjuka käringarna, skvallerkäringarna, ser till att flickorna inte kan träffa pojkarna. I en motsvarande sång som flickorna riktar till pojkarna beskriver flickorna sig själva som små och menlösa, men de är stolta och duktiga i sitt arbete. Om några år har de förändrat sig och de har blivit giftasvuxna:

9. Mitä te pojat suretta.

Mitä te pojat suretta? –
 Sitäkö pojat suretta,
 Ett' on meillä pienet piiat,
 Piiat pienet ja matalat?
 Jos on pienet, niin on pystyt,
 Jos matalat, kaksi makso;
 Siinä pieni pistelexsen,
 Kussa suuri kääntelexsen.
 Vielä meiän pienet piiat,
 Ja nämä tytöt matalat,
 Tuntevat tupansa pestä,
 Rappusensa raivaella,
 Sillat suuret siivoella,
 Lattiat vesin valella.

Nyt me outona olemma
 Ja kulemma kummempina,
 Kun tulevi toinen vuosi,
 Toinen vuosi ja parempi,
 Omenina me olemma,
 Ja kulemma kukkasina,
 Matkustamma mansikkoina,
 Vaellamma vaapukkoina –
 Käymmä parvessa parasna,
 Piikaparvessa pisinnä,
 Valkeinna vaimoloissa,
 Juoleinna joukkoloissa.

Hvad gör er så sorgsna, gossar?

Hvad gör er så sorgsna, gossar?
 Är det det er gör så sorgsna,
 Att så små är' våra flickor,
 Späda och till växten korta?
 Är' de små, så är' de raka,
 Är' de korta, två de kostar;
 Fram den lilla der sig sticker,
 Hvar den stora än sig vänder.
 Nog en gång ock våra jungfrur,
 Dessa späda, korta flickor,
 Lära sig att tvätta stugan,
 Och att sopa ren sin trappa,
 Att de breda tiljor städa,
 Golfven skölja af med vatten.

Nu vi icke äro kända,
 Vandra här som andra under;
 När ett annat år dock kommer,
 Annat, och jemväl ett bättre,
 Då vi blifva såsom äpplen,
 Då vi vandra blommor lika,
 Synas på vår väg som smultron,
 Skymta fram som röda hallon,
 Gå, de bästa uti skocken,
 Ut flickors svärm de längsta,
 Som de hvitaste bland qvinnor,
 Stoltaste i hela hopen.

Kanteletar (1840; K II: 9)

B. O. Lille

(Kanteletar. Sångerna 1–59: 1839: 8; K II: 9)

Flickan jämför sig med *ett äpple, blommor, smultron och ballon*, de vackraste tingen i naturen. Den anspråkslösa lilla flickan har således vuxit till en självmedveten kvinna. Men hur ser hon på pojkarna, dvs. hurdan är hennes syn på mannen? En god kvinnas dotter (K II: 10) är en duktig flicka som kan väva och spinna, resultatet av hennes arbete jämförs med mytologiska kvinnliga naturgestalters arbete. I sången nedan finns fråga–svar, ett stildrag som finns i många av sångerna:

10. Hyvän eukon tytär.

Ei oo kuussa käskemistä,
Päivässä opettamista,
Ei neissä neuomista,
Hyvän eukon tyttäressä.
Keikutellen keträpuita,
Kohotellen kuontaloita,
Keträtkäme rihma kierä,
Rihma kierä ja livahka,
Laskekame lanka lievä,
Lanka lievä ja lahia;
Viskatkame viipsinpuulle,
Napatkame naulan päälle.
Kanikame kangaspuihin,
Pielkame pirranpuuta.
Sitte pirta piukkoavi,
Sukkulainen suikkoavi,
Kuuluvi kylähän kalske,
Pirran pirske naapurihin.
Akat tuosta arvelevat,
Kysyvät kyläset naiset;
"Kuka kangasta kutovi?"
Emo varsin vastoavi:
"Oma kultani kutovi,
Herttaseni helskyttävi."
"Laskiko lapoja kangas,
Päästikö pirta pütämiä?" –
"Ei laske lapoja kangas,
Eikä pirta pütämiä;
*On kun Kuuntaren kutoma,
Päivättären ketreämä,
Otavattaren osaama,
Täbettären täyttelemä.*"

Kanteletar (1840; K II: 10)

Den goda kvinnans dotter.

Månen må man icke mana,
Icke heller solen lära,
Jungfrun icke undervisa,
Dottren till den goda qvinnan.
Medan sländorna vi vrida,
Och på tottarna vi höja,
Låt oss välsnodd lingarn spinna,
Jemn och välsnodd tvinna tråden,
Garnet mjukt ur ullen draga,
Löst och lockert ullgarn spinna;
Låt oss kasta det på härfrä't,
Skyndsamt det på knaggen hänga,
Hoppa upp i väfstol'n sedan,
Hålla flitigt fast i klovfan.
Gällt skall då vår väfsked ljuda,
Hastigt fram vår spole halka,
Ljudet ut i byn skall höras,
Väfskeds-prasslandet till granngå'n.
Gummorna de derom spörja,
Qvinnorna i byn de fråga:
"Hvem nu håller på att väfva?"
Svarar då helt visst min moder:
"Nu mitt eget gullbarn väfver,
Hon, mitt lilla hjerta, bullrar."
"Slog det lyckor uti väfven,
Släppte skeden sina tenar?"
"Ej det lyckor slog i väfven,
Skeden inga tenar släppte;
*Är som månens dotter väfvit,
Som om solens jungfru spunnit,
Karlavagnens flicka gjort det,
Stjernans dotter det fulländat.*"

B. O. Lille

(Kanteletar. Sångerna 1–59: 1839: 9–10; K II: 10)

Kuutar 'Månens dotter', *Päivätär* 'Luftens dotter' (*Luonnotar, Ilmatar*), *Otavatar* 'Karlavagnens dotter' och *Täbetär* 'Stjärnors dotter' är de högsta positiva attributen, eftersom exempelvis Luftens döttrar, Månens dotter och *Päivätär*

väver en gyllene väv i *Kalevala* (sång 41).⁴⁹² De mytologiska namnen har neutraliserats till appellativer. I originalversionen bygger alliterationen på varje versrad en rytm – i de två översättningarna finns andra medel som bygger upp stämningen:

[– –]

Tuo Kuutar, korea impi,
neiti Päivätär pätevä
pitelivät pirtojansa,
nii siänsä nostelivat,
kultakangasta kutoivat,
hope'ista helskyttivät
äärellä punaisen pilven,
pitkän kaaren kannikalla.

Kunpa saivat kuullaksensa
tuon sooran soiton äänen,
jo pääsi piosta pirta,
suistui sukkula käestä,
katkesi he kultariimat,
helkähti hopeaniit.

[– –]

Kalevala (1849: Yhdesviidettä
runo)

[– –]

Kuutar, månens milda dotter, Päivätär, den ädla ungmön,
hade var sin gyllne vävsked, rörde raskt på sina solvskäft,
vävde tyg med varp av guldtråd, slamrade med väft av silver
på en sky med rosenskimmer, ytterst ut på tordönsbågen.

Men så fort de fingro höra detta ljuva strängaspetet,
släppte de på stund sin vävsked, skytteln slant och slank ur
handen,
vävens gyllne trådar brusto, silversolven föll till marken.

[– –]

Collinder (*Kalevala* [1948] 1987: 290, sång 41)

[– –]

Månens jungfru, ung och ljuvlig,
dagens tärna, genompråktig,
satt vid vävskedarna träget,
styrde skäften upp- och neråt,
vävande en gyllne vävnad,
trädande in silvertrådar,
uppe på en rosig skyrand,
invid regnets resta båge.

Men när nerifrån de nåddes
av den underbara klangen,
sjönk från skeden vackra handen,
slappnade om skytteln greppet;
gyllenträden brast i blinken,
skäftens silvergarn blev skakat.

[– –]

Lars Huldén (*Kalevala* 1999: 311,
sång 41)

En duktig dotters arbete kan jämföras med de mytologiska varelsernas arbete som endast störs av Väinämöinsens förunderliga och ljuvliga kantelespel. Då slinter skytteln, slinker ur handen, trådar brister och silversolven faller till marken. Men så sker inte med en god moders dotters arbete. Hon är kunnig, eftersom hon har lärt sig av sin moder. Flickans och dotterns egenskaper definieras genom arbetet, dvs. flickan är arbetsam.

Den röda tråden i ”Flickors sånger” i Andra boken är att flickan, dottern blir gift och får en bra karl. Flickan skall vara arbetsam och duktig, hon skall vara frisk och stark, inte spinkig och spröd. Om hon är glad och sjunger alltför mycket blir hon lätt karakteriserad som lat och oduglig som dotter och svärdotter. Men oberoende av vad modern förebrår henne för eller vad skvallerkärningarna säger, vill hon sjunga och dansa nu när hon är ung. Hon vet att tiden förlider alltför snabbt, när hon blir gammal, sjuk och skrynklig stödande sig på en käpp, klagandes i alla vrår, då kan hon inte sjunga (K II: 3).

Lönnrot karakteriserar *Kanteletar* som ”sorgens väv” (K I: 1) på grund av att sorgen och smärtan är det genomgående temat i samlingen. Men han har kanske för mycket framhävt enbart den stora sorgen, eftersom sångerna också innehåller mycket av glädje, sång och dans, vilket kommer till uttryck just i ”Flickornas sånger”. Flickan eller dottern går lycklig i sin moders och faders hus med bror och syster, med familj och släkt, omgiven av jämnåriga flickor och pojkar samt hembygdens natur och naturens fåglar. Om hon inte blir gift

⁴⁹² I Aleksis Kivis (1834–1872) dikt ”Lintukoto” i diktsamlingen *Kanervala* (1866) finns en liknande tematik.

(K II: 11), gör det ingenting. Hon lever lycklig och sorgfri hos sin mor och far, då hon inte har några onödiga bekymmer om sin make och hans kläder:

11. Hyvä lycky neitosilla.

[— —]

Mikäs meiän neitosien,
Mikäpäs tytön minunki;
Jos ei naia naapurihin,
Tahi ei taammaksi tahota,
Olen ilmanki ikäni,
Tyttonä ison tykönä;
Tiivi on tyttönä eleä, 'rauhallista'
Nätti olla neitosena,
Ei oo huolta huumarelle,
Miehen vaatteen varua.

Kanteletar (1840; K II: 11)

Flickornas goda lycka.

[— —]

Och hvad felas väl oss jungfrur,
Eller ock just denna flicka?
Giftes jag ej bort till grangål'n,
Blir jag icke bortförd längre,
Är jag utan, all min lefnad,
Såsom flicka, hos min fader.
Lugnt är såsom flicka lefva,
Jungfru vara är så vackert,
Då behöfver man ej stampa,
Ej ha vård om mannens kläder.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 10–11; K II: 11)

Alliterationen, parallellismerna och upprepningarna bildar åter stämningen i sången. Lilles svenska översättning följer en indelning av versraderna i åtta stavelser per rad. Rytmen skapas med en förhållandevis monoton rytm som bildas av de få alliterationerna och de syntaktiska valen i svenskan. Flickans självbild kommer bäst till uttryck då hon sjunger om sin skönhet och jämför den med sommaren:

12. Kolme kaunista.

Kaks' on kaunista kesällä:
Lehti puussa, ruoho maassa,
Minä kohta kolmantena,
Minä lehti liehumassa,
Minä kukka kuulumassa,
Minä heinä heilumassa.
Vaan en huoli, huolikana,
Hyvä heinä heilumahan,
Hyvä kukka kuulumahan,
Lemmenlehti liehumahan;
Ei pahat hyvästä tieä,
Ei katalat kaunihista,
Rupalötöt ruskiasta,
Pullosuut punaverestä.

Kanteletar (1840; K II: 12)

12. De tre vackra.

Tvenne vackra ting har sommarn:
Träd som löfvas, gräs som grönskar,
Och jag sjelf är snart det tredje,
Jag är sjelf ett löf, som fläktar,
Sjelf en blomma, som bemärkes,
Är ett grässtrå sjelf, som svigtar.
Men jag vårdar mig allsicke –
Jag, ett herrligt strå, att svigta,
Jag, en blomma skön, att synas,
Jag, ett älskligt löf, att fläkta;
Onda känna ej den goda,
Icke fulingen den sköna,
Näfverskodde ej den väna,
Pösmundt ej en rosenkindad.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 11; K II: 12)

Flickan, *ett subjekt i process* (Kristevas term *sujet en procès*), har vuxit och blivit "ett talande subjekt", hon vet vad hon vill ha. Hon bryr sig inte om pojkar och män som super och härjar. Flera olika attribut anges i sångerna för innebörden 'dåliga pojkar' (*huitukka, poikaruitukko, nallikka, nasa, huntsukka, rantsukka*, K II: 14). Hon bryr sig inte heller om dumma eller galna pojkar, men inte heller om alltför snälla eller stiliga pojkar, hon vill ha en man med stabil karaktär:

15. Mie tahon tasaista miestä.

Empä huoli haalikkainen,
 Emmä huoli huntsukoista,
 Noista poika rantsukoista,
 Koirista kotikyläni,
 Nallikoista naapurini;
 Mie tahon tasaista miestä
 Tasaselle varrelleni,
 Miehen riskin rinnoilleni,
 Kaunokaisen kannoilleni,
 Vereväisen viereheni.
 Jääpi vaan tytöstä tästä,
 Jopa jääpi, kun sanonki,
 Monta sulhasta surulle,
 Nuorta miestä mielälälle,
 Koiteren koriät sulhot,
 Tokrajärven tolloturvat,
 Lyylyvaaran lylleröiset,
 Kirvesvaaran kiltit miehet,
 Sonkajan pojat soriat.

Kanteletar (1840; K II: 15)

Mig en stadig man jag önskar.

Jag, den smärta, aktar icke,
 Bryr mig ej om alla slarfvar,
 Dessa stackare till gossar,
 Dessa hundar från min hemby,
 Valparne ifrån mitt grannskap.
 Mig en stadig man jag önskar
 Vid min sedesamma sida,
 Bredvid mig en hurtig gosse,
 Och en fager, som mig följer,
 Och en frodig vid min sida.
 Men nu lemnar denna flicka,
 Lemnar säkert, som jag säger,
 Mången friare att sörja,
 Mången gosse i bekymmer.
 Koiteres förnäma fästman,
 Tokrajärvis istertrutar,
 Lyylyvaaras korta knubbar,
 Kirvesvaaras båla karlar,
 Sonkajas berömda gossar.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 12–13; K II: 15)

I allitterationen infogas så som ovan humor, en företeelse som går förlorad i Lilles svenska översättning eftersom det är omöjligt att återge ortnamnen som allittererar med de negativa manliga egenskaperna.

Flickan jämför sig själv med små fåglar eller fjäderfä i diminutivform: *kananen* 'liten höna' (K II: 4, *Meistä kasvavi kananen, Liten dufva af oss växer*, övers. Lille 1839) och *kana* 'hönfågel, höna' (K II: 18 *Kun tämä kana katoi, När denna dufva förkommer*, övers. Lille), ord som i *Kanteletar*-språket är ett positivt attribut för flicka, medan *kana* om kvinna i modern finska som epitet och tilltalsform får huvudsakligen negativ innebörd 'dum kvinna': *Se on oikea kana!*, 'Hon är en riktig höna, satkärning, pladderkärning!', 'Senkin kanal!', 'Du din höna!'.⁴⁹³ Orden *kana* 'höna', *kana(i)nen* 'en liten höna', 'kyckling', *kananlapsi* 'hönans barn', 'kyckling', *kananmuna* 'ägg', *kananpesä* 'hönso' och *kananpoika* 'kyckling' förekommer i flera av *Kanteletar*-sångerna.⁴⁹⁴ I Lilles översättning av K II: 4 finns motsvarigheterna *liten dufva* för *kananen*, *fåglar* för *käköset* 'gökar', *gås* för *hanhi*, *and* för *sorsa*, *fink* för *peiposen*, *svan* för *joutsen*, *liten and* för *sorsanen*, *vattenfågeln* för *vesilintu*.

Också symboliken kring olika bär är frekventa: *puola* eller *punapuola* i betydelsen 'lingon' står som epitet då flickan beskriver sig själv som *När ej denna dufva finnes, Denna fågel har förkommit, ... Detta röda lingon saknas* (K II: 18 *När denna dufva förkommer*, övers. Lille). I dylika jämförelser är *lingon*, *smultron*, *ballon* och *åkerbär* vanliga i sångerna. *Blåbär* uppfattas som ett ont bär. Lingon

⁴⁹³ *Suomen kielen perussanakirja* I (1996: 384).

⁴⁹⁴ Se Kukkonen (1984: 891), ordförrådet till *Kanteletar* (1840).

har den mytologiska aspekten i synnerhet i sista sången i *Kalevala* (Kalevala sång 50) där Mariatta, Marjatta, 'Jungfru Maria' blir havande av att ha ätit lingon, blir förskjuten av sin moder och fader, försöker finna en bastu där hon skulle kunna föda sitt barn men blir bortjagad från varje hus med den bibliska allusionen "Det fanns inte rum på härberget". Hon föder sedan en son, som döps till "Karelens konung, vårdare av allmaktsväldet", vilket gör att Väinämöinen blir vred och skamsen, vandrade sin väg och nådde stranden av det stora havet och sjöng för sista gången. Efter sig lämnade han sin kantele, sitt strängospel, glädjen och en skatt av sånger (*Kalevala* sång 50). I flera sånger förekommer flicka-bär-symboliken och jämförelsen.

Skillnaden mellan goda flickor och dåliga pojkar kommer till uttryck i sång K I: 89 *Tavattava tyttö, Att finna en flicka* som inte finns i svensk tolkning, i sång K II: 20 och i *Erilainen kirkonkäynti* (1840), *Olika kyrkogång* (1839), *Två slags kyrkogång* (1989):

20. Erilainen kirkonkäynti.

Kuului kenkien kupina,
Kautokenkien kapina;
Tytöt kirkkohon tulevat,
leimahtavat lehterille,
Rinnan auki riehkäseivät,
Kirjan sieltä kiskasevat,
Josta virren veisoavat,
Luvut kaunihit lukevat.
Kuului löttöjen löpinä,
Tuohikenkien tohina;
Pojat kirkkohon tulevat,
Kirkkomäellä melskoavat,
Viinapuolikon povella,
Olutkannun kainalossa;
Ei oo kirja mielessänsä,
Ei papin parahat saarnat,
Tytöt mielessä makaavi,
Syämissänsä sytevi.

Kanteletar (1840; K II: 20)

20. Olika kyrkogång

Höres ljud ur läderkängor
Knarrande af öfverlädren:
Flickor komma då till kyrkan,
Gå med lätta steg till läktarn,
Rifva barmen upp med brådska,
Och ur gömmet boken taga,
Hvarur psalmer skola sjungas,
Läsas vackra kyrkoböner.
Höres ljud ur näfvertossor,
Slammer utaf näfverskodda:
Gossar komma då till kyrkan,
Stoja fram på kyrkobacken, –
Brännvinsläckaren i famnen,
Och ett ölstop under armen;
Boken ha de ej i sinnet,
Icke prestens bästa varning.
(Flickor ligga dem i hägen,
Kyttä uti deras hjertan.)

B. O. Lille
(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 16;
K II: 20)

Två slags kyrkogång

Klapper hörs det av klackar,
steg av näbbskor som nalkas –
flickorna kommer till kyrkan,
stiger att lysa på läktarn,
öppnar där på sina blusliv,
tar fram böckerna ur barmen,
sjunger sedan med i psalmen,
läser dagens goda gudsord.
Fötter hörs det som hasar,
nävertossor som nalkas –
pojarna kommer till kyrkan,
bråkar ute på backen,
brännvinsflaskan i barmen,
kannan med öl i näven.
Inte bryr de sig om boken,
om hur väl vår präst predikar;
flickor ligger dem i hägen,
lockar och bultar i blodet.

Ole Torvalds
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 82; K II: 20)

Både Lilles och Torvalds tolkningar visar att det varit svårt att med svenskans medel få fram samma effekt med de fonetiska ljuden som i den finska ursprungssången. I Torvalds tolkning *Två slags kyrkogång* (1989) blir rytmen kanske något haltande, även om rytmen varierar med versrader om sju- och åtta stavelser. Den finska originalsången har fonemet [k] som på ett ypperligt sätt återger ljudet av flickors klackar och är ljudhärmande. Lille och Torvalds har i sina översättningar dock återgett ljudet från flickors och pojkars skor på ett ljudhärmande sätt. I synnerhet har Torvalds bevarat allitterationen,

parallellismerna och upprepningarna och på ett utmärkt sätt uttryckt ”Syämissänsä sytevi” – ”lockar och bultar i blodet”, dvs. spänningen och det kroppsliga i de ungas gång.

Det lyriska och sjungande subjektet flickan beskrivs i sångerna via naturbilder, arbetet eller kyrkogången, i sången eller i dansen. Lilles översättningar är relativt fria men de har motsvarigheter som ordmässigt finns i samma semantiska fält. Den poetiska översättningen med de fonematiska valen av vokaler och konsonanter blir lyckade. Det lyriska jaget är å ena sidan den ensamma, ynkliga och sorgsna flickan men å andra sidan den medvetna och livsglada flickan som är till freds med sin tillvaro. I Timonens undersökning finns det lyriska jaget i folksångerna beskrivet med utgångspunkt i det fysiska och psykiska rummet, de olika *jag-* och *du-identiteterna* som skapas i relation till andra.⁴⁹⁵

Den erotiska kärlekssången

Känslan uttrycks med synestesier, dvs. lukt- och smaksinnet⁴⁹⁶ kombineras i sångerna med det semantisk-kognitiva uttrycket. I sin analys av *jaget som röst* (”minuus äänenä”) med hänvisningar till Matti Kuusi diskuterar Senni Timonen just jaget som lyssnande.⁴⁹⁷ Det inre och yttre landskapet skapas av ett lyssnande av naturens och jagets röster. Begreppet *röst* har sedan Aristoteles uppfattats som polyfont, dvs. den första nivåns betydelser är (a) *en uttalad och konkret röst* (sound) eller (b) *en morfologisk form* som är hörbar som inre röster och rytmer. T. S. Eliot (1888–1965), upphovsmannen till nykritiken, skriver i sin essä *Three Voices of Poetry* (1953) om den ”auditiva fantasin” och talar om tre olika röster i lyriken: för det första om den röst som talar till lyrikern själv eller till ingen, för det andra om en röst som talar till andra och för det tredje om den dramatiska rösten. Därtill nämner Eliot ännu en röst som är ”den ursprungliga” rösten, diktarens intention. Till grupp (b) räknade Kuusi *musik-, ton-, klang- och sångtermer* och de slutsatser som förenades med dem. I lyrikens dubbla väsen finns så som Timonen skriver förmågan att i en sång förena *form* och *innehåll*,⁴⁹⁸ en lyrisk dikt är så som Viikari uttrycker det: ”uudelleensyntymiskykyinen”, dvs. läsarens produkt av att söka en röst.⁴⁹⁹ Betydelser hos röstens andra nivå är metaforiska; *rösten* är här ett parallellbegrepp för *det lyriska jaget*, *det sjungande jaget*, den sinnebild som

⁴⁹⁵ Timonen (2004: 161–195).

⁴⁹⁶ Larsson (2004: 15–26).

⁴⁹⁷ Kuusi (1963: 265–272); Timonen (2004: 201–206).

⁴⁹⁸ Timonen (2004: 2004–205).

⁴⁹⁹ Viikari (1998: 295–296).

föds av diktens talare då dikten läses. Mötet mellan form och betydelse i lyriken är det som översättarens röst söker först i sin roll som läsare, sedan uttolkare och slutligen den röst som återskapar form och betydelse i målspråket. Det är just denna *semiosis*, *betydelseaktualiseringsprocess*, som möts i en dikt eller – formen, de enstaka ljuden, prosodin och rytmen saknas konkret i den skriftliga texten men läsaren uttolkaren och översättaren lyssnar på det lyriska jaget/sångerskan och sångaren så som Timonen skriver med referenser till Dennis Tedlock (1983), Walter Ong (1982) och Paul Zumthor (1990).⁵⁰⁰

I *Kanteletar* får det lyriska jaget en egen röst men hon/han representerar också en hel grupps röster som *ett sjungande jag*. Inom etnopoetiken har den kroppsliga rösten diskuterats och exempelvis Dennis Tedlock lyfter fram det begränsade i en skriven text eftersom den saknar tryck, pauser, nyanser och längdförhållanden och därigenom en polyfon förståelse av den polyfona rösten.⁵⁰¹ Tedlock menar att de nivåer som traditionellt har åtskiljts, dvs. *det fysiska* och *semiotiska*, *fonetik* och *fonologi*, *uttryck* och *innehåll*, kan förenas. Rösten är betydelse på samma sätt som ordet, konstaterar Tedlock.⁵⁰² Timonen hänvisar till Paul Zumthor som konstaterar att 'det poetiska talet, rösten, melodin – texten, energin, den akustiska formen' skapar då de förenas specifika betydelser.⁵⁰³ Zumthor vill framhäva att denna *semiosis* utforskats alltför lite eftersom den muntliga dikningens, röstens, närvarons förmåga att komma åt det som är utanför språket till det som är fullt och helt där allt som inte är enkel närvaro har upphävts.⁵⁰⁴ Det är just denna *semiosis* som jag försöker fånga i relationen det finska källspråket vs. det svenska målspråket, dvs. hur två strukturellt olika språk som finskan och svenskan kan ha den ursprungliga rösten gemensam, dvs. hur den finska folksångens form och innehåll återskapas i de *Kanteletar*-sånger som blir föremål för analys.

I sin undersökning söker Timonen jagets/sångerskans *röst (voice)* som ett förhållningssätt till världen, ställvis också sångens rytmiska ('soinnillinen ääni', *sound*),⁵⁰⁵ dvs. nyanser i ekot av sångerskans ord så som Tedlock konstaterar då det är frågan om etnopoesi: det är frågan om en levande, hörbar röst (till och med i inspelningar går någonting förlorat). Men Tedlock uttrycker sin vilja och sin förmåga att lyssna på gamla texter – nyckeln till dem är en kunskap om den levande röstens egenskaper och kvaliteter samt en omsorgsfull läsning och noggranna observationer av nedtecknarnas och uttolkarnas antydningar.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ Timonen 82004: 203–206).

⁵⁰¹ Tedlock (1983: 249).

⁵⁰² Tedlock (1983: 207).

⁵⁰³ Zumthor (1990: 147).

⁵⁰⁴ Zumthor (1990: 128).

⁵⁰⁵ Timonen (2004: 206).

⁵⁰⁶ Tedlock (1983: 17).

På samma sätt menar Walter Ong att den muntliga kulturens kärna är rösten som skapas ur det inre både i fysisk och i psykisk mening, dess närvaro är kopplad till tiden, något som håller på att försvinna och just på grund av detta är rösten holistisk, inte analytisk.⁵⁰⁷ Lyriken är den genre som inom den skriftliga kulturen är mest röstlik, skriver Timonen.⁵⁰⁸ Inom poetisk översättning är de ovan refererade idéerna grundläggande. Hur fångar den poetiska översättarens just detta ”röstlika”?

I de dikter som jag behandlat ovan och kommer att behandla nedan är det ”sångarens/sångerskans röst” som ”översättarens röst” möts med. Det starkt erotiska draget kommer emellertid också till uttryck i hela sånger. Flickan kan beskriva sig som en flicka som har många pojkar och älskare. Nedanstående sång (K II: 30 *Monisulhollinen*) hör till de erotiska sångerna i avdelningen ”Flickors sånger” och den uttrycker mycket konkret det lyriska jagets relation till mannen. I Rafaël Hertzbergs (1873) översättning finns däremot K II: 243 *Monimorsiaminen*, Många flammor som ingår i Pojkars sånger. Sång K II: 30 finns dock inte i svensk översättning, inte heller i Lilles översättning (Bok II 1–59, sångerna K II: 14, 28, 29 och 30 finns inte i svensk övers. av Bok II). Den bygger så mycket på det språk- och kulturspecifika samt på finskans alliterationer och parallellismer med namn vilket säkert bidragit till att sången inte finns i svensk tolkning. Sången berättar om hur många fästmän sångens jag har, åtminstone tio, men sedan besöktes hon av en pojke som gjorde att hela hon ’smakade av honung, famnen av mjöd, armhålorna av ägg och sidan av smör och vetebröd’. De djupa känslorna och sinnena beskrivs med materiella bilder:

30. Monisulhollinen

Mont' on sulhoa minulla,
Yks' on Yrtti, toinen Tortti,
Kolmas koito Paalikkainen,
Neljäs Nerkko niemen päässä,
Viies Winnyrin Tapani,
Kuues kainu Karjalainen,
Seitsemäs sepän Simana,
Kaheksäs on Kaitaparta,
Yheksäs Yrjä raukka,
Kylän vanhin kymmenes;
Repo raukka reunimmainen,
Päivän poika päällimmäinen,

Kirjavissa kintahissa,
Kaunehissa kauhtanoissa,
Vaipassa vanutetussa,
Ostetussa saappahissa,
Kävi kerran, kun käviki,
Istui illan vieressäni,
Kyläkunnan kuulematta,
Koko mie me'elle maikoi,
Sylinistunta simalle,
Kainalo kananmunille,
Vierus voille, vehnäsilille.

Kanteletar (1840: K II: 30)

I Lilles översättningar (K II: 1–59) saknas sångerna II: 14, 28–30. Har de utelämnats på grund av innehållet eller på grund av att sångerna är svåra att översätta? Däremot har Hertzberg (1873) översatt en motsvarande sång, K II:

⁵⁰⁷ Ong (1982: 71–74).

⁵⁰⁸ Timonen (2004: 205).

243 *Monimorsiaminen, Många flammor*, som ingår i ”Pojkars sånger”. En svensk tolkning av denna sång ges också av Ole Torvalds med titeln *Flickor har jag ganska gott om* (se avsnittet ”Pojken och mannen som det sjungande jaget” nedan).

En vacker kärlekssång är K II: 31 som ges nedan i Lilles och Torvalds svenska tolkningar:

31. Onpa tietty tietyssäni.

Onpa tietty tietyssäni,
Mesimarja mielessäni,
Lempilintu liitossani,
Sinisorsa suojassani,
Jok' on mieltynyt minuhun,
Minä mieltynyt hänehen;
Hänell' on ihanat silmät,
Minulla syän suloinen.
Ei hän heittänyt minua,
Eikä yksin jättänyttä;
Omaksens' on ottanunna,
Kullaksensa kutsununna,
Kaunoksensa katsonunna,
Valkiaksensa valinnut.
Niin minä hänessä riipun,
sekä riipun, jotta kiikun,
Niinkun lintu lehtipuussa,
Kuusen oksalla orava.

Kanteletar (1840: K II: 31)

Någon har jag i mitt sinne

Någon har jag i mitt sinne,
Bär mitt åkerbär i hjertat,
Hyser liten älsklingsfågel,
Har uti min vård en blåand,
Han i mig sig har förälskat;
Han har glada, sköna ögon,
Jag igen ett smultet hjerta.
Han mig icke öfvergifvit,
Icke heller ensam lemnat;
Till sin egen har mig tagit,
Mig sin älskade har kallat,
Till sin skönaste mig utsett.
Så vid honom fäst jag hänger,
Så jag hänger, så jag svärfvar,
Som på löfvig qvist en fågel.
Ikorn uppå granens grenar.

B. O. Lille (Lille 1839: 23; *Finsk Anthologi* 1845: 97; K II: 31)

Jag vet en som är den rätte

Jag vet en som är den rätte,
som ett hjortron i mitt hjärta,
som en kärligt fångad fågel,
som en vänligt vårdad gräsand.
Han har lärt att hålla av mig
liksom jag fått lust för honom;
blida blåa ögon har han
och jag har ett givmilt hjärta.
Mig har han inte förkastat.
övergett mig åt mitt öde,
nej, han tog mig till sin egen,
har sitt goda gull mig kallat,
valt mig till sin vackra flicka,
till sitt klara ljus mig korat.
Därför hänger jag vid honom,
hänger om hans hals och gungar
som bland lindens löv en fågel,
som ekorn i granens grenar.

Ole Torvalds (*Visor och ballader ur Kanteletar* 1989: 84; K II: 31)

De finska alliterationerna och parallellismerna bildar en specifik rytm på varje versrad. I Lilles och Torvalds versioner är rytmen och dynamiken en annan, även om det semantiska innehållet kommer väl till pass. Om man jämför de olika översättningsstrategierna kan konstateras följande. Kärleken såväl den romantiska längtande som den erotiska förkläds i parallellismer och jämförelser med bilder ur naturen. Den älskade är *honung* eller *socker* eller som ovan: ’hela mannen smakar honung, famnen av mjöd, armhålan av hönsägg, hela hans sida smör, vetebröd’. Flickan beskriver sin älskade som *honung* (*mesi, me'estä*) och *socker* (*sokeri, sokerista*) som den sötaste av alla:

34. Tuo on mies me'estä tehty.

Tuo on mies me'estä tehty,
Sokerista sorvaeltu,
Suu somasti laulamahan,
Jalat taiten tanssimahan.
Pese silmät, pää silitä,
Harja'a hatun alukset,
Niin tule minun kotihin,
Ja kysy tätä tytärtä

Denne man är gjord af honing.

Denne man är gjord af honing,
Han af socker bildad blifvit,
Munnen att behagligt sjunga,
Fötterna att skickligt dansa.
Tvätta synet, släta håret,
Kamma havd af hatten gömmes;
Till mitt hem du sen må komma,
Och begära denna flicka

Emoltani ensistäänki:
 "Eukko työnnä tyttöäsi
 Minulle miehelle hyvälle,
 Soprialle sulhaselle,
 Mie oon mies me'estä tehty,
 Sokerista sorvaeltu."

Kanteletar (1840: K II: 34)

Allra först utaf min moder:
 "Gumma lemna du din dotter
 åt den duglige till maka,
 Åt en sådan ståtlig fästman,
 Jag som blifvit gjord af honing,
 Jag, en man af socker bildad."

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 25–26; K II: 34)

Alla sinnen finns med i den estetiska upplevelsen som beskrivs med flera synestetiska parallellismer: känslor, smaksinnet, ögat, hörsel och utseende i kombination med glädjen: sång och dans. Hur kommer smaksinnet till uttryck i den svenska översättningen? I den finska texten med fonemet [m] som allittererar med *mies* 'man', *mesi* ('honung') och *mie* ('jag') och har därtill inrim (jfr Kristevas "en drifternas fonemöversättning"). Det söta uttrycks dessutom med fonemet [s] i "Sokerista sorvaeltu" 'av socker'. Det lyriska jagets och mannens röster hörs i dialogen som flickan sätter i mun på mannen som i sin tur riktar orden till flickans moder. Detta är ett vanligt schema i sångerna och de syftar till att lyfta fram de olika rösterna. Flickan kan också försvara sin älskade då andra anser honom vara fattig och av låg börd (*musta* 'svart'):

33. Muien musta, minun hyvänen.

Moniki pohatan poika
 Kovin on koiltahan kopia,
 Suvultansa sangen suuri;
 Sinä köyhä poika rukka
 Et oo koiltasi kopia,
 Suvultasi aivan suuri.
 Moni sun mustaksi sanovi,
 Tervaskannoksi tekevi,
 Pahaksi panettelevi,
 Tuhmemmaksi tunnustavi;
 Voit sa olla muien musta,
 Minun kaunis ja hyvänen,
 Minun mielestä metonen,
 Voisirunen silmästäni.

Jos oot musta mun omani,
 Rauankarva rakkahani,
 Tuhma muien tunnustaissa,
 Tervaskanto katsellessa;
 Selin muihin seisotate,
 Selin muihin, päin minuhun,
 Ehkä mie pilonen piika
 Voisin paialla parata,
 Kauluksilla kaunistella,
 Säätet vikkelisukilla,
 Kaulan paiankauluksella,
 Käet kirjakintahilla,
 Sametilla hienot hiukset.

Kanteletar (1840: K II: 33)

Svart för andra, god för mig.

Mången rik mans son väl ofta
 Yfves öfver rika hemmet,
 För sin skyldskap sig förhäfver;
 Stackars gosse, du är fattig,
 Yfves icke öfver hemmet,
 För din släkt dig ej förhäfver.
 Mången väl dig mörklätt kallar,
 Gör dig till en kolad stubbe,
 Och förtalar dig, som elak,
 Anser dig för ganska enkel;
 Må för andra mörk du vara,
 Är för mig dock god och vacker,
 Ljuf som honing i mitt tycke,
 Ljus som smör i mina ögon.
 Om du mörklätt är, min egen,
 Har du jernets färg, min älskling,
 Anse andra dig för enkel,
 Hålla för en sotig stubbe;
 Vänd då ryggen mot de andra,
 Rygg mot dem, mot mig ditt anlet,
 kanske kunde, arma flicka,
 Med en skjorta jag dig pryda,
 med en halsduk dig försköna,
 Vadorna med svickelstrumpor,
 Händerna med granna vantar,
 och med sammet lena håret.

B. O. Lille

(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839: 24–25; K II: 33)

Flickan eller den ogifta kvinnan lockar den älskade till sig med olika tilltal, dvs. hur flickor och ogifta kvinnor tilltalar pojkar och män. I Andra bokens sånger, i "Männens sånger" tilltalas flickor och kvinnor däremot exempelvis med följande ord och uttryck som kombinerar form och innehåll:

35. Kun ois kahen valta

Kuti, kuti, kultaseni,
Sinisukka sulhaseni,
Punaposki puolisoni,
'Tääll' on nuori neitosesi,
Käypä tuota katsomahan,
'Tule yöllä yksinäsi,
Jottei jälki jäällä tunnu,
[– –]

Kanteletar (1840: K II: 35)

Om blott tvenne finge råda.

Kom nu, kom nu, du min älskling,
Fästman du, i blåa strumpor, Du
min hälft, med röda kinder,
Här är ju din unga flicka.
Kom dock på att henne hälsa,
Kom om natten, men dock
ensam,
Att på isen spår ej märkas,
[– –]

B. O. Lille
(*Kanteletar. Sångerna 1–59*: 1839:
26; K II: 35)

Om vi båda fick bestämma

Killekill du gulle gosse,
söta du med blåa sockor,
kära vän med röda kinder,
här är din utvalda ungmö!
Kom då hit och hälsa på mig,
nalkas ensam nu i natten,
så det ej syns spår på isen,
på den hala vita vägen.
[– –]

Ole Torvalds (*Visor och ballader ur*
Kanteletar 1989: 86; K II: 35)

Så som ovan framgått, jämför flickan sig med fåglar, exempelvis *kananen* 'höna', *joutsen* 'svan' och *sorsa* 'and' samt olika bär (jfr finska kvinnonamn såsom *Marja* 'bär', *Marjatta*, *Marja-Liisa*, *Marjukka* etc.) Ovanstående rader används som varianta former också i sång K II: 36 där de avslutande versraderna framhäver det erotiska:

36. Katso'pas tätä tytärtä.

Kuti, kuti, sulhaseni,
Punaposki poikaseni!
Katso'pa tätä tytärtä;
'Tässä kasvavi kananen,
'Tässä joutsen jouhtavi,
Sorenevi kunnon sorsa.
Hanki sulho sukkulainen,
Kankahalta karttu väärä,
Vestele veräjän suussa,
Kannon päässä kalkuttele,
'Tuo'pa tällä tyttäreille,
Tälle sorsalle sovita.
Vie sitte ve'elle neittä,
Saata sotkulle tytärtä –
Lähti paikat paistasi,
Rätsinästäsi räpälet;
Sitte tunnet nainehesi,
Ja kosissa käynehesi.

Kanteletar (1840; K II: 36)

36. Skåda dock på denna flicka.

Kom nu, kom nu, du min älskling,
Gosse du, med röda kinder,
Skåda dock på denna flicka:
Dufva nog af henne växer,
Snart en svan af henne blifver,
och en vacker and sig bildar.
Skaffa skottspole, min fästman,
Krokigt klappträd ifrån skogen,
Bila det vid ledets öppning,
Yxa det på stubbens ända,
Hemta så åt denna flicka,
Gör för denna fågel passligt.
Jungfrun sedan för till stranden,
Och till tvätten åtfölj flickan –
Snart är skjortan fri från lappar,
Linnet ifrån trasor renadt;
Deraf vet du gift dig vara,
Och i äkta ståndet kommen.

B. O. Lille (*Kanteletar. Sångerna 1–*
59: 1839: 27; K II: 36)

De starkt erotiska sångerna har Lönnrot utelämnat ur *Kanteletar* eftersom deras innehåll varit opassligt med tanke på tidens sedlighetsuppfattning. I Kuusis

samling finns sånger som är mycket erotiska exempelvis det kraftfulla språk som Ulla Pielä beskriver i sin artikel om ”lemmennostoloitsujen nainen”, dvs. om hur den sexuella lusten förbättras med sång och olika spådomsformler, ett naturligt motiv i vardagen.⁵⁰⁹

Nouse noukko, seiso seippo
tämän piian pillun piällä,
tämän raukan rakohon,
tämän koukon koppelohon.
SKVR VI₁ 6088. Mikko Pelkonen, Suonenjoki 1888

Ja jos ei tänä kesänä,
sit ei sinä ikänä
kyrpä rummussa rupaja.
SKVR XIII₃ 9954. Anni Suni, Hiitola 1895

Nouse nyt kiihko kiima suosta,
häkärä häjyn nenästä!
Lepikosta lehmän kiihko,
tallista orihin kiihko,
kiihko kissan kiukualt,
koiran kiihko koppelista,
lapsen pienen lattialta,
penikkaisens penkin alta.
SKVR XIII₃ 9953. Juoseppi Tamma, Hiihtola 1894

I dessa sånger är ordvalet mycket starkt, affektivt och naturalistiskt med bruk av olika variationer på ord för könsorganen och sexualakten med olika allitterationer, parallellismer och omskrivningar, ett språk som neutraliserats mycket i Lönnrots bearbetningar (se t.ex. K II: 35; K II: 36) och i redigeringar av den lyriska samlingen *Kanteletar*.⁵¹⁰ Av Asplunds undersökningar framgår att kärleksdikten är relativt ung i den finska folkdiktningen medan en beskrivning av familjeförhållanden tyder på en gammal lyrisk linje i den finska traditionen.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Pielä (1990: 214–223); Kuusi & Timonen (1997: XXXI–XXXIV); se t.ex. sångerna 400, 401–414 i Kuusi & Timonen (1997: 204–211); Kupiainen (2008: 304–316).

⁵¹⁰ Pielä (1990: 214–223); Kuusi & Timonen (1997: XXXI–XXXIV); se också Perttunen (1976).

⁵¹¹ Asplund (1994: 20–21) Apo (1989a: 22–24, 31–34; 1989b: 45–53; 1989c: 168–170).

Jos mun tuttuni tulisi
Om min älskeling nu sig tedde

Finlands mest kända kärlekssång är den finska folksången *Jos mun tuttuni tulisi*, som översatts till 467 språk.⁵¹² Bland översättningarna märks världsberömda diktare såsom J. W. von Goethe (1828). Sången har översatts och publicerats runtom i världen i olika antologier, den har blivit tonsatt och flera essäer och studier har skrivits om den. Sången antas ha sjungits redan under 1600-talet, och den var känd bland lärda i Finland under 1770-talet, i början av 1800-talet började kopior av sången cirkulera och under 1800-talet hade ca 150 varianter av sången nedtecknats. Man kan fråga sig varför denna sång är ”världspoesi”, ett epitet som Matti Kuusi gett sången.⁵¹³ Tematiskt handlar sången om längtan som sjungs av en kvinna som väntar på sin älskade och vill offra allt för sin kärlek. Det som är säreget i sången är hur längtan uttrycks med starka naturbilder med *orm*, *varg*, *blod* och *björn*, vilket bidrar till en stark estetisk effekt. Tematiskt har sången också bibliska allusioner till Kärlekens Höga Visa. Jag skall behandla några tolkningar av den aktuella sången, för att se hur sångens ursprungliga effekt och stämning överförts till svenska. De svenska tolkningarna har eftersträvat originalsångens starka och erotiska effekt, men originalet ger uttryck för en kulturbunden intensitet i finska språket som är svår att exakt överföra på grund av de två språkens strukturella och semantiska olikheter. Finskans vokaler, konsonanter, upprepningar, allitterationer och ordval möjliggör den för den finska folkpoesin så karakteristiska parallellismen, dvs. en tanke som kan uttryckas och varieras på olika sätt. Elias Lönnrot konstaterar själv i *Borgå Tidning* Nr 58 år 1838 om svårigheten att översätta finsk folkpoesi så här: ”Det är märkvärdigt att flere stycken af detta lyriska slaget rent af icke kunna öfversättas, och alla förlora sig ganska mycket ej allenast under min, men äfven under andras skickligare händer.”⁵¹⁴

De första uppgifterna om sången *Jos mun tuttuni tulisi* finns i Henrik Gabriel Porthans verk *De poësi Fennica* från år 1778. I kap. 12 behandlar han de s.k. mjöl- eller kvarnsångerna, *Jauho-Runot*, som sjöngs av kvinnor i Savolax, Karelen och Kajana län, då de malde mjöl mellan två tunga kvarnstenar. Under det tunga kroppsliga arbetet sjöng de om själva arbetet, malandet eller om andra teman som berörde dem, t.ex. om kärlek och längtan. Porthan

⁵¹² Se också DuBois (2006: 4, 5, 13–21); se SKS Finska Litteratursällskapet, *Jos mun tuttuni tulisi*, C. G. Zetterqvists översättningssamling (669 filer).

⁵¹³ Kuusi ([1974] 1994: 88–95).

⁵¹⁴ En noggrann genomgång av denna sång finns i Kaukonen (1984: 25–27) samt i Knuuttila & Timonen (1999: 195–228) som behandlar denna sångs modala kontexter och kroppsliga känslor.

exemplifierar med en lyrisk sång om sammanlagt 49 versrader. Ungefär i mitten av sången finns de aktuella 34 raderna:⁵¹⁵

[— —]		[— —]
Kuin mun tuttuni tulisi,	Ej kutaana kumppalina,	Sillen suuta suickajaisin,
Ennen nähtyni näkyisi!	Kuka suuta suickajapi,	Jos olis suu suden veressä;
Kohta suuta suickajaisin,	Kuka syhyttä sivuja,	Sillen kättä kääppäjäisin,
Levitäisin leukapieldä.	Kupeita kutkuttapi.	Jospa käärme kämmen-päässä.
Mutt' ej kuulu kullaistani!	Kosk' ej kuulu kuldaistani,	Olisiko tuuli mielellisä,
Sill' on illoilla ikävä,	Kolkkavan kodan edessä,	Ahavainen kielellisä!
Maata pannes pahembi,	Puita pilkkavan pihalla,	Sanan toisi, sanan veisi,
Äsken yöllä äitelämbi.	Veräillä vestelevän,	Sanan lijan liikuttaisi,
Havaiteessa haikiambi;	Alla ickunan asuvan!	Kahden rackaan välillä.
Kopra (koura) tyhiä kokopi,	Tule turcka tuutuhuni,	[— —]
Käsi vaatipi valehta,	Astu armas sängyhyni!	Porthan ([1778] 1904: 88–89)
Aina aikahan tulisin,	Embä kovan kutzuckaan;	
Vaan on vaiva aamusilla,	Kyll' sun luondo luoxe tuopi,	
Muiden työllän työnnätässä,	Veri vierellen vetäpi;	
Muiden liitässä levollen,	Sitte tuutun tulduansi,	
Olla yötä yxinänsä,	Liki, liki, linduiseni,	
Sängyssä ukottomassa,	Kuki, kuki, kuldaiseni!	
	Porthan ([1778] 1904: 86–87)	

Senare i texten citerar Porthan ”en annan dikt”, dvs. en annan variant av sången, som börjar med raden *Sillen suuta suickajaisin* med den aktuella tematiken. *Jos mun tuttuni tulisi* citeras och prisas i svensken A. F. Skjöldebrands och italienaren Giuseppe Acerbis reseberättelser från år 1799 i de nordliga delarna av Europa. Skjöldebrand hade fått sången 1799 av Porthans student Franz Mikael Franzén, som hade fått den av en tjänsteflicka i Franzéns hemort Uleåborg. Zacharias Topelius d.ä. hade en kopia av sången och Porthans assistent, Christfrid Ganander, hade en kopia som han fått av Isak Fortelius som kom till Kemi 1773. Porthan publicerade sin dikt fem år senare, 1778. Acerbi jämför sångens skönhet med Saphos kärlekssånger. År 1819 publicerade von Schröter *Finnische Runen*, som gjorde den finska polkpoesin känd runtom i världen. I november 1810 fick sedan Goethe sången av Skjöldebrand och översatte den till tyska med titeln *Finnisches Lied*, och så började dikten sin resa i världslitteraturen.

I *Helsingfors Morgonblad* Nr 44 år 1843 publicerades en presentation av C. G. Zetterqvists plan att utge ”en Finsk runa med öfversättningar på alla möjliga språk”, ett arbete som han påbörjade 1842. Efter 18 års arbete hade han registrerat 467 olika översättningar av den aktuella sången. Den svenska översättningen anges av Zetterberg, som rubricerar sången som *Tytön Runo Suomalaisen, En Finsk Flickas Sång*, vara Franzéns, men enligt tidningen finns översättningen inte i dennes samlingar. Utöver en latinsk och tysk översättning av sången publicerar tidningen en svensk översättning och

⁵¹⁵ Porthan ([1778] 1904: 86–87, 88–89).

originalsången ur Zacharias Topelius' *Suomen Kansan Wanhoja Runoja* (1829: IV: 22):

Jauho Runo

Jos mun tuttuni tulisi,
Ennen nähtyni näkyisil
Sillen suuta suikkajaisin,
Olis suu suen veressä,
Sillen kättä käppäjäisin,
Jospa käärme kämmen päässä.
Olisko tuuli mielellissä,
Ahavainen kielellissä!
Sanan toisi, sanan veisi,
Sanan liian liikuttaisi
Kahen rakkaan välillä.
Ennempä heitän herkku-ruat,
Paistit pappilan unohtan,
Ennenkuin heitän herttaiseni,
Kesän kestytyäni,
Talven taivuteltuani.

Topelius (1829–1831: IV: 22)

En Finsk Flickas Sång

Om min välbekante komme,
Min så gerna sedde syntes,
Honom smög jag mig att kyssa,
Sågs än vargblod på hans läppar;
Glad hans hand jag skulle trycka,
Satt der än en orm omslingrad!
Om förstånd hos vinden funnes,
Hade vårens fläktar tunga,
Ack, de skulle fram och åter
Skynda sig att växla ordet
Mellan två hvarandra kära!
Läckra rätter vill jag lemna,
Stek från Prostensbord försaka,
Hellre än min älskling släppa,
Som jag tämt åt mig om sommarn,
Som jag späkt åt mig om vintern.

Frans Mikael Franzén
(*Helsingfors' Morgonblad* Nr 44, 1843)

Den svenska översättningen kommenteras som ”utmärkt i sitt slag” av tidningen. Den latinska översättningen *Carmen, quod finxit Fennica puella* bedöms som ”utmärkt både för sin trohet och sitt melodiska väljud”. Den tyska versionen *Lied eines finnischen Mädchens* beskrivs som ”mera fri, men äfven, såsom oss tyckes, icke mindre lyckad” och anges vara av Mag. Julin Fabricius i Göteborg. Den svenska översättningen ovan har de lyckade motsvarigheterna *välbekante, gerna sedde* för *tuttuni* och *ennen nähtyni* men blir förhållandevis neutral på grund av ordvalen *smög jag mig att kyssa, Sågs, Glad*. Tilltalsformen *herttaiseni* är svår att uttrycka och den har blivit *älskling*. Den finska folkpoesin undviker att använda *rakas* ’älskling’ och använder i stället parallellistiska ord som *tuttuni, ennen nähtyni*. Rytmskt följer översättningen trokémåttet med åtta stavelser per rad, men allitterationen är sparsamt överförd.

I sitt bidrag *En Finsk Runas Öde* behandlar Lönnrot den aktuella sången i *Helsingfors' Morgonblad* Nr 72 år 1843 och påpekar att Zacharias Topelius' version av *Jauho Runo* inte som sådan finns i *Kanteletar* utan på olika ställen: i sångerna K II: 32, K II: 42, K II: 43 och K II: 46, eftersom den sångare enligt vilken Topelius nedtecknat sången har sammanfört flera strofer från olika sånger, vilket ju ofta är fallet med folksångerna. Därför har Lönnrot gjort en tematisk uppdelning av sången och förenat versraderna 12–16 i *Jauho Runo* i *Kanteletars* sång K II: 32 *En heitä kullaistani*, som talar om hur den stora kärleken är viktigare än pengar och materiellt välstånd. Raderna 1–6 ingår dels i sång II: 42 *Etäällä minun omani*, som bygger på en sydkarelsk anteckning som

Lönnrot nedtecknat, dels i sång II: 43 *Kun mun kultani tulisi*. Mittpartiet, raderna 7–11, i *Jauho Runo* har Lönnrot placerat i sång K II: 46 *Tehkös lütto, lintusenä*, som berättar om en flickas älskade som tvingats bege sig utomlands och om hans okända öde. Lönnrot konstaterar om raden ”kahan rakkahan välillä” i sång II: 46 att det borde heta ”kahan kaunihin välillä”, eftersom den äldre finska folkpoesin inte gärna talar om den abstrakta kärleken utan hellre om den konkreta skönheten. Lönnrot presenterar en egen översättning av sång K II: 32 och sång K II: 42 i nämnda bidrag. I *Helsingfors' Morgonblad* Nr 72 år 1843 ger han en översättning av en sång med samma tematik men påpekar att originalet till hans översättning endast återfinns i von Schröters *Finnische Runen*, men i *Kanteletar* finns delar av sången på olika ställen: i sångerna K II: 50, 51, 53 och 210. Sången som helhet finns däremot inte att finna i *Kanteletar*. E. Nervanders svenska översättning är en romantiserad version med slutrim, som inte är ett karakteristiskt drag för *Kalevala*-metern, likaså är J. J. Nervanders version en annan metrisk lösning än den finska. Några rader i de två versionerna är identiska:

Om min älskling nu sig tedde.

(Variant, öfvers. af Nvr.)

Om min älskling nu sig tedde,
Viste sig den fordom sedde,
Jag hans mun med kyssar höljde,
Fastän blod af varg den sköljde;
Honom jag i handen toge,
Fast en orm sig kring den sloge.
Hade vinden fått sig tunga,
Tankar vårens fläkt den unga,
Gjerna bud de skulle bära
Mellan två hvarann så kära.
Rikmans lif jag ej vill smaka,
Prostens läckra bord försaka,
Hellre än att honom glömma,
Den så sköna, den så ömma,
Som om sommarn fångad redan
Tömdes fullt om vintern sedan.

E. Nervander (K II: 43, i Elias Lönnrot
Manuskript, CXXXV, 1846: 43, Lna 313
(Variant, öfvers. af Nvr. = E. Nervander)

Langue Suédoise.

a) Sång af en finsk Landtflicka.

(Traduction metrique.)

Om min älskling nu sig tedde,
Viste sig den fordom sedde:
Kysste genast jag hans mund,
Fastän vargblod på den gäste;
Tryckte varmt hans hand på stund,
Fast en orm uppå den hväste. –
Hade vinden fått sig tunga,
Tankar vårens fläkt, den unga:
Visst de gerna skulle då
Helsning bringa, helsning bära
Mellan två hvarann så kära,
Mellan skilda trogna två. –
Rik mans lif jag vill ej smaka,
Prostens läckra bord försaka,
Hellre än att Honom glömma,
Den så sköna, den så ömma,
Som om sommarn fångad redan,
Tömdes fullt om vintern sedan.

J. J. Nervander
Professor, Helsingfors
(SKS Finsla Litteratursällskapets arkiv
Saima 59/1845)

Typiskt för sången är att den talar om den frånvarande mannen enbart som ’en välbekant’ och ’den som jag känner väl’, inte som ’älskling’ eller ’den käre’, ord som den finska folkpoesin alltså ogärna använder så som Lönnrot också själv konstaterar. Den centrala raden lyder på svenska *Om min älskling nu sig tedde* där *älskling* är Lönnrots egen motsvarighet till *tuttuni*. Hans översättning har en lösning med slutrim, vilket neutraliserar det finska originalets effekt och

därmed den starka erotiska laddningen. På så sätt blir Lönnrots version alltför romantisk. De starka allitterationerna har blivit för milda och semantiken har förändrats. De enda erotiska motsvarigheterna finns hos Lönnrot på de åtta sista raderna. De kulturbundna raderna *Liki, liki, lintuseni, / Kuki, kuki, kultaseni* är svåra att återge på svenska.

Också i sång K II: 42 *Etäällä minun omani, Fjerran borta är min älskling*, som inleds med raden *Men om min förtrogne komme* har de mustiga finska uttrycken neutraliserats. I sång K II: 42 lyder de centrala raderna så här:

42. Etäällä minun omani.

[— —]
 Vaan kun tuttuni tulisis,
 Ennennähtyni näkyisi,
 Tuntisin ma tuon tulosta,
 Arvoaisin astunnasta,
 [— —]
 Sitte kättä käppäjäisin,
 Jos ois käärme kämmenpäässä;
 Suuta kanssa suikkoaisin,
 Jos ois suu suen veressä;
 Kiini kaulahan kapuisin,
 Jos ois kalma kauluksessa;
 Vielä vierehen viruisin,
 Jos ois vierus verta täynnä.

Kanteletar (1840; K II: 42)

Fjerran borta är min älskling

[— —]
 Men om min förtrogne komme,
 Han den förr bekante syntes,
 På hans gång jag honom kände,
 Märkte lätt på fotens svängning,
 [— —]
 Snart hans hand jag sedan tryckte,
 Låg der än en orm på handen:
 Hastade att kyssa honom,
 Sågs än vargblod på hans läppar;
 Sloge armarna om halsen,
 Om än döden sjelf der sutte;
 Smöge mig intill hans sida,
 Om än blod vid sidan flöte.

Elias Lönnrot (*Helsingfors' Morgonblad* Nr 72, 1843)

I denna version av sången får *tuttuni* och *ennennähtyni* motsvarigheterna *min förtrogne* och *han den förr bekante*, uttryck som motsvarar originalets semantik. De finska allittererande naturbilderna har också ovan varit svåra att överföra till svenska. Den starka effekten har inte bevarats. Porthans version nämns inte av Lönnrot. Den aktuella sången *Jauho Runo* lyder i Lönnrots egen översättning (nedan i mitten utan sångtitel), till höger sång K II: 43 ur *Kanteletar* med samma tema, dvs. en variant av den senare delen av *Jos mun tuttuni tulisi* finns dels i sång K II:43, där raderna 7–11 i *Jauho Runo* förekommer, dels i sång K II: 46.

Jauho-Runoja 43.

Kuin mun tuttuni tulisi,
 Ennen nähtyni näkyisi,
 Kohta suuta suikkajaisin,
 Levittäisin leukapieltä.
 Mut' ei kuullu kullastani;
 Sill' on illoilla ikävä,
 Maata pannessa pahempi.
 Äsken yöllä äitelämpä;
 Havaiteissa haikiampi;
 Kopra tyhjiä kokoopi;
 Käsi vaatipi valetta.
 Aina aikahan tulisin,

Om min älskling nu sig tedde,
 Viste sig den fordom sedde,
 Straxt min hand jag honom räckte,
 Och hans mun med kyssar täckte.
 Dock jag länge ren fått bida,
 Länge mot min längtan strida;
 Derfor tiden ledsamt lider,
 Trögt och långsamt dagen skrider.
 Bittert är det, när jag vaknar
 Och med smärta honom saknar,
 Tom i luften armen sträcker
 Och en skuggbild endast räcker.

Kun mun kultani tulisi

Kun mun kultani tulisi,
 Armahani astelesi
 Tuntisin ma tuon tulosta,
 Arvoaisin astunnasta,
 Jos ois vielä virstan päässä,
 Tahikka kahen takana.
 Utuna ulos menisin,
 Savuna pihalle saisin,
 Kipunoina kiiättäisin,
 Liekinä lehauttaisin,
 Vierten vierehen menisin,
 Supostellen suun etehen.

Vaan on vaiva aamuisilla,
 Muitten työlle työnnettäissä,
 Muitten liittäissä levolle,
 Olla yötä yxinänsä,
 Sängyssä ukottomassa;
 Ej kutaana kumppalina,
 Kuka suuta suikkajaisi,
 Kuka syyhyttäis sivuja,
 Kupeheita kutkuttaisi. –
 Kosk' ej kuulu kullastani
 Kolkkavan koan eissä,
 Puita pilkkovan pihalla,
 Verähillä veistelevän,
 Alla ikkunan asuvan! –
 Tule turka tuutuhuni,
 Astu armas sänkyhyni!
 Empä kovan kuhukkahan;
 Kyll' sun luonto luoxe tuopi,
 Veri vierellen vetäpi.
 Sitten tuutuun tultuvasi,
 Liki, liki, lintuseni,
 Kuki, kuki, kultaseni!

Schröter (1819: 98–100)

När vi sen till arbets tåga,
 Qvalen än mig lika plåga;
 Bittrast dock de mig belasta,
 När till hvila andra hasta,
 Och jag ensam på mitt läger,
 Ingen vid min sida äger,
 Ingen hvilat uppå armen,
 Tryckt intill den fulla barmen,
 Och med mina lockar leker,
 Veka lifvet sakta smeker.
 Ack! hvi får jag än ej höra
 Honom sig der borta röra,
 Och utaf hans yxa slagen
 Under fönstret hela dagen!
 Kom då älskling, hvarför bida,
 Till min bädd invid min sida!
 Ohörd ock min sång ej ljuder,
 Snart ditt varma blod dig bjuder,
 Snart du till mitt sköte ilar;
 När du då invid det hvilat,
 Nära, nära då dig mak!
 Tätt, min älskling, till din maka!

Lönnrot (*Helsingfors' Morgonblad* Nr 72, 1843)

Tok mie kättä käpseäisin,
 Vaikk' ois käärmekämmenellä;
 Tok mie suuta suikkajaisin,
 Vaikk' ois surma suun eessä;
 Tok mie kaulahan kapuisin,
 Vaikk' ois kalma kaulaluilla;
 Tok mie vierehen viruisin,
 Vaikk' ois vierus verta täynnä.
 Vaanp' ei ole kullallani,
 Ei ole suu suen veressä,
 Käet käärmechen talissa,
 Kaula kalman tarttumissa;
 Suu on rasvasta sulasta,
 Huulet kun hunajameestä,
 Käet kultaiset, koriai,
 Kaula kun kanarvan varsi.

Kanteletar (1840: K II: 43)

Följande versioner visar också tydligt hur svårt det är att överföra både form och innehåll så att effekten blir *poetisk* och *sångbart* lika i värde (ekvivalent). Det är svårt att passa in de svenska versionerna i *det sjungande jagets* mun:

42. Etäällä minun omani.

[– – –]
 Vaan kun tuttuni tulisi,
 Ennennähtyni näkyisi,
 Tuntisin ma tuon tulosta,
 Arvoaisin astunnasta,
 [– – –]
 Sitte kättä käppäjäisin,
 Jos ois käärme kämmenpäässä;
 Suuta kanssa suikkoaisin,
 Jos ois suu suen veressä;
 Kiini kaulahan kapuisin,
 Jos ois kalma kauluksessa;
 Vielä vierehen viruisin,
 Jos ois vierus verta täynnä.

Kanteletar (K II: 42, 1840)

Fjerran borta är min älskling

[– – –]
 Men om min förtrogne komme,
 Han den förr bekante syntes,
 På hans gång jag honom kände,
 Märkte lätt på fotens svängning,
 [– – –]
 Snart hans hand jag sedan tryckte,
 Låg der än en orm på handen:
 Hastade att kyssa honom,
 Sågs än vargblod på hans läppar;
 Sloge armarna om halsen,
 Om än döden sjelf der sutte;
 Smöge mig intill hans sida,
 Om än blod vid sidan flöte.

Elias Lönnrot
 (*Helsingfors Morgonblad* Nr 72, 1843; K II: 42)

Nedan finns Lilles och Lönnrots versioner av sång K II: 43 med ställvis identiska ställen:

43. Kun mun kultani tulisi.

Kun mun kultani tulisi,
 Armahani asteleisi,
 Tuntisin ma tuon tulosta,
 Arvoaisin astunnasta,

Om min älskling skulle komma

Om min älskling skulle komma,
 Skulle nu min dyre nalkas,
 Honom jag på gången kände,

Om min älskling skulle komma (Kanteletar II. 43)

Om min älskling skulle komma,
 Skulle ljufva vännen nalkas,
 Honom jag på gången kände,
 Gissade mig till af stegen,

Jos ois vielä virstan päässä,
 Tahikka kahen takana.
 Utuna ulos menisin,
 Savuna pihalle saisin,
 Kipunoina kiiättäisin,
 Liekkiä lehauttaisin;
 Vierten vierehen menisin,
 Supostellen suun etehen.
 Tok mie kättä käpseäisin,
 Vaikk' ois kääme kämmenellä;
 Tok mie suuta suikkajaisin,
 Vaikk' ois surma suun eessä;
 Tok mie kaulahan kapuisin,
 Vaikk' ois kalma kaulaluilla;
 Tok mie vierehen viruisin,
 Vaikk' ois vierus verta täynnä.
 Vaanp' ei ole kullallani,
 Ei ole suu suen veressä,
 Käet käärmehen talissa,
 Kaula kalman tarttumissa;
 Suu on rasvasta sulasta,
 Huulet kun hunajameestä,
 Käet kultaiset, koriat,
 Kaula kun kanarvan varsi.

Kanteletar (1840: K II: 43)

Gissade mig till af stegen,
 Vore ock en verst han hädan,
 Eller äfven bortom tvenne.
 Säsom dimma ut jag ginge,
 Komme säsom rök på gården,
 Skulle säsom gnistan ila,
 Rörs fladdrande som lågan;
 Lätt jag ginge till hans sida,
 Smöge mig sen fram till munnen.
 Nog jag honom handen gäfvē,
 Vore ock en orm i handen;
 Nog jag munnen skulle räcka,
 Vore ock förderf för munnen;
 Nog jag fattade om halsen,
 Sutte döden ock på halsen;
 Nog jag mig till sidan smöge,
 Vore full af blod ock sidan.
 Men ej har min dyre älskling,
 Har ej vargens blod på munnen,
 Ormfett ej på sina händer,
 Dödens smitta ej på halsen;
 Smörets mildhet äger munnen,
 Och hans läppar honungs sötma,
 Ren som guld är sköna handen,
 Halsen smärt som ljugens
 stängel.

B. O. Lille (1839: 34–35; K II: 43)

Vore ock en verst han hädan,
 Eller äfven bortom tvenne,
 Säsom dimma ut jag ginge,
 Lätt som röken ut på gården,
 Ilade som gnistan ilar,
 Röres fladdrande som lågan;
 Flöge fram intill hans sida
 Smöge mig sen fram till munnen,
 Fruktade ej handen gifva,
 Vore ock en orm i handen;
 Räddes ej att räcka munnen
 Vore ock förderf för munnen;
 Sloge armarna om halsen;
 Ställde mig invid hans sida,
 Vore full af blod ock sidan
 Men ej har min dyre älskling,
 Har ej vargens blod på munnen;
 Ormgift ej på sina händer,
 Dödens smitta ej på halsen;
 Smörets mildhet äger munnen,
 Och hans läppar honungs sötma,
 Ren som guld är sköna handen,
 Halsen smärt som ljugens
 stängel.

Elias Lönnrot
 (Manuskript, CXXXV, 1846: 42–
 43, Lna 313; K II: 43)

Hertzbergs svenska översättning nedan av sång K II: 43 är en bearbetad översättning med överromantiserade ordval. Verbfraserna i slutet av versraderna åstadkommer en annorlunda rytm med de huvudsakligen tio stavelserna per rad:

43. Kun mun kultani tulisi.

Kun mun kultani tulisi,
 Armahani asteleisi,
 Tuntisin ma tuon tulosta,
 Arvoaisin astunnasta,
 Jos ois vielä virstan päässä,
 Tahikka kahen takana.
 Utuna ulos menisin,
 Savuna pihalle saisin,
 Kipunoina kiiättäisin,
 Liekkiä lehauttaisin;
 Vierten vierehen menisin,
 Supostellen suun etehen.
 Tok mie kättä käpseäisin,
 Vaikk' ois kääme kämmenellä;
 Tok mie suuta suikkajaisin,
 Vaikk' ois surma suun eessä;
 Tok mie kaulahan kapuisin,
 Vaikk' ois kalma kaulaluilla;
 Tok mie vierehen viruisin,
 Vaikk' ois vierus verta täynnä.
 Vaanp' ei ole kullallani,

Om min ljufva gosse skulle komma.

Om min ljufva gosse skulle komma,
 Jag på gången honom känna skulle,
 Då han på halfmils afstånd vore.
 Och jag smöge som en rök på gården,
 Ilade med glädje till hans möte!
 Visst jag ömt hans händer trycka skulle,
 Om ock ormar kring hans fingrar hväste;
 Visst hans mun jag kärligt kyssa skulle,
 Om ock döden på hans läppar bodde;
 Visst jag troget till hans sida smög mig.
 Om också af blod den skulle drypa;
 Men ej är min egen gosse sådan!
 Nej! Hans mun är ljuf som skogens honung,
 Och hans hand, den är så varm och trogen,
 Och hans sida är min trygga fristad!

Rafaël Hertzberg
 (*Från Saimens och Päijänes stränder. En samling
 öfversättningar och bearbetningar*, 1870: 11; K II:
 43)

Ei ole suu suen veressä,
 Käet käärmeihen talissa,
 Kaula kalman tarttumissa;
 Suu on rasvasta sulasta,
 Huulet kun hunajameestä,
 Käet kultaiset, koriaat,
 Kaula kun kanarvan varsi.

Kanteletar (1840: K II: 43)

För jämförelsens skull lyfter jag fram den norska tolkningen av sång K II: 43 i Arne Lange Fliflets översättning *Um han kom, den vel eg kjenner* med tio versrader, dvs. de omfattar tematiskt endast de centrala raderna i den version Tarkiainen behandlar:⁵¹⁶

Jos mun tuttuni tulisi,
 ennen nähtyni näkyisi,
 sille kättä käppäjäisin,
 vaikk' ois käärme kämmenpäässä;
 sille suuta suikkajaisin,
 vaikk' ois su su'en veressä;
 sille kaulahan kapuisin,
 vaikk' ois karhu kaulan päällä,
 vielä vierehen venyisin,
 vaikk' ois vierus verta täynnä.

Tarkiainen (1921:106)

43

Um han kom, den vel eg kjenner,
 steig han meg for augo atter,
 slengde eg honom hond til helsing,
 var so finger-oddin ormar;
 smøygde eg honom kyss på lippun,
 um so av ulveblod dei blenkte;
 hekk eg honom skjott um halsen,
 bar so halsen daudmanns hovud;
 gjekk eg honom innåt sida,
 rann ho so med blodet raude.

Arne Lange Fliflet
(Kanteletar – Finske folkevisestemningar
 1988:45; K II: 43)

De starka naturbilderna och allitterationen i *käärme kämmenpäässä, su su'en veressä, karhu kaulan päällä, vaikk' ois vierus verta täynnä* ger uttryck för en stark passion, det är frågan om både lidelse och lidande. Fliflets tolkning har lyckats bibehålla stämningen med väl valda allitterationer och återger så den ursprungliga effekten. Raderna 3 och 5 har fått nio stavelser, de övriga versraderna består av åtta stavelser i likhet med originalets versmått. Ordvalet återger väl originalets stämning: *finger-oddin ormar, ulveblod, daudmanns hovud* och sista radens *rann ho so med blodet raude*. Kuusi och Honko konstaterar att av de 157 kända varianterna av *Jos mun tuttuni tulisi* är 8 från Österbotten, en från Tavastland, 9 från Savolax, 42 från det sydliga, 19 från det nordliga och 5 från ryska Karelen, samt 73 från Ingermanland. Utbredningsproportionerna tyder på ett västligt expansionscentrum, och med stöd av versundersökningar torde man kunna sluta sig till följande ursprungsavfattning.⁵¹⁷ Nedan finns en version av sången i Thomas Warburtons svenska tolkning:

⁵¹⁶ Tarkiainen (1921: 106); Fliflet (1988: 45).

⁵¹⁷ Kuusi & Honko ([1963] 1983: 370–371).

Jos mun *tuttuni tulisi*,
 ennen *nähtyni näkyisi*,
 sille *käittä käppäjäisin*,
 vaikk ois *käärme kämmenpäüssä*,
 sille *suuta suikkajaisin*,
 vaikk ois *suu suden veressä*,
 sittä *kaulahan kapuisin*,
 vaikk ois *kalma kaulan päällä*,
vielä vieren kävisin,
vaikke ois vierus verta täynnä.

Kuusi & Honko ([1963] 1983: 370)

Om min vän komme *vandrande*,
vilde han visa sig än en gång,
 gav jag *bonom hårt mitt handslag*,
böll han än en orm i handen,
 gav jag honom genast munnen,
 bar han än vargblod på läpparna,
for jag bonom fort om halsen,
*bade han än krosan** med sig
 lade mig *så* vid hans *sida*,
låg han än på blodigt läkan.

Thomas Warburton (Kuusi & Honko, *Sejd och Saga. Den finska forndiktens historia* ([1963] 1983: 370)

* *krosa* = *likkerosan* = den obotliga sjukdom som enligt folktron kan smitta av ett likbräde, ett liktvättvatten, av gravmull osv., a.a.: 371)

Den svenska tolkningen är semantiskt exakt och ställvis bildar de svenska fonemen fungerande motsvarigheter med allitterationer där de är möjliga i kombination med väl valda parrallelismer. Som helhet är den svenska versionen mildare, dvs. inte så frodig som den finska. Ovan har jag kursiverat de allittererande orden och parallellismerna som finns på varje versrad.

Att Lönnrot utelämnade egentliga kärlekssånger, med starka erotiska bilder ur *Kanteletar* beror till stor del på att sånger av detta slag hade ett alltför realistiskt och frodigt språk och var mot tidens moraluppfattningar. C. A. Gottlund (1796–1875) publicerade däremot vågade och direkt frivola folksånger som han nedtecknat. Till dessa hör det lilla häftet *Pieniä Runoja Suomen Poijille Ratoxi* (1818–1828) samt nya folksånger med titeln *Väinämöiset* (1828). Anneli Asplund konstaterar att kärlekssikten är förhållandevis ung i den finska folkdiktningen, medan en beskrivning av familjeförhållanden tyder på en gammal lyrisk linje i den finska traditionen.⁵¹⁸ Enligt Senni Timonen är egentliga kärlekssdikter förhållandevis få i den finska traditionen, medan de är centrala exempelvis i den rumänska och ungerska folkdiktningen.⁵¹⁹

Ett karakteristiskt drag i den finska folkdiktningen är naturen och naturbilderna, vilket utgör ett karakteristiskt drag i *Jos mun tuttuni tulisi*. Enligt Viljo Tarkiainen hör sången till de starkaste uttrycken för passion utan att bli banal eller romantisk.⁵²⁰ Matti Kuusi talar om *Jos mun tuttuni tulisi* som ”World poetry”, folklore som ingen poploretext kan tävla med i dag,⁵²¹ däremot har den tonsatts av Kaj Chydenius som populärmusik på 1970-talet. Schlagern, vardagspoesi och ett slags folklore i vår tid, handlar om kärlek och längtan, men ordval och upprepningar blir många gånger klichéer, kärleken trivial,

⁵¹⁸ Asplund (1994: 20–21).

⁵¹⁹ Timonen (1993: 287–289).

⁵²⁰ Tarkiainen (1921: 106–108).

⁵²¹ Kuusi (1994e: 88–95).

längtan sentimental och överromantisk i jämförelse med den stringens i ord- och stilval som sången *Jos mun tuttuni tulisi* ger uttryck för. Den är en tidlös sång om människans längtan och väntan, lidelse och lidande.

Kvinnans syn på mannen får också humoristiska och sarkastiska drag i nedanstående sång som ingår i Bok I, ”Gemensamma sånger”, i Fågel Blås, L. Saxéns svenska tolkning:

80. Tuuterin laatu.

'Tuhm' on laatu Tuuterissa,
Kun neiet kosissa käyvät,
Akat juohessa ajavat;
'Tuuteriss' on miehet tuhmat,
Miehet tuhmat, naiset laiskat,
'Tytätret välikävijät,
Pojat puolenmiehelliset,
Ukot untelot, sokiat.
Ei ukot ulos osaja
Ilman naisen saattamatta,
'Tytätren taluttamatta.
Usta etsivät perästä,
Penkin alta ikkunoa;
Ei usta perästä löyä,
Penkin alta ikkunoa.

Kanteletar (1840: K I: 80)

Seden i Tuuteri.*

Lustig vor' den sed att skåda,
Som i 'Tuuteri sägs råda:
Männen äro der så dumma,
Döfva, blindä, halta, stumma, –
Att ej dörren ens de finna
Utan bistånd af en kvinna,
Och förrän de fönstret hitta,
Först de under bänken titta.

Fågel Blå = L. Saxén
(*Ur den finska sången* 1891: 24;
K I: 80)

* Socken i Ingermanland. Öfvers.

Den svenska versionen har förkortats och har slutrim, allitterationen har inte tillämpats. Karakteristiskt för många sånger är att humorn är självironi eller det lyriska jaget riktar sin kritik gentemot sin maka/make och hennes/hans dåliga sidor. Överdrifterna med de många parallellismerna förstärker uttrycket. Den svenska versionen är en imitation (se Lefevre 1975) som delvis följer originalets tema men förkortar sången kraftigt och tillämpar en rimmad lösning.

Medan kvinnors och mäns sånger i *Kanteletar* kan vara mycket realistiska, har däremot de nyare sångerna i samlingens början tydliga drag av sentimentalitet och romantik. I en not förklarar Runeberg hur han gått tillväga i sin svenska tolkning *Flickans klagan* av 24. *Neion valitus*, som Lönnrot räknar till de nyare sångerna i sitt förord till *Kanteletar* (1840: LXX–LXXIII) Runeberg skriver:⁵²²

Bland de talrika sånger, som utgöra finska poesiens stolthet och ära, torde väl denna runa med allt skäl kunna föras. Jag har, vid öfverflyttandet af detta herrliga stycke till svenskan, rönt samma känslor som den, hvilken söker upptaga och omplantera en blommande växt ur en jordmån i en annan. I hvarje stund har jag fruktat att skada de veka rötterna, att jag så må säga, och de sköna

⁵²² Runeberg i *Samlade arbeten* (1899: II: 310–313).

bladen, och misströstar om att hafva kunnat freda dem från alltför förstörande spår af min hand. (Runeberg, *Samlade arbeten* 1899: II: 310–313.)

Detta citat med sitt metaforiska språk belyser på ett ypperligt sätt de översättningsstrategier som författare och översättare tillämpar i synnerhet under 1800-talet.⁵²³ Nedan kontrasteras de båda texterna:

24. Neion valitus*

Eipä mene mielestäni
eikä muistosta murene
armias ihana aika,
jonka lauloin ollen lassa,
pikku piikana visersin,
ilolla ihanan linnun,
leipojaisen leikitsevän,
tuolla pilvien povella,
vapa'ana, vaivatonna.

Vapaa vaivoista poveni,
Tuuvii ennen tuulen lailla,
Kiitäin kipuman lailla,
Lennin lehtenä lebossa,
Perbosena pyörtäneillä;
Mehun maistelin makian
Kukan kultaisten kupista,
Hopealta hohkavaisen.

Istuin ilona aholla,
Mehumiellä mättäellä,
Istuin kukkana keolla,
Lempeästi leikitellen
Suloisten sisarten kanssa,
Tyvenesti tuuvitettu
Tuulen hengeltä, tulevan
Metisestä mantereesta.

Levon kuvana leholla
Nukuin nurmilinnun lailla;
Rauha rakkahin rakensi,
Siirsi vierehen siansa,
Eikä untani ubannut
Huolilla heräjävillä,
Näillä suurilla suruilla,
Povea nyt polttavilla.

Empä tieä, enkä taia
Selkeästi selvitellä,
Mikä juoksi mieleheni,
Mikä aivohon osasi
Aivan ankara ajatus,
Mikä syntyi syämeheni
Tuli ennen tuntematon.

Flickans klagan

Aldrig gå de ur mitt sinne,
Ur mitt minne plånas aldrig
Dessa hulda, ljuftva dagar,
Då jag sjöng, ett barn till ålder,
Qvittrade, som liten flicka,
Med den muntra fågelns glädje,
Lärkans glädje, som med vingen,
Nära molnens barm i höjden,
Fri och lätt och sorglös leker.

Hjertat fritt ifrån bekymmer,
Flog jag förr, som vinden flyger,
Fördes, som en gnista föres,
För, som löfvet far i lunden,
Såsom fjärln öfver lindan,
Drack mig mått af ljuftva safter
Från den gyllne blommans kalkar,
Som af silfver öfverstänktes.

Främmande för alla sorger,
Satt jag, glädjens bild, på fältet,
Satt med honings-båg på tufvan,
Satt, en blomma lik, på lindan,
Lekande, förtroligt slutet
Till den muntra syskonringen,
Sakta smekt af vädrets ande,
När han kom med blomsterdofter
Från det honingsrika landet.

Hvilans afbild sen på bädden
Sof jag, lik en liten fågel,
Och det blida lugnet redde
Vid min sida sig ett läger,
Störde ej min sömn med hotet
Om en nytänd dags bekymmer,
Om de sorger, hvilka plåga
Nu mitt sakta tärda hjerta.

Hvarken vet jag eller kan jag
Rätt och tydligt uppenbara,
Hvad som rann uti mitt sinne,
Hvad som drabbade mitt hufvud,
Denna underliga tanke,
Som uti mitt hjerta tändes,

⁵²³ I Runebergs *Samlade skrifter* I (1982: 3–4, 18–19, 121–122, 127–129, 143–146, 207–208, 230, 239–240) kommenteras detta; se också Viljanen (1947; 1969).

Kun ma *vuotta viisitoista*
 Olin *jättänyt jälle,*
Nousi nousulla nisëni,
Suihtu outo syämebeni,
Huoli uusi buivin alle,
Pullistuvahan poreben.

Niin nyt on *tukala tuwasa,*
Mieli raskas mantereessa,
Löyä en armaa aholla
Enkä lebossa lepoa,
Eikä onni oksapuien
Asu mustan varjon alla.
Vaiva vauruttaa levolle,
Vaiva väivaapi uneni;
Vaiva herättää valolle,
Uuen päivän paistebelle.

Tuolla *syteri, syämen*
Peitettyissä polyukoissa,
Toivon tuli tuntematon,
Tuli outo ja tukala,
 Jot' en *saata sammutella,*
 Enkä *raski raiskaella.*
 Tuonne *kiiruhtaa kivasti*
Kaikki kieleni tarinat,
 Tuonne *aivoni ajatus,*
 Tuonne *suosio syämen,*
 Toivon *poluille pimeän,*
 Ahtaille *aavistuksen,*
Syämelleni suruisten,
Syämelleni suloisten.
Kaikki kaikissa ajatus,
 Yks' on *aina arvollinen*
Täytten tarvetten seassa,
 Yks' on *tarve toivottava,*
Syämelleni surunen,
Syämelleni sulonen.

Kanteletar (1840: Alkulause, LXX–LXXIII)

* Ehkä tämä Neion valitus jo ennestäänki löytyy edellänimitetyssä Topeliuksen kokouksessa melkein yksillä sanoilla präntättyinä, niin emme kuitenkaan ole tahtoneet, emmekä tainneet sitä tästä nykysajan runoelmanäytteestä erottaa, koska se paremmin kun moni muu todistaa, vanhan kansanrunollisen sulon vieläki hengissä olevan.

Som förut ej känd mig nådde,
 Efter det *min moder* sagt *mig,*
 Sen hon sagt: min lilla dotter,
 Snart du redan femton vårar
 Lemnat efter dig i spåren. –
 Jemte *mina bröst,* som stego,
 Steg en okänd eld i hjertat,
 Jemte *mina bröst,* som *svällde,*
 Svällde oron under duken,
 I den ovant höjda barmen.

Ledsamt är det nu i stugan,
 Tungt är sinnet nu på fältet,
Lugn finns icke mer i *lunden,*
 Trefnad icke mer i skuggan,
 Under trädens mörka grenar.
 Oron tvingar mig till hvilan,
 Oron *stör* mig under *sönnen,*
 Oron väcker mig till ljuset,
 Till *den nya dagens* möte.
 Nu det brinner i mitt hjerta,
 I den skymda gömman brinner
 Hoppets eld, den oförstädda,
 Den besynnerliga elden,
 Hvilken jag ej vet att släcka,
 Icke hjerta har att qväfva. –
 Dit de ila skyndsamt alla,
 Alla ord ifrån min tunga,
 När jag ej af någon höres,
 Dit min hjernas alla tankar,
 Dit mitt hjertas *lugn* och *hvila,*
 Dit till hoppets dunkla vägar,
 Aningarnas trånga vägar,
 Sorgfulla för mitt hjerta,
 Glädjefulla för mitt hjerta.
 Af de önskningar jag hyser,
 Är *blott* en *beständigt* vigtig,
 Bland *behofver,* dem jag känner,
 Känner hjertat ett allena;
 Sorgfullt det är för hjertat,
 Glädjefullt det är för hjertat.

J.L. Runeberg
 (*Helsingfors Morgonblad* 7.5.1832;
Finske Anthologi 1845: 249–251;
 Runeberg, *Samlade arbeten* 1899: II: 310–313)

Runebergs svenska tolkning av denna nyare sång är en semantiskt och pragmatiskt fungerande helhet, även om allitterationerna, som jag markerat med kursiv, förekommer sporadiskt. Parallellismerna varierar i likhet med originalets. Även om Runebergs tolkning är utmärkt finns en skillnad i rytmen och dynamiken. Det finns en tydlig skillnad mellan de gamla folkvisorna och *de nyare sångerna* som Lönnrot skriver om i sitt förord i *Kanteletar* där han

jämför de nyare folksångerna med de gamla och konstaterar att de förstnämnda är sämre:⁵²⁴

Jemför man närmare de nya sångerna med de gamla, så kan man öfverhuvudtaget säga, att de förra äro sämre ej allenast å språket, utan också till metern. Korta stafvelser anträffas ofta utdragna till långa, och långa sammanträngda i de kortas ställe. Vanligen hafva de också många stympade ord, hvilka vi i de anförda exemplen likväl bjudit till att bortrensa, hvarvid deras många varianter med fullständigare ord kommit oss till hjälp. Så är metern också för öfrigt sämre än i de gamla, men i melodiernas mångfald hafva de företräd, och för dessas skull hafva de väl blifvit så vanliga. I den äkta sången borde ingendera, hvarken ordet eller melodin, ensidigt hafva öfverhanden, utan lefva med hvarandra i ömsesidig sams och endragt. Men ordet och musiken hafva likväl i nyare tider skiljt sig ifrån denna endragt, och det förra har förblifvit nästan ensamt herrskande i de bildades poesi, den sednare åter i folkets nyare sänger. Ordet och melodin voro från början systrar, nu sakna de ofta hvarandra och gråta öfver sin ensamhet:

Kaks' oli meitä kaunokaista,
Emon tuomoa tytärtä,
Kaksi siivoa sisarta;
Käsikkähä me kävimmä,
Sormikkaha me sovimme,
Kilpoa kiven etehen,
Rinnan tiihuonehesen.
Pois on mennyt meistä toinen,
Toinen suuresti surevi,
Itkevi ikänsä kaiken,
Ajan kaiken kaihoavi.

Tvenne älskande vi voro
döttrar två af samma moder
båda fostrade tillsammans,
såsom tvenne sköna systrar.
Arm i arm vår dag vi gingo
handen uti handen sluten
gingo täflande till logen
och i kapp att säden mala.
Bort har nu den ena vandrat
lemnats kvar i sorg den andra
för att gråta all sin lifstid
sörja alla sina dagar.

Lönnrot i förordet i *Kanteletar* (1840: Alkulause, LXX–LXXVI)

(Elias Lönnrots förord i *Kanteletar* på svenska i *Fosterländskt Album* III (1847: 101–103)

Orsaken dertill att melodin i folkets nyare sänger fått välde öfver orden, är densamma som till all annan det allmänna lefnadssättets förändring ifrån sitt förra skick. Den fordna enkelheten i seder och lefnadssätt går under år ifrån år, och ersattes af yttre lysande grannlåt; de fordna starka och varma, gråa och hvita vadmalsrockarna försvinna för nya, färgade, tunna, illa gjorda klädesplagg; de fasta omålade stockväggarna för rödmålade, tunna och kalla fogningar; den svarta nedrökta kantele för granna glänsande fioler.

När nu seder och lefnadssätt äfven i andra afseenden förändrats, får man icke förundra sig öfver att äfven den fordna sången förändrats till den nuvarande, ty sånger som äro naturliga, icke tillgjorda, afspegla tiderna då de föddes lika väl och bättre än många andra slags bilder. [– –]. Så kunde också af Finlands nyare sång – huru ringa och dålig den än är – en dugligare poesi uppkomma, om den skickligt vårdades och samlades, icke hel och hållen kastades för fötterna. [– –] Vår önskan är att Finnarne nya sång må grundas på den fordna sångens hörnsten, ehuru vi icke derföre anse det för lämpligt att hela byggnaden blefve lik den gamla, som snart ramlar och på sina ställen redan instörtat. [– –].

⁵²⁴ Elias Lönnrots förord i *Kanteletar* (1840: LXX–LXXVI) på svenska i *Fosterländskt Album* III (1847: 101–103).

Sammanfattningsvis kan konstateras om de översättningsstrategier (*globala* vs. *lokala strategier*) som används av de olika översättarna när det gäller att tolka det lyriska subjektets, *det sjungande jagets röst* och *känslor* i relation till *det fysiska* och *psyksiska rummet*, dvs. hela *jagets universum*, att de olika översättarnas egna röster hörs på ett tydligt sätt. Den kraftfulla finskan i de fonemiska valen som möjliggör allitterationerna, parallellismerna och upprepningarna neutraliseras, det är en naturlig följd som beror på svenskans annorlunda fonetiska ljud, klang och rytmer. De centrala fonemen i finskan som ger liv och rytm och som bildar en urplats, *chora*, en rytmisk och pulserande plats är fonemen i de oändliga möjligheterna att variera de allittererande orden och uttrycken i parallellismerna och upprepningarna som kommer på snart sagt varje versrad. Roman Jakobsons och Julia Kristevas tankar om fonemen som inte bara är *form* utan har ett *innehåll* som motsvarar känslor och olika sinnestämningar. Likaså bidrar finskans rikedom på en ljudsymbolik som svarar mot bilder i naturen till att variationen och upprepningen är så rik. *Allitterationen* uttrycker känslan, *parallellismen* varierar den och *upprepningen* har till funktion att *rytmisera det lyriska jagets inre och yttre landskap*. Det sjungande jaget som flicka och ogift kvinna lever sin hårda vardag i *jagets universum* (hemmet, byn, skogen) med sången och drömmen (modaliteterna *désir* och *vouloir*) om ett lyckligt liv med en bra man; glädjen finns i sången och dansen. Den gifta kvinnan sjunger om sin man, om sin ensamhet och vaggar sitt barn. Naturen och det egna hemmet är tryggheten.

2 Pojken och mannen som det sjungande jaget

*Oisi mulla vallan miekka,
Vallan miekka, vallan valta,
Vallan valkia hevonen; ...*

*Om jag maktens spira egde,
Maktens spira, maktens skatter,
maktens hvita gångarfåle, ...
(Kanteletar 1840; K II: 245)*

Jagets universum och modaliteter

De gemensamma sångerna i *Kanteletars* (1840) Bok I kunde sjungas av båda könen. De sånger som finns i Bok II under ”Pojkars sånger” (K II: 235–268) handlar om sånger på fester, danser och i andra situationer. Han sjunger då han tänker gifta sig, när han känner sig ensam och övergiven och när han har varit tvungen att bege sig till ett främmande land. Männens sånger (K II: 269–354) handlar om sånger i olika situationer: att sjunga, om brännvin och öl, om hans ensamhet, bekymmer och motgångar, hur det är att vara i främmande land och ute i krig, om hans syn på och relation till kvinnan (modern, flickvännen och hustrun). Många sånger handlar om jakt, djur och skogen. I sångerna kan mannen vara macho och skryta med sin manlighet på detta sätt:

”Pojkars sånger” K II: 235–268, K II: 243

243. Monimorsiaminen.

*Mont’ on mulla morsianta,
Neljä neittä tieossani,
Vielä viieski varalla,
Kanssa kuues kuuluvissa.
Yks’ on tuolla Toivolassa,
Niemelässä neiti toinen,
Kolmansi Kotalabella,
Neljäs Neitolan kylällä.
En taia sitä epäillä,
En pelänne ensinkänä,
Ettei ota onkeheni,
Kala viiestä vee’stä
Osaavasti onkiessa,
koukun konstin laskiessa;
Vaana sitä epäelenki,*

Många flammor.

*Flammor har jag hela bopen,
Eger många hjertevänner:
En i Toivola, en annan
Der i Niemelä, en tredje
Uti Kotalaks, en fjerde
Här i Neitola är hemma.
Det är visst utom allt tvifvel,
Att ju en på kroken nappar,
En fisk ifrån fyra vatten,
Om jag blott förstår att fiska,
Lägger skickligt mina krokcar.
Men jag fruktar dock i sanning,
Hyser mina starka tvifvel,
Att jag ej kan få den första,
Hon från Toivola, den fagra.*

Flickor har jag ganska gott om

*Flickor har jag ganska gott om,
vet att välja mellan fyra;
slår de fel så finns en femte,
därtill än en sjätte skönhet.
En hör hemma borti Hopphy
och i Näsgård bor den nästa,
Hemvik är den tredjes hemvist
medan Möstrand är den fjärdes.
Knappast kan jag riktigt rädas,
finna skäl för tvik och fruktan
att ej någon gärna nappar
utav dessa fagra fiskar,
när med mästerskap jag metar,
när min krok jag konstfullt kastar.
Ändå anar jag med allvar,*

Sitä *pelkeän pahasti*,
Etten saa ma *ensimmäistä*
Tuolta Toivolan kylästä.

Kanteletar (1840: K II: 243)

Rafaël Hertzberg
(*Finska toner. En samling*
öfversättningar och bearbetningar efter
finskan 1873: 45; K II: 243)

illa *framför* allt jag *fruktar*
att jag inte *får* den *första*,
hon som är *bemman* i *Hoppby*.

Ole Torvalds
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 116; K II: 243)

Ole Torvalds har i sin svenska tolkning fått många alliterationer in i parallellismerna, vilket gör att sången blir effektfull och ger en stark illusion av den finska sången. I hans version är ortnamnen svenska och de ingår i alliterationerna. Sångerna kan också vara självvironiska med humor så som ovan. Skrattet är ofta en överlevnadsstrategi så som nedan där mannen beskriver sin båt, häst och hustru:

Ur "Männens sånger" Bok II K II: 269–354

308. Kolm' on miehellä pahoa.

Koim' on miehellä pahoa,
Kolme miehen kuolemata:
Yks' on vuotava venonen,
Toinen heittiö heponen,
Kolmansi äkäinen akka.

Kyllä mies pahasta pääsi
Wenehestä vuotavasta,
Ilman armotta Jumalan,
Turvatta totisen luojan:
Wenehen tulessa poltti.
Vielä mies pahasta pääsi
Heposesta heittiöstä,
Ilman armotta Jumalan,
Turvatta totisen luojan:
Heposen susille syötti.

Mutta kaitse kaunis Herra,
Varjele vakainen luoja,
Akasta äkisevästä,
Vaimosta pahatavasta!
Ei pääse pahasta siitä
Ilman armotta Jumalan,
Turvatta totisen luojan;
Ei taia tulehen luoa,
Saata ei syötteä susille,
Kun ei surma suurin tehne,
Tappane Jumalan tauti.

Kanteletar (1840: K II: 308)

Tre ting äro mannens plåga.

Tre ting äro mannens plåga,
Tre ting, som hans lif förbittra:
Ena är en båt, som läker,
Andra är en häst, som haltar,
Tredje är en ondsint hustru.

Lätt man slipper från det första,
Från en rankig båt, som läker;
Äfven utan Herrans bistånd—
man kan bränna den i elden.

Äfven slipper man med lätthet
Från en gammal häst, som haltar,
Slipper utan herrans bistånd—
Man kan kasta den för vargen.

Men bevare oss, du Herre!
Från en stygg och grälig hustru.
Ifrån henne ej man slipper
Lika lätt, som från de andra:
Henne kan man icke bränna,
Kan ej kasta ut åt vargen,
Måste endast tåligt vänta,
Tilldess hin har tagit henne.

Rafaël Hertzberg

(*Från Saimens och Päijänes stränder.*
En samling öfversättningar och
bearbetningar efter finskan 1870: 33;
K II: 308)

Tre är männens motigheter

Tre är männens motigheter,
tre hans dödliga plågor:
båt som läcker är den första,
uselt hästkråk är den andra
och den tredje grälsjuk gumma.
Men nog slapp han ändå av med
läckande bräckliga båten
utan hjälp av Gud den gode,
utan Skaparens bistånd:
satte bara eld på båten.
Likaså sluppe han av med
usla hästen, klena kraken,
utan hjälp av Gud den gode,
utan Skaparens bistånd:
vräkte den till vargaföda.
Men bevare. himlens Herre,
bärga mig, Skapare gode,
för en amper, argsint kvinna,
för en hård och ilsken hustru!
Sådant ont blir man ej av med
utan hjälp av Gud den gode,
utan Skaparens bistånd:
henne kan man inte bränna,
inte lägga ut för ulvar
innan döden hinner henne
med en sot som Gud kan sända.

Ole Torvalds
(*Visor och ballader ur Kanteletar*
1989: 130; K II: 308)

Nedanstående sång (K II: 245) har flera svenska tolkningar, den tidigaste är J. L. Runebergs version i *Morgonbladet* 1836:

2. Trenne hustrur

Om jag maktens spira egde,
Maktens spira, maktens skatter,
Maktens hvita gångarfåle,
Fore jag till qvinnolandet,
Toge der mig trenne hustrur,
Ena ung, den andra gammal,
Tredje mö, som länge väntat.
Denna blott arbeta skulle,
Goda råd den gamla ge mig,
Sjelf jag gjorde säll den unga.

J. L. Runeberg (*Helsingfors Morgonblad* 28.10.1836;
Runeberg, *Samlade skrifter* 1982 13: 208, 239–240; K II: 245)

En version ingick också i *Åbo Underrättelser* 1840. Nedan ges en kontrastiv analys av de olika versionerna där det finska originalet spelar med ljudkombinationerna i alliterationerna och parallellismerna, men de svenska tolkningarna har tagit till andra strategier:

245. Oisi mulla vallan miekka.	Om jag maktens spira ägde. (Kanteletar II. 245)	Fick jag göra som jag ville.	Om jag ägde våldets vapen
Oisi mulla vallan miekka, Vallan miekka, vallan valta, Vallan valkia hevonen; Ajaisin ma neitimaalle, Naisin sieltä neittä kolme: Yhen nuoren, toisen vanhan, Kolmannen kasatun piian. Kasatulla työt tekisin, Vanhan neuona pitäisin, Itse nuorta naurattaisin.	Om jag maktens spira ägde, Maktens spira, maktens skatter, Maktens hvita gångarfåle, Fore jag till qvinnolandet, Toge der mig trenne hustrur. Ena ung, den andra gammal, Tredje mö, som länge väntat. Denna blott arbeta skulle, Goda råd den gamla ge mig, Sjelf jag gjorde säll den unga.	Fick jag göra som jag ville, Strax jag till ett land då fore, Der det funnes godt om flickor, Toge derifrån se'n trenne: En helt ung, en annan gammal Och en tredje medelålders; Denna skulle huset sköta, Goda råd den gamla ge mig, Och den unga mig förlusta.	Om jag ägde våldets vapen, våldets vapen, kraftens krona, maktens gångare goda, for jag flinkt till flickolandet, gifte mig med tre på en gång, en rätt ung, en ganska gammal och en tredje, överbliven. Gammelpigan lät jag slita, tog mig råd av äldre flickan, levde lustigt med den yngsta.
<i>Kanteletar</i> (1840 K II: 245)	H. Kellgren (<i>Finsk Anthologi</i> 1845: 166; K II: 245, Öller 1920: 41 anger som övers. H. K. = Kellgren, i Mbl 1836 anger han Rbg = Runeberg som över.)	Rafel Hertzberg (<i>Från Saimens och Päijänes stränder. En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan</i> 1870: 44; K II: 245)	Ole Torvalds (<i>Visor och ballader ur Kanteletar</i> 1989: 117; K II: 245)

De semantiska valen skiljer sig stilistiskt. Skogen är besjälad i sångerna – mannen ber till skogens konung Ukko:

339. Ukko, kultainen kuningas.

Ukko, kultainen kuningas,
Hopiainen hallitsija,
Ota kultainen kurikka,
Eli vaskinen vasara,
Jolla korvet kolkutteleet,
Salot synkät sylkyttelet,
Yhtenä kesäisnä yönä,
Ehtoyönä ensimmäisnä!
Käyös korvet kolkutellen,
Syrjävieret sylkytellen;
Aja vilja vičemille,
Aukeimmille ahoille,
Minun metsipäivinäni,
Erän etsiaikoinani!

Ukko, lundens gyllne konung!

Ukko, lundens gyllne konung!
Skogens silfverklädde herre!
Tag i handen gyllne klubban,
Tag din hammare af koppar,
Hvamed du i skogen bultar,
Skramlar uti ödemarken
I den klara sommarmatten,
I den ljufva skymningsstunden!
Stig längs mon med gyllne klubban,
Vandra längsmed bergens branter,
Jaga skygga villebrådet
Ut ur sina dunkla gömslen;
Drif det fram på öppna platser,
Då jag drager ut att jaga,
När jag går att byte söka!

Skogens gyllne konung

Skogens höga, gyllne konung,
skogens silfverrika furste,
tag i dag din gyllne klubba,
tag din hammare av koppar,
låt dess slag i skogen skalla,
ljuda genom vida marker,
nu när natten börjar skymma,
sommarns första skymning faller!
Vandra kring och slå i skogen,
låt det dāna högt och vida;
fram lāt villebrådet löpa,
komma ut på öppna marker,
när jag nu får gå att jaga,
får på jaktens stigar vandra!

Kanteletar (1840: K II: 339)

Rafel Hertzberg
(Från Saimens och Päijänes stränder.
En samling översättningar och
bearbetningar efter finskan 1870: 55;
K II: 339)

Joel Rundt
(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 138–
139; K II: 339)

I nedanstående sång finns en helbild av mannen i *Kanteletar*, hans relation till sig själv och till flickor och kvinnor, hela den omgivning där han är verksam. Sången handlar om hans hund *Penu* och jakt – skogen blir för mannen jagets universum. Av de *Kanteletar*-sånger som finns i svenska tolkningar har de flesta sånger där mannen är i skogen översatts till svenska av Joel Rundt:

340. Penu pieni koiraseni.

Penu pieni koiraseni,
Aina harras haukkujani,
Tule minun turvikseni,
Metsolahan mennessäni,
Ettei naiset naurataisi,
Piiat pilkkana pitäisi,
Ukotki urahtelisi,
Partasuut pahoin puhuisi!
Koirani keränä vieri,
Kylän kukka kuulusana;
Itse mie kulen kuvana,
Sukset mustina matoina.
Sinä koirani komehin,
Juoksuttele, joututtele,
Ahomaita aukehia;
Juokse tuonne toisa'alle,
Mielusahan metsolahan,
Tarkkahan Tapiolahan!
Minun on koirani komiat,
Otukseni oivalliset;
Niin on silmät koirallani,
Kun on suuri suitsirengas;
Niin on korvat koirallani,
Kun on lumme lammin päällä;
Niin on hammas koirallani,
Kun on viikate Virossa;
Niin on häntä koirallani,
Kun komehin korpikuusi.
Mielikki metsän emäntä,
Tapiolan tarkka vaimo,
Kukuta nyt koiroani,
Haukuta hakijätani,
Sisällä salon sinisen,
Korven kultasen kuvussa!
Ele haukuta havuja,
Kuusen-oksia kukuta;
Haukuta havunalaista,
Kuusen-oksen istujaista!
Luo löyly etempätäki,
Kanna vainu kauempata,
Vilullaki, vihmoillaki,
Tuiskullaki, tuulillaki,
Jotta koiran kohti juosta,

Du min valp, min unga jakthund

Du min valp, min unga jakthund,
troгна vän på jaktens stigar,
följ mig noga, gå mig nära,
när vi ut i skogen vandra,
att ej kvinnor åt oss skratte,
flickorna i bryn oss gäcka,
gamla gubbar åt oss brumma,
mumla någonting i skäggen!
Tumla hastigt som ett nystan,
du vår bys berömda blomma;
själv jag liknar ett beläte,
mina skidor svarta ormar.
Kom, min hund, så nått och prydlig,
spring omkring så lätt och hoppa,
rusa över öppna fälten;
spring och skynda längre bortåt,
snart vi nå den kära skogen,
där man måste vaksam vara!
Vacker är den hund jag äger,
vacker, säker och förträfflig;
se min hund har vakna ögon,
stora såsom betselringar;
se min hund har stora öron
såsom näckrosblad i träsket;
och dess tänder äro vassa
såsom liarna i Estland;
svansen är så mjuk och burrig
som en yvig gran i skogen.
Mielikki, skogens husmor,
du som vaktar skogens gårdar,
hav min vackra hund att skälla,
låt den nu i snären höras,
skälla i den blåa skogen,
gläfsa till i gyllne dungen!
Låt den ej på granar skälla,
gläfsa upp mot trädens grenar,
men mot det som är därunder,
det som högt i träden sitter!
Låt den vädra längre framåt,
känna vittring längre bortfrån,
genom köld och genom duggregn,
genom snöfall, genom vindar,
att den måtte ivrigt rusa,

Penun julki julkotella,
Mieluisassa metsolassa,
Tarkassa Tapiolassa!

Kanteletar (1840: K II: 340)

springa snabbt omkring och vädra
här i skogens sköna rike,
här där skogens konung härskar!

Joel Rundt

(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 140–142; K II: 340)

Mannen som *det sjungande subjektet* sjunger om sig själv som man och sin relation till kvinnan. Han kan vara självvironisk och humoristisk men också mycket macho. För kvinnan är naturen en vän som lyssnar, mannen ser naturen och i synnerhet skogen som sitt universum där han kan gå på jakt med sin hund och be till högre makter och ber dem ge byte och bevara honom för krig och elände. För kvinnan är hemmet universum, för mannen är reviret större. Kvinnan kan ge uttryck för sina känslor på många olika sätt genom att verbalisera och vokalisera dem, medan mannen har svårigheter att sjunga om sina djupaste känslor. Däremot kan han svära ve och förbannelse och gnissla tänder över tre saker som är till stor förtret: en läckande båt, en dålig häst och en dålig hustru – dessa representerar den materiella välfärden. Mannens grymhet och våldakter beskrivs av flickan och kvinnan eller av en annan man som konstaterar att hans älskade våldtagits och fördärvats. Mannen har både stark (macho) och svag självkänsla (kåringarna skvallrar, folk i byn baktalar honom). Mannen vaggar aldrig sitt barn. Men drömmen och glädjen är gemensam i en spirande förtjusning, i sång och dans, i öl och brännvin. Sången innebär ”ursprungsord”.⁵²⁵

⁵²⁵ Se *Kantelettaren lauluja miehen elämästä* (2005), *Larin Parasken lauluja naisen elämästä* (2005), dvs. CD-skivorna som SKS Finska Litteratursällskapet har gett ut med ”Männens sånger” och ”Kvinnors sånger”.

3 Barnet i fokus: Drömmen, sömnen, leken och döden

*Tuuti, tuuti tummaistani,
Tummaisessa tuutuksessa,
Tummaisella tuutijalla,
Tummaisen tuvan sisässä!
Tuuti lasta tuonelahan,...*

*Vyss, vyss, mitt barn, du arma,
Som i arma vaggan bvilat,
Af din arma moder vaggas
I en arm och usel koja!
Vyss, vyss, mitt barn till Tuoni, ...
(Kanteletar 1840; K I: 178)*

Choran, livet, vaggan och Tuoni

Lönnrot arbetade mycket på att välja ut, omarbета, redigera och kombinera de sånger som han publicerade som *Kanteletar* (1840). Samtidigt översatte han några av samlingens sånger till svenska. Han skriver i *Borgå Tidning* år 1838, n:o 58 så här: ”Ett halft år har jag nu nästan dageligen ordnat och skruvat om dem, försökt att af ofta nog många varianter utvälja det bästa till hufvudstycke, omskrifvit ånyo, hade redan tre eller fyra gånger dessförinnan blifvit renskrifvet o.s.v.”⁵²⁶ Lönnrot berör också svårigheten att översätta dikter av det lyriska slag som *Kanteletar* innebär: mycket går förlorat vid översättning såväl i hans egna som andras tolkningar, konstaterar han.⁵²⁷ Svårigheten att översätta barnvisor och ramsor syns tydligt i materialet: endast få av de sånger som är barnvisor (Bok I sångerna 207–238) finns i svenska tolkningar. Däremot har vaggvisorerna olika svenska tolkningar.

I sitt förord i *Kanteletar* (1840) förklarar Lönnrot de olika sångtyperna så här:⁵²⁸

Barnen hafva sina skilda sånger, de unga ogifta sina skilda, de gifta, och till och med de bedagade gama sina, utom de sånger som äro af den beskaffenhet att de sjungas i allmänhet af de flesta eller till och med af alla. Likaledes hafva gossarna, flickorna, männerna, hustrurna, gubbarna och gummorna hvardera sina egna sånger. Vi frukta beskyllningen för ensidighet om vi prisade någotdera slaget af dessa framför de andra. Hvardera slaget har sitt egna behag och sin skönhet, så

⁵²⁶ *Borgå Tidning* 1838, n:o 58 i *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908g: 248–249).

⁵²⁷ *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908g: 248–281).

⁵²⁸ Lönnrot i förordet i *Kanteletar* (1840: LXXXVIII–XC), på svenska i *Fosterländskt Album* III (1847: 113–115).

till och med barnens sånger. Mången kunde möjligen förmena att de äro för dåliga att befordras till trycket, men ändock äro de så kära för barnen och sköna i deras tanke; de värdera icke heller andra sånger, än sådana som gå efter deras förstånd och lynne. Det är en i sig sjelf förtjust visdom, som erbjuder åt barnet annat än hvad de kunna förstå, eller som anser det vara otillbörligt för telningen att böja sig hit och dit för vinden, utan hellre böra stå styf och stel som ett fullvuxet träd. Barnen hafva sitt eget lynne, göromål och sin egen håg, konst och sång, och derefter bör allt som rör dem uppskattas. De nämnda barnsångerna äro liksom den första klassen i Finnarnes sångarskola. Sådana hafva alla de bästa skalder sjungit i sin barndom, just genom dem hafva de vant sig vid sångens natur och lärt sig älska den. Hvar och en har sedermera haft en annan sångskola, hvarom en viss sångare talar följande ord:

Egen sång är all min lärdom,
orden af min sångargåfva,
all min konst jag tog från vägen
och hänförelsen från lunden,
ljungen ingaf mig att sjunga
telningen att visor dikta,
då jag gick i vall som liten
var som barn i lammens sällskap
på de honingsrika tufvor
och de solbelysta kullar.
Vinden gaf mig ord tillfyllest
förde med sig många tusen,
sången dref dem fram som böljor
uttryck såsom strömmens hvirfvel.

Andra sångareskolor hade Finnarne väl icke. Ty, ehuru understundom sångskolor omtalas i Finska sånger, så förstås dermed förmodligen ingenting annat än hvad ännu är vanligt i landet, nämligen att en lär den andra sjunga en dikt ur minnet. Sålunda torde väl den i andra delen af Kanteletar förekommande sången böra förstås, i hvilken en flicka berättar sig som liten hafva gifvit åt en gumma några trådnystan och ett linne till lön för det hon lärt henne sånger, men ångrar detta oförstånd när hon blifvit äldre, emedan hon funnit att *sorgen* nog alstrar sånger gummornas lärande förutan, dermed antydande den rätta, på alla ställen tillgängliga Finska sångsskolan, om hvilken vi redan nog ordat i det föregående.

Lönnrot utgår från en estetisk syn på barnvisor, dvs. att barnens sånger har ”behag och sin skönhet”. Den sång Lönnrot ovan citerar är ur K II: 280 *Omat on virret oppimani* (se också K I: 9 *Ei sanat sanoihin puutu*). Därtill ska sångerna handla om sådant som barnen förstår. I barnvisorna i Bok I: 207–238 finns en hel del lek med *ord*, *ramsor* och *onomatopetiska konstruktioner* som bildar *allitterationer* och *parallellismer*, uttryck som tilltalar barnets fantasi. Därför har de säkert varit en utmaning för översättarna att tolka dem till svenska. Däremot har vaggvisorerna som handlar om dödsmotivet (dödsriket Manala, Tuonela) men också om moderns och barnets liv och framtid i avdelningen ”Kvinnornas sånger” i Bok II: 172–195 fått flera svenska tolkningar.

Modern som det sjungande jaget

Av dessa folksånger är vaggvisan en genre som förenar sången och rörelsen då modern, det sjungande jaget vaggar sitt barn. Nedan diskuterar jag några sånger som representerar för genren vaggvisor i *Kanteletar*, huvudsakligen dem som ur översättningsvetenskaplig synvinkel är relevanta och representativa. Tidigare har jag diskuterat termen *chora* som ett centralt begrepp i en semiotisk syn på språket, dvs. hur form och innehåll ingår i en ständig dialog i en språklig och översättningsvetenskaplig analys. Formen och rytmen är centrala aspekter i begreppet *chora* som jag beskriver med utgångspunkt i tre centrala stildrag: *allitterationen*, *parallallismerna* och *upprepningarna*. *Synesthesierna*, de olika sinnena kombineras, det inre och det yttre, rörelsen, kognitionen, känslan och själen, finns i de sånger som jag behandlar nedan.

Sång K II: 178 *Tuuti lasta Tuonelahan* utgör en av de många vaggvisorna i finsk folkdiktning med Tuonela- eller Manala-tematik, dvs. dödsmotivet. I de finsk-ugriska folksångerna förekommer dödstematiken ymnigt och är specifik i jämförelse med den svenska, norska och danska vaggvisetraditionen.⁵²⁹ Man kan fråga sig varför dödstematiken är så central i de finska folksångerna. Frågan har diskuterats bl.a. av Matti Kuusi och Senni Timonen i flera sammanhang, och en orsak är att modern sjunger i sin vaggvisa om Tuonela eller Manala i de socialt svåra omständigheterna med fattigdom och sjukdom. Enligt Greimas aktantmodell är döden i dessa sånger i rollen *hjälpare*. Tuonela representerar ett tryggt ställe för barnet där lidandena tar slut.⁵³⁰ Originallet och Lönnrots svenska översättning lyder så här:

178. Tuuti lasta Tuonelahan.	Vyss, vyss, mitt bleka barn.	Vyss, vyss mitt barn till Tuoni!
Tuuti, tuuti tummaistani, Tummaisessa tuutusessa, Tummaisella tuutijalla, Tummaisen tuvan sisässäl Tuuti lasta tuonelahan, Lasta lautojen sylihin, Alla nurmen nukkumahan, Maan alla makoamahan; Tuonen lasten laulatella, Manan neitojen piellä! Tuonen tuutunen parempi, Manan kätkyt kaunosampi, Etevämmät Manan miniät, Tupa suuri Tuonelassa,	Vyss, vyss, mitt bleka barn, I din svarta vaggal! Låg är stugan, mörk och sotig, Vyss, vyss! Mammas hand är svart och knotig, Vyss, vyss! Slumra, slumra, bleka barn, I din svarta vaggal! Vyss, vyss, mitt bleka barn, Gröna torfvan väntar, Gräset är så grönt och vekt, Vyss, vyss! Barnet är så mörkt och blekt, Vyss, vyss!	Vyss, vyss, mitt barn, du arma, Som i arma vaggan hvilar, Af din arma moder vaggas I en arm och usel koja! Vyss, vyss, mitt barn till Tuoni, Vyss i bräders famn, du lilla, Till en sofstad under torfvan, Till en hvilobädd i mullen! Der af Tuonis barn du vaggas, Söfves ljuft af manas flickor. Bättre är dock Tuoni-bädden, Vackrare är Manas vagg, <i>Tuonis kvinnor mera ömma,</i> Manas unga hustrur bättre, Stor är Tuoni-gårdens stuga,

⁵²⁹ Timonen (1988: 88–89); Apo (1989c: 173–176).

⁵³⁰ Kuusi (1985: 100–109; 1994: 79–87); Timonen (1993: 343–345; 2004: 45, 364).

Manalla majat avarat.

Kanteletar (1840: K II: 178)

Slumra, slumra, bleka barn,
Gröna torfvan väntar!

Vyss, vyss, mitt bleka barn,
Sof i dödens armar!
Snart dig Manas jungfrur väcka,
Vyss, vyss!
Tuonis barn dig handen räcka,
Vyss, vyss!
Slumra, slumra, bleka barn,
Sof i dödens armar!

Vyss, vyss, mitt bleka barn,
Tuoni har det bättre!
Bättre vagga, bättre gård,
Vyss, vyss!
Bättre mödrar till din vård,
Vyss, vyss!
Slumra, slumra, bleka barn,
Tuoni har det bättre.

Rafaël Hertzberg

(*Finska toner – En samling öfversättningar
och bearbetningar efter finskan* 1873: 123–
124; K II: 178)

Manas boning vid och rymlig.

Elias Lönnrot

(*Helsingfors Morgonblad* 82/1843; K
II: 178)

I det finska originalet byggs det rytmiska upp av en vaggande rörelse i kombination med det språkliga *tuu-* och *Tuonela*: *Tuuti, tuuti tummaistani*, ordagrant 'vagga, vagga min mörka', *Tummaisessa tuutusessa*, ordagrant 'i mörk vagga' och *Tummaisella tuutijalla*, ordagrant 'av den mörka som vaggar', *Tummaisen tuvan sisällä ordagrant* 'i den mörka stugan'. Det labiala fonemet [m] i de finska orden betonar därtill det 'mörka' och arma (jfr Jakobsons och Kristevas genomgång av fonem som uttryck för betydelser). Allitterationen med [tu] och de talrika parallellismerna och upprepningarna bildar en typisk vaggvisa. Lexikalt och innehållsmässigt handlar vaggvisan med dödens olika attribut om hur modern vaggar sitt barn till dödsriket som inte är något skrämmande ställe utan en rymlig boning där barnet tas hand om av Tuonelas flickor och kvinnor. I ett postscriptum till denna sång skriver Lönnrot: "Det finnes fattigt folk, som uppriktigt längtar efter den stund, då döden befriar dem ifrån det jordiska eländet. En sådan känsla uttalar sig i förevarande runa, en fattig moders vaggsång öfver sitt sjukliga barn."⁵³¹ Denna orsak var en central motivering till att vaggsångerna talar om *Tuonen lasten*, *Manan neitojen*, *Tuonen tuutunen*, *Manan kätkyt*, *Tuonen eukot*, *manan miniät*, *Tupa Tuonelassa* och *Manalla majat avarat*. Lönnrot har använt de motsvarande svenska uttrycken: *Tuoni* ('Tuonela, Manala, Tuoni'), *Tuonis barn*, *Manas flickor*, *Tuoni-bädden*, *manas vagga*, *Tuonis kvinnor*, *Manas unga bustrur* ('Manas svärdöttrar'), *Tuoni-gårdens stuga* och *Manas boning vid och rymlig*. Innehållsmässigt har den svenska

⁵³¹ *Elias Lönnrots svenska skrifter* I (1908b: 264).

översättningen bibehållit ordbetydelserna tämligen ordagrant med undantag av *Etevämmät Tuonen eukot*, där *Etevämmät* har den exakta betydelsen 'klokare, visare, kunnigare', *eukot* 'gummor, hustrur', rytmen har dock krävt följande struktur: *Tuonis qvinnor mera ömma*. Därtill finns ett tillägg av en versrad (rad 13, skrivs ovan i kursiv). De sju stavelserna i "Vyss, vyss mitt barn till Tuoni," och i "Vyss, vyss, mitt barn, du arma," mot originalets åtta stavelser gör att rytmen blir ojämn.

I den finska originaltexten lever det sömnlila och vaggande *tuuti* 'vagga' och *tuutija* 'den som vaggar' på fonemet [t] som allittererar med *tumma* 'mörk', i betydelsen 'arm' och *tupa* 'stuga, koja' och inte minst med *Tuoni* och *Tuonela*. Det motsvarande svenska språkets kulturbundna karaktär bygger på vaggorden *vyss, vyss*, allitterationen uppstår med substantivet *vagga* och verben *vaggas* och *hvila* och substantivet *vilobädd*. Rytmiskt har Lönnrot ovan valt att inleda med en versrad på åtta stavelser: *Tuuti, tuuti, tummaistani* och *Tuuti lasta Tuonelahan*.

I syfte att undersöka hur språkspecifik allitterationen är, ger jag exempel ur Arne Lange Fliflets norska upplaga av *Kanteletar* där sång K II: 178 finns i följande form med allitterationer som byggs upp av [b] och [m]:

178. Tuuti lasta Tuonelahan.

Tuuti, tuuti tummaistani,
Tummaisessa tuutusessa,
Tummaisella tuutijalla,
Tummaisen tuvan sisässäl
Tuuti lasta tuonelahan,
lasta lautojen sylihin,
Alla nurmen nukkumahan,
Maan alla makoamahan;
Tuonen lasten laulatella,
Manan neitojen piellä!
Tuonen tuutunen parempi,
Manan kättyt kaunosampi,
Etevämmät Manan miniät,
Tupa suuri Tuonelassa,
Manalla majat avarat.

Kanteletar (1840: K II: 178)

Vyss, vyss, mitt bleka barn.

Vyss, vyss, mitt bleka barn,
I din svarta vagga!
Låg är stugan, mörk och sotig,
Vyss, vyss!
Mammas hand är svart och knotig,
Vyss, vyss!
Slumra, slumra, bleka barn,
I din svarta vagga!

Vyss, vyss, mitt bleka barn,
Gröna torfvan väntar,
Gräset är så grönt och vekt,
Vyss, vyss!
Barnet är så mörkt och blekt,
Vyss, vyss!
Slumra, slumra, bleka barn,
Gröna torfvan väntar!

Vyss, vyss, mitt bleka barn,
Sof i dödens armar!
Snart dig Manas jungfrur väcka,
Vyss, vyss!
Tuonis barn dig handen räcka,
Vyss, vyss!
Slumra, slumra, bleka barn,
Sof i dödens armar!

Vyss, vyss, mitt bleka barn,
Tuoni har det bättre!

178

Byssam, byssam, myrke bålet
i den *myrke* lisle vogga,
hjä den *myrke* som deg voggar
inne i den *myrke* stoga!
Byssam bålet ned i Mana,
inn i famn av fire fjölir,
under jordi til å liggje,
under torva til å sova –
der skø Tuoni-bån deg *bysse*,
mildt deg svæve *Manas moyar*.
Bet'e bysseseng hev Tuoni,
venar er vogga gjeng i Mana,
gjævar Tuonelas verdottar,
morsystan i Mana mætar;
raust med rom hev Tuoni-stoga,
Mana hev so vide vistir.

Arne Lange Fliflet
(*Kanteletar – Finske*
folkevisestemningar 1988: 53; K II:
178)

Bättre vagga, bättre gård,
 Vyss, vyss!
 Bättre mödrar till din vård,
 Vyss, vyss!
 Slumra, slumra, bleka barn,
 Tuoni har det bättre.

Rafaël Hertzberg
*(Finska toner – En samling
 öfversättningar och bearbetningar efter
 finskan 1873: 123–124; K II: 178)*

De nordiska vaggorden för *Tuuti, tuuti* är i svenskan *byssan lull*, och i norskan *byssam* så som i Fliflets tolkning. Den norska varianten har den rytm och atmosfär som den finska texten, något som ger uttryck för en mimetisk översättning. I sång K II: 174 kan vi följa den finska och norska formen och rytmen så som följer:

174. Laulan lasta nukkumahan.

Tuuti lasta, tuuti pientä,
 Tuuti lasta nukkumahan!
 Laulan lasta nukkumahan,
 Uuvutan unen rekehen;
 Käy unonen kätkemähän,
 Poik' unosen ottamahan,
 Kultaisehen korjahasi,
 Hopiaisehen rekehen;
 Sitte saatua rekehen,
 Kopattua korjahasi,
 Ajele tinaista tietä,
 vaskitannerta tasaista;
 Vieös tuonne vienoistani,
 Kuletellos kullaistani,
 Harjulle hopiavuoren,
 Kultavuoren kukkulalle,
 Hopiaisehen salohon,
 Kultaisehen koivikkohon,
 Kussa käet kullan kukkui,
 Lauleli hopialinnut.

Kanteletar 1840 (1840: K II: 174)

174

*Byssam, byssam, lisle bånét,
 byssam sov no, byssam sova!
 Bånét syng eg inn i svevnen,
 svæver det so blidt til blundar,
 Blund, tak bånét som skó sova,
 gøym det uti svævsleden
 køyrekarmen den sylvbudde,
 slodda di, med gullet slegi.
 Hev du det i karmen fenge,
 rykt det burt til deg i sleden,
 fylg so fram den tin-grå leidi,
 jamne gjordet, skin av kápår.
 Dit so føre du min fine,
 dit so køyre du min kjære:
 upp på åsen av sylvfjøllet,
 øvste barden av gullberget,
 inn i sylvarskimrand skogen,
 i gullblanke bjørkelunden –
 der hev gullangauken gale,
 sylhafuglen site sunge.*

Arne Lange Fliflet
(Kanteletar – Finske folkevisestemninger 1988: 52, II: 174)

I denna norska tolkning kommer det ljusa fram i Fliflets tolkning och rytmen, alliterationerna och parallellismerna uttrycker andan i det finska originalet. I Rafaël Herzbergs (1873) översättning av sång K II: 178 ovan finns *Vyss, vyss*, W. Nylander (1845) har likaså *Vyss*, Joel Rundts (1937) översättning skapar åter en stämning med fonemet [s] med *Sov ... söva ... sömn, sjunga och vagga*:

174. Laulan lasta nukkumahan.

Tuuti lasta, tuuti pientä,
 Tuuti lasta nukkumahan!
 Laulan lasta nukkumahan,
 Uuvutan unen rekehen;
 Käy unonen kätkemähän,
 Poik' unosen ottamahan,
 Kultaisehen korjahasi,
 Hopiaisehen rekehen;
 Sitte saatua rekehen,
 Kopattua korjahasi,
 Ajele tinaista tietä,
 Vaskitannerta tasaista;
 Vieös tuonne vionoistani,
 Kuletellos kullaistani,
 Harjulle hopiavuoren,
Kultavuoren kukkulalle,
Hopiaisehen salohon,
Kultaisehen koirikkohon,
Kussa käet kullaa kukkui,
Lauleli hopialinnut.

Kanteletar (1840: K II: 174)

Jag mitt barn till sömns vill sjunga.
 (Kanteletar II.174)

Vyss mitt barn, o vyss min lilla,
 Vyss mitt barn, var snäll att somna!
 Jag mitt barn till sömns vill sjunga,
 Söfva in i sömnens släde.
 Kom, o sömn, att barnet söka,
 tag det i din gyllne släde,
 Sätt det i ditt silfveråkdon!

Sen du fått det väl i släden,
 Lyftat det uti ditt åkdon,
 Kör den tennbesmidde vägen,
 På det jemna kopparfältet;
 Må du föra bort min älskling
 Upp till silfverbergets ryggås,
Gyllne bergets högsta hympel,
Till den täta silfverskogen,
Lunden rik på gyllne björkar,
Der blott gyllne gökar gala,
Endast silfverfåglar sjunga.

W. Nylander

(*Finsk Anthologi* 1845: 125–126;

Helsingfors Tidning 1845; K II: 174)

Barnet vill till sömns jag sjunga

Sov, mitt barn, jag vill dig söva,
 ömt jag vill till sömns dig vagga!
 Med min sång jag vill dig söva,
 dig i sömnens släde bädda;
 kom, du goda sömn, till barnet,
 sömnens gosse, kom att söka,
 tag det med dig i din släde,
 tag det i din gyllne slädkorg,
 för det i din silversläde!
 När du barnet fått i släden,
 när du lagt det i din slädkorg,
 kör på tennbelagda vägar,
 över kopparklädda marker;
 för min lilla, kör så varligt,
 kör och för mitt kära gullbarn
 fram till silverbergets åsar,
till det gyllne bergets kullar,
in i vita silverskogen,
i den gyllne hängbjörksdungen,
där de gyllne gökar gala,
silfverfåglar vackert sjunga.

Joel Rundt

(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937:
 97–98; K II: 174)

I det finska originalet skapas rytmen ovan av fonemen [t], *tuuti* 'vagga' och [l], *laulan lasta* 'sjunger för barnet', något senare kommer [k], [h] och [v]. Parallellismerna med innebörden 'vagga till sömns' i *tuuti*, *laula* och *uuvutan* förstärker med sina stildrag rörelsens och sångens funktion. Attributen *kultainen* 'gyllene' och *hopia* 'silver' ingår på ett estetiskt sätt i de sista versraderna med fågelsymbolik med [k] och [l].

Rundt har konsekvent använt de åtta stavelserna och utnyttjar de centrala formella och semantiska motsvarigheterna: *unen rekehen* = *sömnens släde*, *Kultaisehen korjahasi* = *gyllne slädkorg*, *Hopiaisehen rekehen* = *silversläde*, *Harjulle hopiavuoren* = *silverbergets åsar*, *Kultavuoren kukkulalle* = *det gyllne bergets kullar*, *Hopiaisehen salohon* = *vita silverskogen*, *Kultaisehen koirikkohon* = *den gyllne hängbjörksdungen*, *käet kullaa* = *de gyllne gökar* och *hopialinnut* = *silfverfåglar*, uttryck som bildar nyckelorden för sångens drömlika och mytologiska referensram. Sångens stämning är lycklig; här finns inte explicit den dödstatematik som finns i många av vaggvisorna i *Kanteletar*. Sömnen och drömmen, de lyckliga tillstånden, jämförs antingen explicit eller implicit med döden, dödsriket Tuonela eller Manala. I Aleksis Kivis dikt *Kaukametsä* (sv. *Blåskogen*)⁵³²

⁵³² Se *Dikter i urval av Alexis Kivi* i svensk tolkning av Åke Laurén (1937).

återkommer denna lyckliga tematik och stämning; barnet springer in till modern och berättar att det sett något förunderligt, lyckans land och berg. Men i *Kanteletar*-vaggvisan har barnet ingenting världsligt, endast Tuonelas eller Manalas, dödsrikets natur, barn, kvinnor och jungfrur som tar väl hand om barnet.

Tematiken i vaggvisorna handlar inte bara om döden och dödsriket Tuoni, Tuonela eller Manala utan också om ett ljusare och ljuvare ställe, sömnriket som modern beskriver i sin vaggsång, en utopi som det är trösterikt att sjunga och drömma om.⁵³³ Stället kan också vara dödsriket där den gyllene gökens sång hörs och där björkar vaja i sommaren eller så som i sång K II: 172 ”*Korkian ison ko'issa, / kaunosessa kartanossa*”, ’I den Höga Faderns hem, / i hans vackra gård’, som åsyftar ’Himmelens hem’, *taivaskoti*, som så ofta förekommer i sångerna, en längtan till det eviga hemmet, en tanke som uttrycker melankolin och dödstanken i synnerhet i romantikernas poesi, en längtan som är stark också i den finska populärmusikens texter, i synnerhet tangotexterna.⁵³⁴ Medan modern vaggar sitt barn och sjunger sång K II: 172, kunde hon också reflektera över sitt barns öde och framtid.⁵³⁵ I denna sång är modern *det sjungande jaget* som sjunger om sig själv och om sitt barn, dialogiskt. Nedan finns Lönnrots och Ole Torvalds tolkningar av denna sång:

173. Kiitä huomenna hevoista.

Minä *tuuvin* tuttuani,
Liekuttelen lintuani,
Kasvattelen kaunoistani,
 Ihanaistani *imetän*,
 En *tieä* imettelijä,
 En katala kasvattaja,
 Mitä miksi *imetän*,
 Kuta kuksi *kostuttelen*,
Imettelenkö iloksi,
 Vai *imetän* itkukseni,
Vaalin lasta vaivoiksni,
Tuuvittelen tuskiksni,
 Huoliksni *huiskuttelen*,
 Kaihoksni *kasvattelen*,
 Noin ne ennen eukot *lauloi*,
 Muorit muinaiset *saneli*:
 ”Kiitä huomenna hevoista,
 Partasuuna poikoasi,
 Tyttölasta miehelässiä,
 Itseäs iän lopulla!”
 Usein utuinen äiti,
 Lapsen kantaja katala,

Prisa hästen först i morgon!

Jag mitt kära barn nu *vysjar*,
Vaggar här min lilla fogel,
Ammar upp det vackra barnet,
Gjiver bröstet åt det sköna;
 Men bröstgifverska jag *vet* ej,
 Barnets sköterska ej *känner*,
 Hvertill mina barn jag *ammar*,
 Hadv engång af dem *kan blifva*,
 Om jag till min framtids glädje,
 Eller gråt och sorg dem *föder*,
Sköter dem till egna plågor,
Vaggar till förtret för modren,
Gungar till mitt lifs bekymmer,
Fostrar för mig sjelf till oro.
 Så forntidens qvinnor *sjöngo*,
 Mången mor så *hördes säga*:
 ”Prisa hästen först i morgon,
 Sen din son, när skägget vuxit,
 Dottern uti mannens boning,
 Och dig sjelf, då lifvet *slutas*!”
 Ofta nog en osäll moder,
 Den beklagansvärda modren,

Prisa hästen först i morgon

Här *lullar* jag lilla pyret,
vaggar, *vysjar* hjärtefågeln,
sköter om det sköna barnet,
låter dyra dockan *dia*.
 Inte *anar* jag som *ammar*
 vem jag fattiga *fostrar*,
 vem jag *vårdar*, vart det *leder*,
 vad det blir av den som *diar*.
Ammar jag till fröjd och framgång,
ammar jag mig tunga tårar?
Vårdar jag mig mycken möda,
vysjar jag till ve och plåga,
lullar jag till långa sorger,
fostrar mig bara bekymmer?
 Förr i tiden *hördes* moror,
hördes gamla gummor *gnola*:
 ”Prisa hästen först i morgon,
 sonen när skägget *spirar*,
 flickebarnet först som bortgift
 och dig själv i själåtget.”
 Hon som fattig *födde* barnet,
 vemodstyngda modern ofta

⁵³³ Timonen (2004: 167).

⁵³⁴ Kukkonen (1992; 1993; 1996 [2003]; 1997a, b; [1996] 2003; 2004; 2007) och Häggman (1994: 7–20).

⁵³⁵ Denna aspekt diskuteras av Timonen (2004: 45), se också Timonen (1992: 159–177).

Rinnan suuhun *rienteleni*,
Nännin suuhun *survoani*;
Ei *taia* tajua *panna*,
Eikä miehuutta *lisätä* –
Miel' ei *panna* puntarilla,
Kaata ei kauhalla älyä.

Åt sitt barn *får bröstet gifva*,
Skyndsamt *föra* det i munnen,
men förståndet *ger* hon icke,
Vettet *blir* ej *vägd* med besman,
Ej med slef förståndet *inöst*.

skyndar sig att bjuda bröstet,
trugar titten in i munnen,
men förstånd *för* den ej *med sig*,
ger ej heller mera mandom –
vett *vägs* inte in med besman,
snille *bävs* ej in med skopa.

Kanteletar (1840: K II: 173)

Elias Lönnrot (*Morgonbladet*
65/1843)

Ole Torvalds (*Visor och ballader ur*
Kanteletar 1989: 108; K II: 173)

Ovan har jag markerat verbfraserna som uttrycker modaliteten att göra (*faire*) med beskrivande verb. Allitterationerna, parallellismerna och upprepningarna hör till det karakteristiska *Kalevala*-versmättet och -språket, stildrag som är språk- och kulturspecifika. De semantiska valen i det finska originalet visar på ett genialt sätt hur vaggvisan byggs upp av den vaggande rörelsen och samtidigt ett språk som gungar – sjunger. En kontrastiv analys av verbsemantiken (skrivs ovan i kursiv) visar hur finskan bygger upp det rytmiskt gungande i vaggvisan med de olika parallellismerna, dvs. upprepning av en syntaktisk fras med samma innebörd men med varierat ordval. Allitterationen gäller upprepningen av samma konsonant och vokal i början av betonade ord i samma sammanhang. Assonansen, inrimmet, uppträder som ljudlikheter inne i ord. Ovan syns hur varje finsk versrad har en upprepning med allitteration och parallellism. I denna sång finns det som Timonen skriver om, dvs. att dialogen börjar redan vid vaggan då barnets framtid finns närvarande i moderns sinnebilder om hur hon kommer att förlora sitt barn. Förhärskande i vaggvisorna är förlusten av barnet och vad barnet blir – dottern blir bortgift och sonen kan bli till förtret.⁵³⁶ Men dödsriket är en lycklig plats för barnet, detta tungsinta tema är en paradox; modern förlorar barnet men hon vet att barnet har det bra i Tuonela.

Sång K II: 175 *Käy unonen kätkeyehen* inleds med *Tuuti, tuuti*, versrader som sjungs i flera finska vaggvisor, nedan i Joel Rundts svenska tolkning (K II: 175):

175. Käy unonen kätkeyehen.

Tuuti, tuuti tuomen marja,
Liku, liku lempilehti,
Nuku nurmilintuseni,
Väsy västäräkkiseni;
Nuku, kun minä nukutan,
Väsy, kun minä väsytn!
Vaan eipä minussa liene
Lapseni nukuttajata,
Ei taia emo poloinen
Saahan lasta nukkumahan.
Äiä on emolla huolta,
Paljo pantua murettä;

Kom blund till vaggan.

(*Kanteletar* II. 175)

Vyss, ja vyss, o du mitt häggbär,
Rör dig, rör dig, löf du ljufva,
Slumra, du min fogel lilla,
Hvila lätta sädesärta:
Slumra, när som jag dig söfver,
Hvila, när till ro jag vaggar.
men jag lär dock icke vara
Den, som mäktar barnet söfva.
Ej den olycksfulla modren
kan sitt barn till hvila vagga;
Mången sorg en moder trycker,
Qvalen hopas tungt på henne,

Sömn, kom fram till barnets vagga

Somna, somna, sov, mitt häggbär,
gunga lätt, mitt ljuva lövblad,
somna in min väna siska,
du är redan trött, min ärla;
somna, då jag dig nu gungar,
somna ljuvt, då jag dig vaggar!
Men kanhända är jag icke
den, som rätt kan barnet söva,
icke kan en stackars moder
alltid få sitt barn att somna.
Modern har så stora sorger,
har så mycket tungt at bära;

⁵³⁶ Timonen (2004: 45).

Uni ei tule usein
Huolellisen huonehesen,
Kaihollisen kartanohon,
Murehellisen majahan.

Kun se ei emo poloinen
Saane lasta nukkumahan,
Nukuta Jumala lasta,
Makauta Maariainen;
Saisin itseki levätä,
Lapsen orja olla jouten.

Uni jo ulkoa kysyvi,
Unen poika porstuasta,
Lausuvi lasin takoa,
Alta ikkunan anovi:
"Onkos lasta kätkyessä,
Pientä peitetten sisässä?"
Tule tuutuhun unonen,
Käy unonen kätkyehen,
Lapsen pienen peittehisin,
Vakaisen vaattehisin;
Anna maata lapsen pienen,
Levätä vähäväkisen--
*Anna maata maan unia,
Maan unia, puun unia,
Maarian makiita unta,
Pyhän pobratsan lepoa!*

Kanteletar (1840: K II: 175)

Sällan sömnen vågar stiga
I den sorguppfylldas boning,
Gästa i den qvaldas gårdar,
Uti den betrycktas hydda.
Då ej olycksfulla modren
Kan sitt barn till hvila vaggas,
Sjelf mitt barn, o Gud, du söfve,
Hvila åt det gif Maria!
Kanske sjelf ock ro jag finge,
Sluppe att med barnen slafva. —
Lyss! ren sömnen ute spörjer,
Sömnens son från farstuvisten
Gör en fråga bakom fönstret,
Talar så inunder gluggen:
"Finns ett barn der uti vaggan,
Gömmas en liten under täcket?"
Ljufva blund kom hit till vaggan,
Ljufva blund till bäddens nalkas,
Till det späda barnets täcke!
Smyg dig till den klenas linda!
Låt det lilla barnet slumra,
Låt den svagas krafter stärkas!
*Låt den sofva jordens slummer
Jordens slummer, trädets slummer,
Gif Maria ljufva hvila,
Gud Guds helga moders ro!*

Fr. Cygnaeus
(1841; *Finske Anthologi* 1845: 126–
128; K II: 175)

sömnen vill ej gärna komma
dit, där blott bekymmer råda,
dit där sorg och saknad härska,
dit där sorgen har sitt hemvist.

Då den stackars modern icke
får sitt lilla barn att sova,
Gud i himlen, söv du barnet,
söv det, himmelska Maria;
kanske finge själv jag vila,
fick en stund jag vara ledig.

Sömnen frågar ren därute,
sömnens gosse står i farstun,
står och väntar under fönstren,
höres bakom rutan fråga:
"Säg, är barnet ren i vaggan,
vilar det bland bäddens täcken?"
Sömn, kom fram till barnets vaggas,
dröm, kom sakta fram till bädden,
där det lilla barnet vilar
snällt och stilla under täcket;
låt det lilla barnet sova,
se dess svaga krafter tröttats -
*låt det vila såsom jorden,
drömma såsom marken, trädet,
låt, Maria, ljvnt det drömma,
skänkt det av din helga vila!*

Joel Rundt
(*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 99–
100; K II: 175)

Modern vaggas sitt barn och önskar att Gud och Jungfru Maria kan få barnet att somna då hon själv inte lyckas vaggas sitt barn till sömns. Den religiösa tematiken återfinns i vaggvisa K II: 177 där modern ber Gud om mat och värme åt det hungriga barnet (också i Joel Rundts svenska tolkning K II: 177). Modern klagar i sin vaggvisa K II: 175 över att hon inte kan vaggas barnet till sömns för att hennes man är orsaken till alla sorger, bekymmer och elände. Sömnen kommer sällan in i den fattiges boning. Bekymren uttrycks i parallellismerna *Huolellisen*, *Kaihollisen*, *Murehellisen*, 'den som har sorger, ångslan, bekymmer'. Modern ber att det arma lilla barnet kunde sova.

176. Unta täällä tarvitaan.

Sotka souiti poikinensa,
Tavi laaji lapsinensa,
Souti *alli* akkoinensa,
Peiponen perehinensä;
Souteli joka solukan,
Joka lahen laikutteli.
Tuli souten Suomen maalle,
Melan luoen luotehesen,
Airon iskein itähän,
Kokan kääten Karjalahan.

Slummer skulle här behövas.

(*Kanteletar* II. 176)

Knipan rodde med sin kulla,
Årtan ledde sina ungar,
Lommen rodde med sin gumma,
Följd af sina små, den vackra;
Genom alla sund den rodde,
Styrde utmed alla vikar,
Rodde så och kom till Suomi,
Genom styrets vändning norrut,
genom årans slag åt öster,
Stäfvén riktad mot Karelen.

Sotkall' on sininen siipi,
 Anna *sotka* siipeäsi,
 Millä lennän löyhäytän,
 Yheksän meren ylitse;
 Lennän unta ottamahan,
 Nukutinta noutamahan,
Ukon uuen lippabasta,
Akan vanhan vakkasesta –
Unta täällä tarvitaban,
Nukutinta nuurutaban,
Unta tälle lapselleni,
Nukutinta lemmelleni.

Kanteletar (1840: K II: 176)

Knipan äger mörkblå vinge;
 Låna, knipa, dina vingar,
 Att med dem jag lätt, som vinden,
 Öfver nio haf mig svingar,
 Flyger bort att sömnen söka,
 Slummerns goda häfvor hämta,
Taga dem ur gubbens fiskhof,
Eller gamla gummans vanna.
Slummern skulle här behöfjas,
Klagan väcks af sömnens saknad.
Kom, o slummer, till min lilla,
Skynda till min spåda älskling!

W. Nylander
 (*Finske Anthologi* 1845: 128–129; K II: 176)

Fågelsymboliken finns också i vaggvisa K II: 176 där modern nämner fåglarna *sotka* 'dykand', *tavi* 'kricka', 'krickand', *alli* 'alfågeln' och *peiponen* 'bofink', varefter hon ber dykanden att låna vingarna så att hon kan flyga över de nio haven för att hämta sömn åt sitt älskade lilla och arma barn. Det fattiga livet återspeglas i många vaggvisor. Det arma, sjuka barnet som föds på vintern in i vargens gap, dvs. det grymma fattiga livet vaggas av modern med en bön till Jungfru Maria:

177. Anna maata Maariainen.

Tuuvitan tuhoista lasta,
 Tätä lasta liekuttelen.
 Suen suuhun syntynyttä,
 talvella tapahtunutta,
 Anna onni, suo Jumala,
 Laita lapselle osoa,
 Syötelläni nälkähistä,
 Viluhista lämmitellä;
 Anna maata Maariainen,
 Kiesus leppein levätä,
 Niinkuin Maaria makasit,
 Kiesus leppein lepäsit!
 Kiesuski kehossa kiikkui,
 Kaikkivaltias vaussa,
 Kapalohon käärittynä,
 Seimehen sovitettuna,
 Sinne lassa laskettuna,
 Pienosena pistettynä.

Kanteletar (1840: II: 177)

Gin, Maria, sömn åt barnet

Här mitt arma barn jag vaggar,
 gungar här det barn jag framfött,
 fött för vargens mun till världen,
 för att känna vinterns kyla.
 Giv det välgång, Gud i höjden,
 låt det få sin lott av lycka,
 hjälp mig skydda det mot hungern,
 värma det i vinterkölden;
 giv, Maria, sömn åt barnet,
 Jesus, låt det ljuvligt sova,
 såsom du, Maria, vilat,
 såsom jesusbarnet sovit!
 Också Jesus låg i vaggan,
 världens Herre själv blev vyssjad,
 där han sveptes i sin linda,
 där han lades i sin krubba
 som ett litet barn i världen,
 lagt som andra barn att sova.

Joel Rundt
 (*Sjuttio sånger ur Kanteletar* 1937: 101–102; K II: 177)

Modern sjunger i vaggvisorna K II: 179–185 för sin lilla son och önskar att sonen blir en bra karl och kan vara sin moders stöd. Men modern kan redan medan hon sjunger sin vaggvisa för sin son frukta att sonen bara blir en usling och till förtret för sin moder:

179. Äsken poika poik' olisi.

Tuuvin, tuuvin poikoani,
 Vaapotan vaka'istani,
 Tuikseni tuulisäällä,
 Varakseni vastasäällä.
 Tuuti, tunti poiaistani,
 Tuuti miestä poiaistani,
 Kyntäjätä, kylväjätä,
 Siemenen sirottajata,
 Varsan viejeä vaolle,
 Mustan ruunan mullokselle!

Tuuti, tuuti poiaistani,
 Tuuti turvoa pojasta! –
 Äsken poika poik' olisi,
 Kun leivän lehosta toisi,
 Kannikan katajikolta,
 Punakuoren kuusikosta,
 Vesakosta vehnäleivän,
 Isoselle syöttämästä,
 Emolle imettämästä.

Tuuti, tuuti poiaistani,
 Tuuti turvoa pojasta! –
 Äsken poika poik' olisi,
 Kun uuen tuvan tekisi,
 Uuen saunan salpoaisi,
 Kynnyksen tuvan etehen,
 Uuen uksen kynnykselle.

Tuuti, tuuti poiaistani,
 Tunti turvoa pojasta! –
 Äsken poika poik' olisi,
 Kun mulle miniän toisi,
 Veen kantajan vetäisi,
 Saisi saunan lämmittäjän,
 Vastan hautojan hakisi,
 Kuontalon koputtelijan.

Kanteletar (1840: K II: 179)

Dock då först en son du vore.

(*Kanteletar* II. 179)

Vagga vill jag lilla sonen,
 Vagga upp det goda barnet
 Till mitt stöd i stormens tider,
 Till min hjälp på motvindsfärder.

Vyss, vyss min son, den lilla,
 Vyss, vyss en man af sonen!
 Som kan så, och som kan plöja,
 Som med säd beströ kan marken,
 Som för fålan ut på fåran,
 Ut att plöja svarta hästen.

Vyss, vyss min son den lilla,
 Vyss, vyss ett stöd af sonen!
 Dock då först en son du vore,
 När från skogen bröd du bure,
 kakor ifrån enrisbacken,
 Från en granskog bruna skorpor,
 Hvetebröd från telningslandet
 Åt din far för forna födan,
 åt din mor för bröstets näring.

Vyss, vyss min son, den lilla,
 Vyss, vyss ett stöd af sonen!
 Dock då först en son du vore,
 När du nya stugan byggde,
 Finge oss ett bättre badhus,
 Gjorde trappa framför stugan,
 Reste upp ny dörr på trappan.

Vyss, vyss min son, den lilla,
 Vyss, vyss ett stöd af sonen!
 Dock då först en son du vore,
 När sonhustru du mig gäfvde,
 En som för mig vattnet bure,
 Som badstugan skulle värma,
 Mjuka upp hvar gång min badqvast,
 Reda totten, som jag spinner.

Elias Lönnrot

(*Helsingfors Morgonblad* 39/1843;

Finske Anthologi 1845: 129–130; K II: 179)

Översättningsstrategierna följer valet mellan *selektion* och *kombination* så som Roman Jakobson beskriver de olika ekvivalenta valen; de olika översättarna har använt svenska strukturer som mestadels passar in i de åtta stavelserna. Den traditionella *Kalevala*-melodin är dock inte sångbar i de svenska tolkningarna. I de finska vaggvisorerna finns sångens rytm och den konkreta vaggande rörelsen då modern vaggas barnet. I dessa vaggvisor går det sjungande jaget, modern, igenom sitt liv och relationen till sin make samt sitt barns liv och framtid. *Vokaliseringen* och *verbaliseringen* av dessa sker

uttrycksfullt med de många alliterationerna och parallellismerna medan de svenska tolkningarna blir ofta neutraliserade. De finska vaggvisorna är så språk- och kulturspecifika att de i sina svenska tolkningar närmast framstår som alltför direkta och grymma, medan finskans fonotaktiska, syntaktiska och semantiska kombinationsmöjligheter skapar en rytm som blir poetisk trots Tuonela-motivet. I de svenska tolkningarna av vaggångerna ovan blir språk och stil annorlunda; de är semantiskt till stor del ekvivalenta på bekostnad av det som är karakteristiskt för ”folkevisestemningar” som Fliflet kallar sina norska tolkningar, dvs. folkvisans själ som egentligen är något så språkspecifikt att den endast kommer till uttryck i *Kalevala*-språket finska.

*“Dotter föddes, intet föddes”
“Vyss för fästman åt flickan”*

Vaggvisornas tematik kan vara mycket grym. Vanligen är sonen något förmer än dottern, som uppfattas som en olycka för familjen, närmast modern, det sjungande jaget. I sång K II: 186 är den födda dottern lika med intet: En dotter föddes, intet föddes. Då en son föddes, fick man kaskland, då en dotter föddes fick man bara sorger och bekymmer (*kaiho*).⁵³⁷ Denna sång är en av de grymmaste i samlingen men den finns inte i någon svensk tolkning varför jag återger den nedan i en någorlunda ordagrann översättning.⁵³⁸

186. Tytär syntyi, tyhjä syntyi.

Poika syntyi, polte syntyi,
Polte syntyi, kaski kasvoi;
Tytär syntyi, tyhjä syntyi,
Tyhjä syntyi, kaiho kasvoi.
Ken se tuutii poikalasta,
Sepä totta torjuttavi;
Ken se tuutivi tytärtä,
Se vaan tyhjeä tekevi,
Äyri äijästä pojista,
Yksi tyhjä tyttäristä,
Jos kylälle naitakohon,
Tahi koissa kasvakohon,
Tahi tauti tappakohon,
Surma suin lopettakohon.
Kanteletar (1840: K II: 186)

Dotter föddes, intet föddes

’Son föddes, glöd föddes,
Glöd föddes, kasken växte;
Dotter föddes, intet föddes,
Intet växte, sorgen växte.
Den som vaggar en son,
Den talar sanning;
Den som vaggar ett flickebarn,
Den talar tomma ord,
Son betyder pengar,
Ingenting för ett flickebarn,
Om hon blir gift ute i byn,
Eller om hon växer i hemmet,
Eller döden henne tar,
Döden må henne ta.’

⁵³⁷ I Lönnrots ordbok *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* I (1874: 447) fyra olika betydelser: ”*kaiho* s. dunkel, mörker, undanskymdhet, dysterhet; skuggigt l. kyligt ställe; 2) saknad, afsaknad, bekymmer, sorg, grämselse, afund, agg; ... 3) människa med bedröfvadt l. dystert l. magert utseende; 4) a. smärt, mager, spenslig, långsträckt ...”

⁵³⁸ Se Kuusi (1994c: 96–102) och Malmberg (1990: 100–104) kring denna tematik.

Upprepningen bygger upp rytmen med [p] och [t]; *poika–polte, kaski, tyttö–tyhjä*. Pojken föds och han har en funktion: att bli en arbetskarl, medan flickan är lika med intet: *kaiho kasvoi* 'sorgen och saknaden växte'. Sonen betyder materiell välfärd, en bra arbetskarl, medan dottern endast kan användas till att bli bortgift, samma önskan har modern i de flesta vaggvisor (se t.ex. K II: 188), dvs. att dottern skall bli en god och duktig flicka som sedan kan bli bortgift. I K II: 187 antar modern att hon inte får något stöd av dottern. Så som i K II: 173 vet modern i vaggvisor K II: 187, K II: 190 och K II: 191 inte om hon vaggar sin dotter till förtret och sorger eller till en dålig karl utan hem och hård, till en karl eller till Tuoni, till en fästman eller till en varg. I sång K II: 193 önskar modern att dottern blir gift med en handlande, borgare, domare, en lärd man eller en herreman, dvs. att dottern stiger i samhällsklass och får det bättre än föräldrarna har det:

193. Tuuti sulhoa tytölle.

*Tuuti, tuuti tyttöäni,
Tätä tyntä tyttöäni,
Tätä pientä piikoani,
Matalasta marjoani,
Monen lehmän hysäjäkösi,
Yheksän heruttajaksi!*
Tuuti, tuuti tyttöäni,
Tuuti sulhoa tytölle;
Tullos sulhanen tytölle,
Mies kaunis, punainen poski,
Matalainen, saapasjalka,
Vereväinen, verkkahousu!

*Tuuti, tuuti tyttöäni,
Tuuti Turkubun tytärtä,
Kauppamiehelle kanaksi,
Porvarille puolisoksi;
Viimein vanhemman varaksi,
Emonsa elättäjäksi!*
*Tuuti, tuuti tyttöäni,
Tuuti lasta tuomarille,
Kiiku kirjan kantajalle,
Liiku herralle hyvälle,
Kaiken kaupan katsojalle,
Pokostan pobatimmalle,
Saajalle satalukujen,
Monen tuojalle tuhannen!*

Kanteletar (1840: K II: 193)

Vyss för fästman åt flickan

*Vyss, vyss, må min flicka,
denna min fogliga flicka
denna lilla pigan min,
detta runda rara bäret
få sig många kor att mjölka,
nio drypande ljuver!*
Vyss, vyss, du min flicka,
vyss för fästman åt flickan,
låt hit färdas en fästman,
vacker man med röda kinder,
lagom stor, en stövelskodd,
blodfull karl i klädesbyxor!

*Vyss, vyss, du min flicka,
vyss för tärnan till Åbo,
till att bli en köpmans kära,
brud i en borgares bogård,
sist ett stadigt stöd för gamlan,
en försörjerska för mor sin!*
*Vyss, vyss du min flicka,
vyss till en lagkarls läger,
till en lärd som bär på böcker,
till en hygglig herreman, en
myndig över mycken bandel,
rikaste knösen i trakten,
en som höstar hundrafaldigt,
vinner mångtusende pengar!*

Ole Torvalds

(Visor och ballader ur Kanteletar 1989: 110; K II: 193)

Alliterationen skapas av upprepningarna av *Tuuti, tuuti–tyttöäni, tyttöäni–tätä tyntä tyttöäni*, senare står det *Tuuti, tuuti tyttöäni, / Tuuti Turkubun tytärtä* i kombination med *Matalasta–marjoani* och *monen lehmän hysäjäkösi* (K II: 193). Ljudsymboliken med stavelserna *tuu-tuu* finns i många vaggvisor eftersom de efterliknar det sjungande jagets gungande rörelser och vaggans rörelse

(antingen en golvvagga eller en vagga som hänger i taket). Moderns vaggsång kan handla om lycka och olycka såsom i K II: 192 där hon vaggar sitt barn och ber det sova nu för det kommer tider då hon får vaka. Dottern skall inte heller gråta utan orsak för det kommer tider då hon får gråta av djup sorg och smärta (se K II: 189, K II: 192). Modern önskar – modaliteten *vouloir* – att dottern ska bli lugn, mild, sansad och tystlåten. På de fyra sista versraderna uttrycks hur dottern får gråta i sinom tid. I sång K II: 189 varnar modern sin dotter för uslingar: ”karjun kainolohon”, ”rehvanan rekehen”. De faror som dottern kan utsättas för gäller en oduglig man.

En intertextuell aspekt som är central i den finska kulturen är dödstematiken som upprepas i den första finska romanen, i Aleksis Kivis *Sju bröder* (1870) där Kivi diktar sin variant av *Kanteletar*-vaggvisorna och låter hustrun till Eero, en av bröderna, vagga sitt barn i slutet av romanen med följande text som inledning till sången i Thomas Warburtons svenska översättning:⁵³⁹

[– –] Och varför är du då min sorg? Ah! världen här den är lömsk, den är stormig och många har seglat i kvav för evinnerligt på världens hav. Säg mig, barnet mitt, blåsippan min, säg: skulle du inte vilja segla bort härifrån, till fridens eviga hamn, så länge din barndoms vita vimpel ännu av sin renhet lyser? På stranden av en stilla, en sorgsen sjö står Tuonelas⁵⁴⁰ gård så mörk, bland dunkla gröna löven, inne i daggiga lunden står en vagga bäddad för barnet med vita lakan och svepen. Därför sjunger jag nu för dig; den visan visar dig vägen till Tuonelafurstens land. O hör mitt hjärtas visa!

Efter dessa inledande meningar följer *Sydämeni laulu*, mitt hjärtas visa som jag presenterar nedan i fyra olika svenska översättningar (1919; 1935; 1948 och 1987):

⁵³⁹ Warburtons övers. (*Sju bröder* 1987: 334).

⁵⁴⁰ Tuonela = dödsriket; Warburton (1987: 334) förklarar ordet i en not.

Sydämeni laulu⁵⁴¹

Tuonen lehto, öinen lehto!
Siell' on hieno hietakehto,
Sinnepä lapseni saatan.

Siell' on lapsen lysti olla,
Tuonen herran vainiolla
Kaitsea Tuonelan karjaa.

Siell' on lapsen lysti olla,
Illan tullen tuuditella
Helmassa Tuonelan
immen.

Onpa kullan lysti olla,
Kultakehdoss' kellahdella,
Kuullessa kehräjälintuu.

Tuonen viita, rauhan viita!
Kaukana on vaino, riita,
Kaukana kavala maailma.

Aleksis Kivi
(*Seitsemän veljestä*
[1870] 1944: 453–454)

Tuonis lunder, nattens lunder
Där är sanden mjuk inunder.
Dit, nu min älskling jag följer.

Där har lillan gott att vara,
I Herren Tuonis tysta skara
Vallande Tuonelas jordar.

Visst har barnet gott att vara,
vaggad ljuvt när kvällen stundar
Av Tuonelas dotter den bleka.

Visst har lillan gott att vara,
I gyllne vaggan tryggt han
blundar,
Och lyssnar när nattskärnan
spinner.

Tuonis väg till fridens nejder,
För från livets bittra fejder
Långt från all ondska i världen.

Per Åke Laurén (*Sju bröder* 1919:
417)

Tuonis lund, som natt
omhöljer,
vagga, som i sand sig döljer,
Dit vill min älskling jag föra.

Där har barnet gott att vara,
Får på ångar underbara
Vallgå med Tuonelas hjordar.

Där har barnet gott att vara,
Får till drömmars rike fara,
Vyssjad av Tuonelas tjärna.

Huru skönt vid nattens möte
I den gyllne vaggans sköte
Lyssna till nattskärans toner!

Tuonis lund, ett hem för
friden!
Fjärran dväljes hatet, striden,
Fjärran den villande världen.

Eino Rostén (*De sju bröderna* i
förkortad översättning 1935:
145)

Tuonis lunder, nattens lunder!
Fin är sandens vagga under,
Dit skall jag föra mitt gullbarn.

Där har barnet gott att vara,
Ibland Tuoni-herrrens skara
vallande Tuonelas hjordar.

Där har barnet gott att vara,
Att om kvällen utom fara
Vyssjas av Tuonelas jungfru.

Visst har gullet gott att vara,
I gullvaggan sprattla bara,
Lyssna till spinnarefågeln.

Tuonis lunder, fridens lunder!
Fjärran alla faror, funder,
Fjärran den villande världen.

Elmer Diktonius (*Sju bröder*
1948: 426)

Sydämeni laulu⁵⁴²

Tuonen lehto, öinen lehto!
Siell' on hieno hietakehto,
Sinnepä lapseni saatan.

Siell' on lapsen lysti olla,
Tuonen herran vainiolla
Kaitsea Tuonelan karjaa.

Siell' on lapsen lysti olla,
Illan tullen tuuditella
Helmassa Tuonelan immen.

Onpa kullan lysti olla,
Kultakehdoss' kellahdella,
Kuullessa kehräjälintuu.

Tuonen viita, rauhan viita!
Kaukana on vaino, riita,
Kaukana kavala maailma.

Aleksis Kivi (*Seitsemän veljestä* [1870] 1944: 453–454)

Mörka lund i Tuonilanden!
Vagga i den fina sanden!
Dit vill jag följa min lilla.

Roligt får hon alla dagar,
håller till i Tuonis hagar,
vallar Tuonelakorna.

Roligt får hon alla stunder,
Tuonis jungfru bor i lunden,
vyssjar barnet om kvällen.

Roligt får hon, hjärtevännen,
gyllensanden vaggar henne.
Nattskärnan spinner för henne.

Tuonis visten, fridens visten!
Långt från fiendskapen, tvisten,
långt från den trolösa världen.

Thomas Warburton (*Sju bröder* 1987: 334–335)

Sången, som är tonsatt av Jean Sibelius år 1946, är en romantiserad fortsättning på tematiken i vaggvisorna i *Kanteletar* (K II: 172–195). De olika översättarna har beaktat musiken i sången varför samtliga är sångbara. De

⁵⁴¹ Kivi ([1870] 1944: 453–454).

⁵⁴² Kivi ([1870] 1944: 453–454).

semantiska valen följer troget originalet, även om Diktonius (1948) visar en rytmiskt fungerande text, Warburton (1987) ger med sitt ordval *roligt* en text som riktar sig till dagens läsare. Aleksis Kivi har haft vaggvisorna i *Kanteletar* som förebild vilket visar på det översättningssätt som Roman Jakobson kallar *intralingval översättning*, dvs. parafrasering: tematiken är den samma men den finska folkvisan har blivit en ny finsk sång, mitt hjärtas sång, *Sydämeni laulu*. Efter sången ger Kivi följande beskrivning, nedan i Thomas Warburtons översättning:⁵⁴³

Så sjöng hon för sitt barn; och ingen kantele klingar så rent som hennes röst den gången i den söndagstomma stugan. Men då hon hade slutat visan såg hon länge tyst ut genom fönstret uppåt höjden; uppåt den heliga, svindlande höjden såg hon; och strålände och ren var himlen, ej en molntapp syntes till under den välvande kupan; blott en högsommarsvala, knappt för ögat synlig, svävade där, flygande fram, åter, lätt och livlig som en lycklig människas tanke. Hon satt kvar, och hennes kind, brynt av solen, trycktes mot det sömniga barnets tinning, men hennes blå ögon sågo upp mot de blå rymderna, och en frid blixtrade över hennes panna. [– – –].

Den karga och grymma tematiken om dödsriket som modern sjunger om i *Kanteletar* har i romanen *Sju bröder* blivit betydligt mycket ljusare. Modern frågar barnet om det inte vill till fridens eviga hamn, då barnet ännu är ofördärvat. Vid en stilla insjö står den mörka Tuonela-gården, och där i den lummiga, daggiga lunden finns en färdig vagga med vita linnen. Så sjunger modern ovanstående sång, *Sydämeni laulu*, mitt hjärtas sång, och aldrig klingade kantelen så vackert som då hon sjöng, och när hon hade slutat sjunga höjde hon blicken upp mot den blåa, heliga himmelen, som var klarare än någonsin och barnets blå blick höjs också mot himmelen och ”pannan glänste av frid”. På detta ställe har Kivi egentligen förklarat varför vaggvisan med dödsmotivet är så vanlig i den finska vaggvisetraditionen. Livet och döden uppfattades som ett, livet fortsatte i döden, bland Tuonis döttrar och kvinnor, på Tuonis mörka gård. Döden är ett med livet, *choran* är både födelsens, livets och dödens rum, det trygga.

⁵⁴³ Warburtons övers. *Sju bröder* (1987: 335).

III Epilog

Chōra – den livgivande rytmen som översättningsprocess

The paradox of translation consists in the fact that *the text must remain the same while becoming other* simply because it has been reorganized into the expressive modalities of another language: the translated text is simultaneously identical and different with respect to the original text. (Ponzio 2003a: 16)

31. Onpa tietty tiettyssäni.

Onpa tietty tiettyssäni,
 Mesimarja mielessäni,
 Lempilintu liitossani,
 Sinisorsa suojassani,
 Jok' on mieltynyt minuhun,
 Minä mieltynyt hänehen;
 Hänell' on ihanat silmät,
 Minulla syän suloinen.
 Ei hän heittänyt minua,
 Eikä yksin jättänyynnä;
 Omaksens' on ottanunna,
 Kullaksensa kutsununna,
 Kaunoksensa katsonunna,
 Valkiaksensa valinnut.
 Niin minä hänessä riipun,
 sekä riipun, jotta kiikun,
 Niinkun lintu lehtipuussa,
 Kuusen oksalla orava.

Kanteletar (1840; K II: 31)

Någon har jag i mitt sinne

Någon har jag i mitt sinne,
 Bär mitt åkerbär i hjertat,
 Hyser liten älsklingsfågel,
 Har uti min vård en blåand,
 Han i mig sig har förälskat;
 Han har glada, sköna ögon,
 Jag igen ett smultet hjerta.
 Han mig icke öfvergifvit,
 Icke heller ensam lemnat;
 Till sin egen har mig tagit,
 Mig sin älskade har kallat,
 Till sin skönaste mig utsett.
 Så vid honom fäst jag hänger,
 Så jag hänger, så jag sväfvar,
 Som på löfvig qvist en fågel.
 Ikorn uppå granens grenar.

B. O. Lille (1839;
Finsk Anthologi 1845: 97; K II: 31)

Jag vet en som är den rätte

Jag vet en som är den rätte,
 som ett hjortron i mitt hjärta,
 som en kärligt fångad fågel,
 som en vänligt vårdad gräsand.
 Han har lärt att hålla av mig
 liksom jag fått lust för honom;
 blida blåa ögon har han
 och jag har ett givmilt hjärta.
 Mig har han inte förkastat.
 övergett mig åt mitt öde,
 nej, han tog mig till sin egen,
 har sitt goda gull mig kallat,
 valt mig till sin vackra flicka,
 till sitt klara ljus mig korat.
 Därför hänger jag vid honom,
 hänger om hans hals och gungar
 som bland lindens löv en fågel,
 som ekorn i granens grenar.

Ole Torvalds
(Visor och ballader ur Kanteletar
 1989: 84; K II: 31)

1 Att översätta den poetiska funktionen: Dialogen mellan form och innehåll

Sången ledsagade människors söcken och högtid.
Den var inte 'konst', utan snarast en
uttrycksimprovisation: accentueringen av rörelse,
vokalisering av arbete, eller en nedärvd
umgängesform. Dikten stod nära skriket, gråten, en
härkning av djurens och den övriga naturens läten
och ljud.

(Kuusi & Honko ([1963] 1983: 109, svensk övers.
Thomas Warburton).

Tecknens liv – semiosfärer och gränser: Det universella i Kanteletar

Kristevas uppfattning om språket som en dialektik mellan det semiotiska och det symboliska aktualiserades redan på 1960-talet då hon sökte en ”paragrammatisk semiotik” som kunde beakta språket som en process (*signifiance*) och kallade denna teori för *semanalys*, en allmän lära om språket, en semiotik som beaktade språkets poetiska funktion i kombination med Freuds tankegångar. Kristeva introducerar termen *subjekt i process* (*sujet en procès*), en uppgörelse, förändring eller utveckling, i stället för det fenomenologiska subjektet.⁵⁴⁴ Det centrala i Kristevas tolkningsmetod är att studera hur det betydelseskapande systemet produceras. Så som Kristeva påpekar i ett samtal med Carin Franzén är *det semiotiska, rytmerna och alliterationerna* de första meningsbärande objekten.⁵⁴⁵ Det semiotiska är för Kristeva en språklig modalitet där människans preverbala erfarenhet ”har investerats och blivit till affektladdad mening (*sens*) och poängterar att det semiotiska alltid är beroende av det symboliska – av språkets och kulturens regler. I ett poetiskt språk tillåts det bortträngda att återvända, om inte i ord och mening så väl igenom rytm och form”. I en text är *språkljuden mera än fonem*, konstaterar Kristeva.⁵⁴⁶ Detta syns tydligt i tolkningarna av sångerna i *Kanteletar*, eftersom de finska fonemen

⁵⁴⁴ Franzén (1995: 51, 53).

⁵⁴⁵ Franzén (1995: 33, 37, 41, fn 81).

⁵⁴⁶ Kristeva (1974: 222).

i sina otaliga allitterationer och parallellism kan uttrycka känslor och stämningar vilka blir språk- och kulturspecifika i det s.k. *Kalevala*-språket och -metern. Det språkliga och textuella kan översättas och tolkas till ett annat språk men ”känslan och själen” kanske inte får *den fulla ekvivalenta poetiska motsvarigheten, sängbarheten*. I det poetiska språket kommer prosodin, klangen och rytmen till uttryck – det sker en betydelseskapande verksamhet som om den inte förvandlas till en kognitiv erfarenhet så väl till ”bokstävernans musik”.⁵⁴⁷

I vaggvisorna ovan har vi sett hur språkljuden bildar en rytmisk rörelse med olika fonem som i kombination bildar det språkliga vaggande ljudet och den konkreta kroppsrörelsen som vaggar barnet. I Kristevas semanalys där språkljuden är mera än fonem bildar fonemen och morfemen de mikrounheter, språkets minsta betydelseskiljande och betydelsebärande enheter, men dessa har *dubbel funktion*, dvs. fonemen och morfemen konstituerar språket till större meningsenheter, men de bär också på talapparatusens spår (läppar, tunga, tänder, strupe etc.). Detta gör att man enligt Kristeva kan relatera språkljuden till kroppens driftstrukturer, t.ex. konsonanternas aggressiva drift, främre och slutna orala vokaler, öppna och bakre ”anala” vokaler,⁵⁴⁸ en tanke som bygger på Jakobsons syn på att språkets fonem har ett psykologiskt förankrat och metaforiskt värde, eftersom språkets ljud också äger en *fysisk realitet*,⁵⁴⁹ en aspekt som Franzén också diskuterar.⁵⁵⁰ Kristevas betydelsedifferentier (différentielles significantes)⁵⁵¹ överdeterminerar ordens betydelser, dvs. hon har skapat en tolkningsmetod som frilägger *det onämnbare* i språket, det som egentligen inte låter sig benämnas eller motsätter sig språklig representation, så som döden och sexualiteten men också individens arkaiska minnen och upplevelser, skriver Franzén med referens till Kristeva.⁵⁵² Den litterära verksamheten är för Kristeva en ”översättning”⁵⁵³ av ”en subjektiv erfarenhet till en imaginär världs specifika tematik och stil, vilket den analytiska tolkningen i sin tur ’översätter’ i bemärkelsen omtolkar till en teoretisk och kritisk diskurs”, skriver Franzén.⁵⁵⁴

⁵⁴⁷ Franzén (1995: 59); se Lehto (2005: 182–205); Kantola & Riikonen (2007: 248–260).

⁵⁴⁸ Kristeva (1974: 222, 242).

⁵⁴⁹ Jakobson ([1960] 1974: 139–179).

⁵⁵⁰ Franzén (1995: 55, 57).

⁵⁵¹ Kristeva (1969: 298).

⁵⁵² Franzén (1995: 136–137); Kristeva (1986: 310).

⁵⁵³ Kristeva (1986: 137).

⁵⁵⁴ Franzén (1995: 137); se också Outin (1997: 43–62); Ingemark (1997: 85–95).

2 Att översätta tecken och teckensystem: *Semiosis och semiotisering* som översättning

Det finns alltså en mimesis i språkljudens materialitet som ingår i en helhet av tecken, dvs. dikten eller sången som ett teckensystem. Ljudkombinationen (*le signifiant*) och begreppet (*le signifié*) bildar tillsammans en enhet, tecknet (*le signe*). I ett fonetiskt studium av ljuden inventeras ljuden som motoriska och akustiska fenomen, men den fonologiska synen utgår ifrån att undersöka ljudens språkliga värde och att fastställa fonemen, dvs. ljudsystemet som består av element vars funktion är att särskilja ordens betydelser, det spel av motsättningar som språket arbetar med. I analyserna av vaggvisorerna ovan finns Jakobsons poetiska syn som utgår från tanken på språket som kommunikationsmedel,⁵⁵⁵ som en del av kommunikationsakten och därmed språkets olika funktioner sammanfattas på följande sätt i Boström Kruckenberg:s svenska översättning:⁵⁵⁶

Litterariteten (*litteraturnost*), med andra ord förvandlingen av talet till ett poetiskt verk, och det system av processer som åstadkommer denna förvandling – det är det tema, som en lingvist utvecklar i sin diktanalys.

I likhet med Jakobson visar mitt material att *parallelismen*, som sammanbinder två språkliga nivåer, ljudplanet och betydelseplanet, är det karakteristiska mönstret i det poetiska språket och för den poetiska funktionen.⁵⁵⁷ Ord som på ljudplanet sammanbinds med ekvivalens till rytmiska, metriskas sekvenser, till *alliteration*, *assonans* eller *rim* för ett självklart samband på betydelseplanet.⁵⁵⁸ *Ekvivalens* är ett centralt begrepp inom många discipliner så som ovan framgått inom språk- och översättningsvetenskapen. *Oxford English Dictionary* definierar substantivet exempelvis så här: “1. a. The condition of being equivalent; equality of value, force, importance, significance, etc.”⁵⁵⁹ *Ekvivalensprincipen* (likhet, likvärdighet), dvs. upprepning, är också en av Jakobsons termer i den poetiska analysen, former som upprepas gång på gång med små förändringar, ungefär likhet eller likvärdighet, något som är likt men inte exakt likadant (en

⁵⁵⁵ Jakobson (1973: 486), jfr Bühlers ([1934] 1982: 19–90) traditionella språkmodell med tre huvudkomponenter: avsändare–meddelande–mottagare i språket: emotiv, referentiell och konativ funktion.

⁵⁵⁶ Boström Kruckenberg (1979: 36).

⁵⁵⁷ Jakobson ([1960] 1974: 165).

⁵⁵⁸ Boström Kruckenberg (1979: 50–51).

⁵⁵⁹ *Oxford English Dictionary* (online, 1989).

varierad upprepning eller kontrast som är en omvänd likhet),⁵⁶⁰ dvs. ord och begrepp kan vara ekvivalenta i många olika avseenden i fråga om betydelse, position i satsen, grammatisk kategori, begynnelsejud etc., bidrar till att sammanbinda diktens olika nivåer till en strukturell helhet med *selektion* (likhet–olikhet, synonymi–antonymi) och *kombination* (uppbyggnaden av sekvensen baseras på närhet), ett system av textinterna relationer, parallellismen är därför en central relation som förekommer på språkets samtliga nivåer. Det ymniga bruket av parallellismen i finsk folkdiktning visar tydligt hur central denna stilfigur är och därmed dess poetiska funktion att koppla samman form och innehåll, ljudplan och betydelseplan och därigenom bidra till den betydelseskapande process där subjektet är i process. Analyserna ovan visar hur lexikonet, dvs. de materiella orden, och grammatiken, det relationella som bygger upp en sats eller ett syntagm, är centrala i att skapa språkets poetiska struktur som leder fram till parallellismen som den för dikten mest utmärkande strukturen,⁵⁶¹ *det poetiska teckensystemet*, dvs. i Kristevas mening dialogen mellan *det semiotiska* (kroppsliga, de materiella ljuden) och *det symboliska* (språkssystemet). Genomgången av de aktuella poetiska texterna visar tydligt så som Bassnett konstaterar: "although translation has a central core of linguistic activity, it belongs most properly to *semiotics*".⁵⁶² Semiotiken avser studiet av "all systems of signification and of the various processes of communication", dvs. alla system som manifesterar betydelse och signifikans och olika kommunikationsprocesser.⁵⁶³

Sålunda ingår i de olika översättningsvalen inte enbart de språkliga valen utan också de val som folkdiktningen ideologiskt och sociokulturellt aktualiserar i synnerhet i den tid som 1800-talet uttrycker. Olika ordval blir olika stilval, olika ordval ser på översättningen ur ett visst perspektiv. Språket inte bara beskriver verkligheten utan också skapar den också i en poetisk text. Översättningsval är planerade men också till stor del intuitiva (*intuitionens roll* i översättningsprocessen), vilket de olika översättningarna kan sägas avspegla: olika översättare tillämpar sitt eget individualmönster vid översättning. Olika val genererar olika betydelser även om de semantiska valen förefaller vara trogna mot källtexten, adekvata. Översättarens största svårighet är *den dubbla troheten*: att förena troheten mot originalet, källtexten och källspråket, med troheten mot måltexten och målspråket, dess uttryck och skiftningar. Detta kan åskådliggöras på följande sätt med utgångspunkt i mitt material:

⁵⁶⁰ Lilja (2006: 42, 379ff., 402ff., 418ff.) om olika *ekvivalenser* (*positionell, proportionell, visuell, auditiv, grammatisk* och *semantisk ekvivalens*) i poesi och rytmiken.

⁵⁶¹ Se Boström Kruckenberg (1979: 51, 57); se Kristevas (1989: 18–40) diskussion om "The Materiality of Language".

⁵⁶² Bassnett ([1980] 1991: 13).

⁵⁶³ Eco & Nergaard ([1998] 2001: 218).

DEN DUBBLA TROHETEN

Kommunikationssituationen

Källspråk – Källtext – Källkultur ↔ Målspråk – Måltext – Målkultur
 [Vem sjunger för vem, vad, varför och hur = målgruppen]
 [Vem tolkar och översätter vad, varför och hur – *skopos*]

Rollerna och modaliteterna

Att tolka och att översätta

la poesi populaire, folkdiktning (muntlig genre → skriftlig genre)

Rösten – den implicita sängbarheten

Känslan och själen – den poetiska funktionen

Ekvivalens 'lika i värde' eller

imitation 'efterbildning, fri tolkning och översättning'

I den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) i original och översättning (1830–1989) hörs olika översättares röster som skapar betydelser och skiftningar av olika slag. *Modaliteterna* aktualiseras hela tiden då översättaren gör sina val beroende på det förråd av *paradigmatiske* (*semantiske och pragmatiske val*) och *syntagmatiske* (*fonotaktiske och syntaktiske val*) möjligheter ett språk har i en viss poetisk kontext. Den nya kommunikationssituationen gör att översättaren har ett specifikt ordval (*semantiske val*) som blir ett rytmiskt val och ett stilval (*pragmatiske val*) men samtidigt inträder också processen med olika *modulationer* (lat. *modus* 'sätt'), dvs. den synvinkel som den aktuella tolkningen väljer (*global översättningsstrategi*). Dessa många val har konsekvenser för den poetiska textens *dominant*, särdrag kring de poetiska valen som i den aktuella finska folkdiktningen är rytmen samt alliterationen och parallellismerna. I synnerhet under perioden 1830–1845/1847 visar iveren att översätta folkpoesi till svenska på att sången uppfattades som emancipation. Folksånger översattes med utgångspunkt i tanken om att prestera så semantiskt exakta översättningar som möjligt på bekostnad av rytmen och *Kalevala*-metern. Under perioden 1850–1890 ökade antalet "imitationer" i betydelsen 'fria översättningar', dvs. att endast tematiken var någorlunda ur *Kanteletar*. En imitation (se Lefevere 1975) som citeras nedan visar tydligt hur tolkningen har fjärrat sig från originalet:

25. Armottoman osa.

Alahan' on allin mieli
 Uiessa vilua vettä,
 Alempana armottoman
 Käyessä kylän katua.
 Vilu on vatsa varpusella
 Jääöksalla istuessa,
 Vatsani minun vilumpi
 Astuessani ahoja.
 Syän kylmä kyyhkysellä
 Syöessä kylän kekoa,
 Kylmempi minun sitä'i
 Jäävesiä juoessani.

Kanteletar (1840; K I: 26)

Om våren

Kärren smälta, kälän smälter,
 Drifvan rinner bort från sveden,
 Alla åsar tina åter
 Och de minsta dammar värmas –
 Men ej tinar sorgsna sinnet,
 Arma hjertat värmes icke:
 Stormig höst är i mitt sinne,
 I mitt hjerta isig vinter!

Rafaël Hertzberg

(*Finska toner. En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan* 1873: 71; K I: 26)

Av boktiteln framgår att Rafaël Hertzberg ”öfversatt” eller ”bearbetat” folksångerna. I samband med sångerna anges inte referens till motsvarande sång i *Kanteletar*, varför det är svårt att exakt säga vilken sång det är frågan om. Det enda som egentligen finns kvar i bearbetningen är draget köld och ensamhet. Alfågeln i originalet med dess attribut har strukits, likaså rytmen och de för finskan typiska stildragen alliterationerna och parallellismerna. Folksången har *semiotiserats* till en *imitation*, en efterbildning, dvs. till en helt ny text som är svår att jämföra med originalet eftersom den fjärmat sig så mycket från den (Lefevere 1975; Holmes 1988). En annan sång som visar hur långt avståndet är mellan käll- och målspråkets text är följande sång:

301. Hepo huono, akka tiine.

Vieläkö veljekset elävät,
 Veikot verkkoa kutovat,
 Käpyjänsä kääntelevät,
 Kalpimia katselevät!
 Hoi on, armas vaariseni!
 Anna, armas vaariseni,
 Anna viinoa velaksi,
 Viinoa pikarin verta,
 Tähän suurehen suruhun,
 Apioihin miel'aloihin!
 ”Mikä suurena suruna,
 Apioina miel'aloina?”
 ”Sepä suurena suruna,
 Apioina miel'aloina:
 Hepo huono, akka tiine,
 Itse mies vähäväkinen.”

Kanteletar (1840; K II: 301)

Sorgligt!

Ack! kära, gulle far! jag dig beder!
 Gif på kredit en sup!
 Sorg och bekymmer tränga bittra neder
 Till mitt hjertas djup:
 Brunte är mager,
 Knappt jag fördrager
 Mer hans sorgsna blick;
 Och hustrun Greta
 Är, skall du veta,
 I välsignadt skick;
 Sjelf är jag sjuk och krank
 Och alldeles pank!

Rafaël Hertzberg

(*Från Saimens och Pääjänes stränder. En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan* 1870: 45; K II: 301)

I dessa ”öfversättningar” och ”bearbetningar” av Rafaël Hertzberg hänvisas i slutet av sången till *Kanteletar*-sången i fråga. Den svenska imitationen har tematiken gemensam om en usling som begråter sitt öde: han är sjuk och hustrun är i välsignat tillstånd. Humorn och självironin har bevarats i den svenska texten men rytmen och de olika ordvalen som gör den poetiska stilen finns inte kvar. Den svenska imitationen blir överdrivet humoristisk med rimmen. Humorn och självironin är ett drag som finns i originalsångerna och visar många gånger på ett sjungande jag som kan vara både kvinna och man som med ett s.k. bachtinskt skratt gör verkligheten lättare att stå ut med. Mannen sjunger ofta just så som ovan om sin dåliga hästkrake och hustru varför han är i behov av en sup som han ber av sin far. Det är jaget som sjunger, som sörjer och som gläds på olika sätt i sångerna, och hon/han blir på så vis synlig som individ både i glädje och sorg. Att sjunga om sina mänskliga svagheter blir befriande.

3 Poetiska översättningsstrategier – modaliteter

Den poetiska översättningens kiasm

Jakobsons beskrivning av *grammatisk parallellism* med symmetri och asymmetri, dvs. förekomsten av ekvivalenta grammatiska begrepp är central.⁵⁶⁴ *Parallellism* är så som *Oxford English Dictionary* definierar ordet: ”3. *Prosody*. Correspondence, in sense or construction, of successive clauses or passages; an instance of this; a sentence or passage which exemplifies this. Parallelism is part of the formal rhetoric of ancient Hebrew poetry and prose, and is also a common feature of poetry of or based in oral traditions.”⁵⁶⁵ I parallellismerna verkar starkt ljudsymboliken, som Jakobson otvivelaktigt ser som en objektiv relation grundad på en fenomenell förbindelse mellan hörseln och synen.⁵⁶⁶ I den finska folkdiktningen finns tydliga och markerade former för poesi som kan bli föremål för strukturell analys. De muntliga traditionerna använder grammatisk parallellism för att binda samman på varandra följande versrader (jfr finsk-ugriska och ryska versmönster) och kan analyseras på alla språkliga nivåer:⁵⁶⁷ de fonologiska, morfologiska, syntaktiska och lexikaliska nivåerna, vilket visar vilka element som uppfattas som ekvivalenta och hur likhet på vissa nivåer dämpas genom iögonenfallande olikhet på andra, skriver Jakobson.⁵⁶⁸ Ett eko av betydelsen sker då ljudplanet och betydelseplanet möts, eller så som Jakobson citerar Whorf:⁵⁶⁹

[– – –] människor tycks förbinda upplevelsen av ljust, skarpt, hårt, högt, lätt, snabbt, gällt, smalt och så vidare i en lång serie med varandra; och omvänt upplevelsen av mörkt, varmt, mjukt, oskarpt, lågt, tungt, långsamt, dovt, brett etc. i en annan lång serie [– – –].

Så som analysen av vaggvisorerna och deras översättningar ovan visar är det nödvändigt att den poetiska ljudstrukturen ingående tar hänsyn till den fonologiska strukturen hos språket i fråga, och så som Jakobson poängterar, ”förutom den allmänna koden, också de fonologiska distinktionernas hierarki inom den i frågavarande poetiska konventionen”.⁵⁷⁰ I det sjungande jagets

⁵⁶⁴ Jakobson ([1960] 1974: 165–173).

⁵⁶⁵ *Oxford English Dictionary* (online, 2007).

⁵⁶⁶ Boström Kruckenberg (1979: 91, 90, 91, 192 fn 43). Jfr Sapirs begrepp *symbolisme phonétique*, dvs. att synestesi är en neuropsykologisk term som betecknar förmågan att uppleva intryck på två eller flera plan samtidigt, t.ex. ljud och färg.

⁵⁶⁷ Jakobson ([1960, 1965, 1968] 1974: 189).

⁵⁶⁸ Jakobson ([1960] 1974: 166).

⁵⁶⁹ Jakobson ([1960] 1974: 172) med referens till Whorf (1956: 267f).

⁵⁷⁰ Jakobson ([1960] 1974: 173).

livssituation ingår sången i både sorg och glädje, mestadels i sorg, saknad och smärta som överlevnadsstrategi. *Verbaliseringen* och *vokaliseringen*, dvs. att kunna sjunga om livet, att kunna ge sitt och andras liv *en röst* (flickan, kvinnan, pojken, mannen, barnet), dvs. kunna verbalisera, ge dem ett språkligt uttryck och på så vis bli ett subjekt, det är *Kanteletars existentiella och estetiska funktion*.⁵⁷¹ De språkliga nyanserna är centrala – allitterationerna, parallellismerna och upprepningarna visar mycket tydligt den variationsrikedom som känslorna får uttryck för. De svenska tolkningarna och översättningarna avspeglar detta på ett fungerande och pragmatiskt sätt – det framgår av nedanstående sång som endast finns i Joel Rundts (1937) svenska tolkning:

103. Emännäll' on kolme kieltä.

Niin minäki pieni piika,
Kun on muutki pienet piiat,
Orjaksi olen osattu,
Pantu palkan piikuutehen,
Näille tuhmillle tuville,
Asunnoille arvoisille.
Niin kielui isännän silmät,
Kun tuima tulikipuna,
Niin liikkui emännän kieli,
Kun on kuiva haavan lehti.
Emännäll' on kolme kieltä –
Yksi puinen, toinen luinen,
Kolmas on kivinen kieli;
Puisella puhui tuvassa,
Luisella lukon takana,
Kivisellä kellarissa.
Mit' ei kielellä kerinne,
Kut' ei saattane sanoilla,
Sen panevi seipähällä,
Halkosilla haastelevi.--

Eipä se paha olisi,
Ei ois puoliakaan pahoja,
Kun on tuojan toruisi,
Tahi saajani sanoisi,
Iskisi imettäjäni,
Löysi löylynkylvettäjä,
Se vasta paha paneksen,
Sepä tuskan tuottelevi,
Kun on tuomaton toruvi,
Saamaton pahoin sanovi,
Iskevi imettämätön,
Löyöpi löylynkylpemätön.

Kanteletar (1840: K II: 103)

Husmor äger trenne tungor

Så ock jag, jag arma flicka,
såsom många andra flickor,
har i livets trälldom hamnat,
nödgets träda in i pigtjänst,
här i dessa usla stugor,
här i dessa arma gårdar.
Så sägs husbonds ögon glittra,
såsom eldens gnistror glittra,
så gick husmors snabba tunga
som ett torkat blad på aspen.
Husmor äger trenne tungor –
en av trä, av ben den andra,
hård och kall som sten den tredje;
den av trä ljud först i stugan,
den av ben ljud bakom dörren,
den av sten i källarn hördes.
Vad som ej med tungan hinnes,
vad som ej med ord kan rinnas,
det kan ske med gårdsgårdsstören
eller med ett vedträ sägas. –
Detta vore ej så illa,
hälften ej så hårt det kändes,
om min moder skulle gräla,
om mitt upphov skulle tala,
aga mig den mig har ammat,
slå mig hon som mig har badat;
då först blir det svårt att bära,
då först smärta det bereder,
då en oskyld på en grälar,
då en främmande en agar,
en som aldrig en har ammat,
en som ej som barn en badat.

Joel Rundt
(Sjuttio sånger ur Kanteletar,
1937: 75–76; K II: 103)

⁵⁷¹ Se Kupiainen (2008: 304–316) om folkdiktningens estetik.

Jaget sjunger om sin men också om andra flickors livssituation, dvs. gör deras röst hörd. Symbiosen med modern och hemmet är bruten – mötet med det främmande och utanförskapet är påfallande. Den tematiska linjen i samlingen är *det sjungande jagets vilja* (modaliteten *vouloir*) att vara en del av den trygga gemenskapen med hemmet och naturen som *jagets universum*.⁵⁷² Det finska bildspråket med de många alliterationerna och parallellismerna skapar en realistisk stämning – läsaren kan leva sig in i det lyriska jagets svåra situation. Den kontrastiva analysen visar vilka delar av sången är möjliga att återge på svenska med alliterationer och parallellismer, men jämförelsen visar också hur finska syntaktiska och semantiska val exempelvis på två ord på en rad kan inrymma alliteration och parallellism, medan svenskan kan ha upp till sju ord per versrad, något som påverkar rytmen eftersom fonemen i finskan och svenskan låter olika, de har olika klangfärg och ordmusik och de avspeglar på olika sätt de semantiska relationerna. En förlust av något i en översättning och en neutralisering av källspråket på väg till målspråket kan inte undgå hur fungerande en översättning än är.⁵⁷³ Men detta innebär inte i Walter Benjamins kategoriska syn att översättning överhuvud skulle vara ”omöjlig”.⁵⁷⁴ Joel Rundts översättning ovan återger stämningen och effekten blir ekvivalent semantiskt och pragmatiskt, eftersom den dels återskapar det semantiska innehållet, dels ger en *illusion* av den finska sångens centrala innehåll och stildrag alliterationerna och parallellismerna på de rader dessa är möjliga. Upprepningarna följer originalet. Det finska bildspråket som uttrycker husmoderns elaka tunga får sina motsvarigheter på svenska. Jagets situation – jaget som subjekt med motståndaren – upprepar sagans rollfördelning med de *modaliteter* som hon sjunger om: hon vet (*savoir*) vad hon som individ kan göra (*faire*) i sin situation (*être*), hon måste (*devoir*) tåla en husbonde med glittrande ögon och en elak husmoder, flickan har ingen makt (*pouvoir*) att förändra sin livssituation även om hon vill (*désir, vouloir*). Men sången är hennes och hennes gelikars levnadsstrategi; sången blir en akt (*faire*) vilket lindrar sorgen, saknaden och smärtan. Sången blir också ett uttryck för *den estetiska funktionen*, behovet av att *vokalisera och verbalisera känslorna*. Det sjungande jaget sjunger än i dag om unga flickors svåra situation, exploatering och utnyttjande. Denna verklighet i världen är fortfarande en realitet i dag. *Kanteletars* (1840) universalitet ligger i att den är högaktuell också i dag: den ger röst åt flickan, pojken, kvinnan, mannen och barnet i de gemensamma sångerna (Bok I), i den ogifta flickans och den gifta kvinnans sånger (Bok I och II), i pojkarnas och männens sånger (Bok I och II) samt i de episka sångerna (Bok III).

⁵⁷² Timonen (1993: 339–349; 2001: 68–81; 2004: Passim) om ”Self” och *jagets universum*; Sebeok (1989) om ”the semiotic self”, Urban (1989: 27–51); se också Tarkka (1994: 250–298).

⁵⁷³ Se ”the law of interference” Toury (1995: 265, 275–279; 2004: 15–32) och Pym ”On Toury’s law of how translator translate?” (2008: 311–328).

⁵⁷⁴ Benjamin ([1923] 1998: 134–146).

Lefeveres (1975) och Holmes (1988) översättningsstrategier för poetiska texter kan sammanfattas enligt följande:

ÖVERSÄTTNINGSSTRATEGIER FÖR POETISK ÖVERSÄTTNING

1 Fonematisk översättning (*Phonemic Translation*):

Originalets ljudbild överförs samtidigt som innehållet parafraseras på ett acceptabelt sätt.

2 *Ordagrann översättning (Literal Translation)*: Originalets semantiska innehåll ord för ord överförs.

3 *Metrisk översättning (Metrical Translation)*: Originalets metrisk mönster överförs.

4 *Prosaöversättning (Poetry into Prose)*: Originalets poetiska form blir prosa i den översatta versionen.

5 *Rimöversättning (Rhyme)*: Originalets rimstruktur och metrik bibehålls.

6 *Blankversöversättning (Blank Verse)*: Originalets rimstruktur reduceras till blankvers.

7 *Tolkning (Interpretation 'Free translation')*: Tolkning (*Version*), originalets innehåll bevaras men formen ändras i översättningen.

Imitation (Imitation) producerar en helt ny dikt där endast titel och tema bevaras i översättningen. (Lefevere 1975: 19–104.)

1 *En mimetisk strategi* enligt vilken originalets form återskapas (*mimetic*, where the original form is retained).

2 *En analog strategi* enligt vilken en kulturmotsvarighet används (*analogical*, where a culturally corresponding form is used).

3 *En organisk strategi* enligt vilken det semantiska innehållet tillåts att få en egen unik poetisk form allt medan översättningen framskrider (*organic*, where the semantic material is allowed to 'take on its own unique poetic shape as the translation develops').

4 *En strategi som gör att resultatet avviker* eller tillför extra information, dvs. där den form som tillämpats inte på något sätt är implicit vare sig med tanke på formen eller på innehållet i originalet (*deviant or extraneous*, where the form adopted is in no way implicit in either the form or content of the original). (Holmes 1988: 25.)

I de svenska tolkningarna av *Kanteletar* (1840) sker följande processer från källspråket finska till målspråket svenska:

1800-talstolkningarna

Lefevere (1975: 19–94) – *samtliga processer* (1–7) existerar. *De metrisk lösningarna* varierar.

Holmes (1988: 23–33) – *samtliga processer* (1–4).

Fria översättningar (imitation) vanliga 1870–1890.

Allitterationerna förekommer sporadiskt.

Språket är ställvis alltför *troget* återgivet vilket medför konstlade former och innehåll (jfr t.ex. sångtitlarna).

Parallellismerna återges troget.

Partiklarna återges troget.

1900-talstolkningarna

Lefevere (1975: 19–94) – *processerna* (1–3), (5) och (7) existerar. *De metrisk lösningarna* varierar.

Holmes (1988: 23–33) – *samtliga processer* (1–4).

Form och innehåll i balans (1937, 1989)

Allitterationerna förekommer rikligare.

Moderniserat språk med *ställvis arkaiska drag* i syfte att skapa en illusion av originalet.

Parallellismerna återges troget.

Partiklarna återges troget (fungerande talspråk).

I den poetiska texten och i dess funktion finns *dominanten* som Jakobson definierar som ”den fokuserande komponenten i ett konstverk: den styr, bestämmer och transformerar de övriga komponenterna. Det är dominanten som garanterar strukturens integritet.”⁵⁷⁵ I de finska folksångerna i *Kanteletar* (1840) finns de många allitterationerna och parallellismerna vilket tydligt visar en medfödd känsla för strukturer och ordning. I den muntliga genren har *rösten* på ett intuitivt och mimetiskt sätt varierat och alternerat de olika formerna och betydelserna till rader, verser och sånger som hjälpt

⁵⁷⁵ Jakobson ([1935, 1971] 1974: 118); se Freeman (2007: 472–501); Gomola (2007: 312–323).

memoreringen av de muntligt traderade sångerna. Strukturerna visar att innehållet är kraftfullt med den tematik som jag belyst i min presentation: *jaget i sitt mikrouniversum* växer till en universell och global tematik om *människans existens*. Tolkningarna och översättningarna kan alltid evalueras med utgångspunkt i form och/eller innehåll, exempelvis så som Christer Laurén gjort i sin recension av *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989) där nyöversättningarna ibland förlorat rytmen, dvs. runometern. Tolkningarna av folklyrik kan utgå från olika principer och strategier så som Laurén också konstaterar: ”När olika språk används som instrument kan målet för översättning av vers inte vara att återge allt som hör till originalet: rytm, alliterationer, ordbildning, meningsbyggnad och vers. ... Eftersom lyrikens form aldrig är godtycklig, innebär detta att all lyrisk översättning mellan språk blir en omdiktning.”⁵⁷⁶

I analyserna ovan har mitt syfte emellertid inte varit att evaluera de olika tolkningarna, endast peka på olika polyfonier i översättningarna och visa vad *dominanten* är i källspråket finska, hur den motsvaras i målspråket svenska och hur de svenska tolkningarna och översättningarna uttryckt den avgörande poetiska dominanten. Det har dock varit svårt att vara helt värdeneutral eftersom de evaluerande omdömena smyger sig in då översättningarna tolkas.⁵⁷⁷ I översättarnas strategier har *selektion* av vissa språkliga element och deras *kombination* till språkliga enheter styrts av källspråkets poetiska mönster,⁵⁷⁸ dvs. den finska folkdiktningens kod. *Selektion* och *kombination* som tillvägagångssätt på språkets samtliga nivåer: den syntaktiska, den semantiska och den pragmatiska har försvårats av den poetiska funktionen som dominant, närmare bestämt de centrala alliterationernas och parallellismernas (en mängd olika sammanställningar) beaktande i målspråkets strukturella och semantiska mönster. Samverkan och sammanlänkning av fonem så att de följer källspråkets poetiska funktion men som kan återskapas på svenska på ett annat sätt är *den poetiska översättningens kiasm*, dvs. mötet mellan *likhet* (och närhet) och *olikhet*, dvs. ekvivalensprincipen som Jakobson diskuterar. Översättaren brottas ständigt med *en dubbel trohet*: dels mot källspråkets form, innehåll och funktion (*adekvans*), dels mot målspråkets möjligheter (*acceptans*). Ekvivalensbegreppet har länge varit ett omdiskuterat begrepp inom översättningsforskning och det finns forskare som ställer sig ytterst kritiskt till ”ekvivalens” inom denna disciplin.⁵⁷⁹ De översättningsanalyser jag diskuterat ovan torde ha visat att *ekvivalens* (jfr *likeness*, *sameness*, *similarity*, *equality*)

⁵⁷⁶ Laurén (1990: 72–74).

⁵⁷⁷ Se Forser (2002: 11ff.) om värderingsproblematiken i litteraturkritiken.

⁵⁷⁸ Se Jakobson ([1956] 1974: 127–138).

⁵⁷⁹ Koller [1979] 1989: 100; 1992; 2004: 117–134; se Snell-Hornby (1988: 22) som anser att *ekvivalens* upprätthåller illusionen av symmetri mellan käll- och målspråket varför begreppet inte bör användas inom översättningsforskning; se Nords (1997a–b: Passim) funktionella syn.

egentligen är ett användbart begrepp, dvs. så som franskans *equivalence* och engelskans *equivalence* kan härledas ur latinets *equi valent* med betydelsen 'likhet i värde'. Ordboksdefinitionen "the condition of being equivalent; equality of value, force, importance, significance, etc." lyfter fram det som analyserna ovan visat: den poetiska funktionen kan tolkas och översättas på många olika sätt allt i enlighet med översättarens egen röst i kombination med de uppfattningar och normer som varje tid, kultur och samhälle har, dvs. ekvivalensen gäller värderingar och signifikans. Det är således inte alltid frågan om *fullständig ekvivalens* utan snarare om *relativ ekvivalens* så att man *tolererar olika grader av avvikelser* mellan originalet och översättningen, dvs. att man tar avstånd till det rigida kravet på att skapa *en identisk motsvarighet* eller *exakt likhet* (*sameness*) och i stället eftersträvar *en någorlunda förutsättning för likhet* (*similarity*) så som Chesterman konstaterar.⁵⁸⁰

Att evaluera översättningar är en subjektiv verksamhet varför jag endast fokuserat på att beskriva den finska samlingen *Kanteletar*s sångöversättningar som bärande på betydelser, dvs. det som Lotman nämner som en texts funktioner: att texten skapar betydelser, att texten traderar betydelser och att texten fungerar som ett kollektivt minne. Betydelser skapas i *semiosfären*.⁵⁸¹ De svenska tolkningar och översättningar av *Kanteletar* (1840) som jag beskrivit och tolkat bildar inte bara ett väsentligt *kollektivt finskt* utan också *ett svenskt minne*. I synnerhet då man läser och studerar dem som källspråk och som målspråk parallellt. Detta innebär en beskrivning inte bara av dialogen *mellan källspråket och målspråket* utan också av *käll- och målspråkskulturen* i olika tider med olika samhälleliga och kulturella samt *ideologiska – emancipatoriska idéer* om nationalspråkens framväxt och om folkdiktningen som själens grammatik, som avspeglar *en nations mentalitet* (= mentala landskap) och *identitet* (språkliga och nationella identitet). I den stora texten, kontexten, i *semiosfären* där tecken och teckensystem får sin betydelse och sin signifikans hörs det sjungande jagets *röst* som individ och människa. Men samtidigt representerar denna *röst* också grupper av människor och mikrovärldar vilka på så sätt får universell signifikans.

Det sjungande jaget på finska har fått olika svenska röster – sammanlagt ca 700 (flera varianter av samma sånger) av de 652 sångerna i *Kanteletar* har fått svenska tolkningar – som belyser den finska *la poésie populaire* och dess universella tematik. Det sjungande jaget har visat och visar hur *vokalisering* och *verbalisering* av "själens grammatik", känslorna och de olika livssituationerna avspeglas i det inre och yttre landskapet. Den semiotiskt baserade översättningsforskningen fokuserar på betydelse, signifikans och kommunikation – begreppet *semiosis, the act of signification*, är kärnan i min analys som byggt på förståelse

⁵⁸⁰ Chesterman (1998: 18–27); se Lehto (2005: 182–205); Kantola & Riikonen (2007: 248–260).

⁵⁸¹ Lotman (1990: Passim).

av de minsta betydelseenheter semerna. Analyserna har visat hur fonemen inte bara är de minsta betydelseskiljande enheter utan de är mera än fonem – de bär på betydelse, vilket analyserna av allitterationer och parallellismer i original och översättning tydligt visar.

Modaliteterna är en väsentlig del av livet, *den existentiella semiotiken* – utan dem sker inte någon *semiosis*.⁵⁸² Det gäller alla de olika röster som finns i mitt undersökningsmaterial. Med modaliteterna får känslan och själen sina beskrivningar, *subjektets roller vokaliseras* och *verbaliseras*. Finskan, ett finsk-ugriskt språk, och svenskan, ett germanskt språk, är strukturellt sätt så olika språk att total ekvivalens mellan dem i sångtolkningarna aldrig är möjlig. De olika tolkningarna och översättningarna visar emellertid på hur olika översättare tolkat den semantisk-kognitiva informationen och hurdana poetiska lösningar det lett till. I mitt material finns exempel på samtliga lösningar som Lefevere (1975) och Holmes (1988) urskiljt: den mimetiska översättningen (form och innehåll) leder ofta till styva lösningar medan en semantiskt friare översättning som fokuserar på form och meter kanske ger en effekt och en stämning som skapar en illusion av originalet. De svenska tolkningarna av *Kanteletar* visar deras syfte: att övertyga den svenska läsekretsen att den finska folkdiktningen har ett nationellt djup och en nationell identitet som visserligen kan gå förlorad i översättning till svenska – så som Lönnrot själv konstaterar. Översättarna av *Kanteletar* – under 1800-talet t.ex. Lönnrot, Lille, Snellman, Runeberg, Kellgren, Collan, Borg, Bäckwall, Cygnæus, Nervander, Hertzberg, Tengström, L. Saxén och under 1900-talet Rundt, Lindquist, Torvalds och Warburton presenterar olika översättarprofiler som avspeglar tidens syn på översättning. I min presentation har jag kunnat exemplifiera endast med en bråkdel av de svenska tolkningarna av *Kanteletar*-sångerna. Men trots det visar materialet att känslans språk: det metriska och det rytmiska är en utmaning för översättaren att överföra till och återskapa i ett annat språk, i synnerhet då språken uppvisar stora strukturella skillnader (ett analytiskt och ett syntetiskt språk, ett fenno-ugriskt och ett germanskt språk). 1800-talets romantiska syn på översättning fokuserade på en semantisk exakthet men samtidigt på en fri, en imiterande syn, dvs. tematiken kom från originalet men metern förändrades ofta till sånger med rimmade val. 1900-talets *Kanteletar*-översättare har moderniserat de semantiska valen och de syntaktiska lösningarna så att sångerna är tänkta för dagens läsare, dvs. de ger exempel på pragmatiska lösningar som når vår tids läsare. Den muntliga genrens syfte var muntlig, sedan tecknades den ned och blev en skriftlig genre – tack vare Lönnrots samlingar, som blivit ett kollektivt minne, har vi möjlighet att *lyssna* på de röster i det förgångna som samtidigt är våra egna röster. Det sjungande jagets röst får olika modaliteter i relation till sitt eget jag

⁵⁸² Se Tarastis (1993; 2000; 2004) existentiella semiotik.

och det andra. *Kanteletar* är den finska sånggudinnan med strängspelet kantele, en mytisk bild enligt vilken *Kanteletar* som kollektivt minne är en poetisk strategi som stiger ur den lilla, lokala världen till det stora, globala och universella. Den yttre världen förändras men det inre landskapet, det emotiva består oförändrat. *Kanteletar* är *det sjungandet jaget*, *det jublande jaget* och *det sörjande jaget* som sjunger ”gemensamma sånger” – i dessa sånger hörs människans roller och modaliteter: människans existentiella fysiska och psykiska tillstånd och hur de förstås och uppfattas. I detta mikrokosmos ingår flickors och kvinnors, pojkars och mäns röster, men också det glada skrattet från ett lekande barn som sjunger, sånger som ofta saknar svenska tolkningar. Modern som vaggar sitt barn till sömns sjunger om *jagets universum* där *chora*, den livgivande rytmen och rörelsen utgörs av hela existensen: livet och döden.

*Tack för alla sånger
För ord och toner ...
Alla behöver en sång och en dans ...*

*Jag säger tack för alla sånger
Ni ger var röst en chans.
(Abba: Thank You for the Music)*

KÄLLFÖRTECKNING

Undersökningsmaterial

Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1889

- Finsk Anthologi eller samling af valda skaldestykker af Finska författare från äldre till nyare tider, jemte korta karakteristiker och biografiska notiser* 1845. Utg. af R. Tengström. Första delen: Öfversättningar af Finska folksånger. Helsingfors: J. Simelius.
- Forsman, K. 1899. *Blommor från Kanteletars svedjeländer*. Övers. L. Saxén. Folkupplysningssällskapets Skrifter, Häfte 107. Helsingfors.
- Fosterländskt Album I–III* 1845–1847. Utg. av H. Kellgren & R. Tengström & K. Tigerstedt. Helsingfors: A. C. Öhman.
- Hertzberg, Rafaël 1870. *Från Saimens och Päijänes Stränder. En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan*. Helsingfors: G. W. Edlunds förlag.
- Hertzberg, Rafaël 1871–1873. *Finska toner*. En samling öfversättningar och bearbetningar efter finskan. Af Rafaël Hertzberg med inledningsord av Z. Topelius. Stockholm: Bonniers.
- Lille, B. O. 1839. *Kanteletar*. Sångerna 1–59 [Andra boken.] Öfvers. B. O. Lille. Helsingfors.
- Lönnrot, Elias 1908a. Sampo. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 36–38.
- 1908b. Tre ord om och ur finska fornsången. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 38–55.
- 1908c. Finsk ballad. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 95–99.
- 1908d. Om närvarande tids poesie hos finska allmogen. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 123–144.
- 1908e. Nionde runon i Kalevala. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 229–248.
- 1908f. En Finsk Runas Öde. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 243–248.
- 1908g. Finska Runor. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 248–267.
- 1908h. Klaus Kurck och liten Elin. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 268–281.
- 1908i. Om ursprunget till finnarnes Hiisi. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och öfversättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 302–310.
- 1992. *Valitut teokset 4. Ohjeita ja runoelmia*. Raija Majamaa (toim.) [= SKST 576.] Helsinki: SKS.
- 1993. *Valitut teokset 5. Muinaisrunoutta*. Raija Majamaa (toim.) [= SKST 580.] Helsinki: SKS.
- 2006. *Kanteletar elikeä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä* 2006. [= SKST 3.] 18. painos. Helsinki: SKS.
- Rundt, Joel 1937. *Sjuttio sänger ur Kanteletar i svensk tolkning av Joel Rundt*. Tammerfors: Söderström & Co. Förlagsaktiebolag.
- Runeberg, Johan Ludvig 1899. *Samlade arbeten*. Band 1. Dikter, Första delen. Serviska folksånger. Öfversättningar och bearbetningar. Helsingfors G. W. Edlunds förlag.
- 1982. *Samlade skrifter* under redaktion av Carl-Eric Thors och Tore Wretö. Trettonde delen. Kommentarer till lyriska översättningar utgiven av Inger Haskå. [= SSLSF 506.] Helsingfors: SLS.
- Snellman, J. L. 2005 J. V. *Snellmans Samlade arbeten* 1–24. http://www.snellman200.fi/kootut_teokset/fi.jsp
- Topelius, Zacharias 1875. *Läsebok för de lägsta läroverken i Finland. Andra kursen: Boken om Wårt Land*. Helsingfors: G. B. Edlunds förlag.
- Visor och ballader ur Kanteletar* 1989. Redigering och förord av Thomas Warburton. Övers. Marita Lindquist, Ole Torvalds och Thomas Warburton. [= Skrifter utgivna av Svenska Folkskolans Vänner Serie III, volym 1.] Helsingfors: Schildts. [125 sånger av 652.]

Manuskript, Lna 313 = Lönnrotiana, Finska Litteratursällskapet

Lönnrot, Elias 1846, MANUSKRIFT. CXXXV. *Walda Sånger ur Kanteletar jemte några nyare Finska Sånger i Svensk Öfversättning*. Dedikation till Fredrika Runeberg 14.7.1846. 109 s.

Jämförelsematerial

- Alku-Kanteletar* [1828–1831] 1929. Elias Lönnrotin käsikirjoituksen mukaan painosta julkaissut O. Relander. [= SKST 179.] Helsinki: SKS.
- Collan, Karl [1864–1868] 1922. *Kalevala*. Efter andra originalupplagan. Förra delen. [Första upplagan av Karl Collans Kalevala-tolkning utkom åren 1864–1868.] Helsingfors: Holger Schildts Förlagsaktiebolag.
- Collinder, Björn [1948] 1950. *Kalevala*. Andra, omarbetade upplagan. Svensk tolkning av Björn Collinder. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Collinder, Björn [1948] 1987. *Kalevala*. Svensk tolkning av Björn Collinder. Jyväskylä: Forumbiblioteket.
- Collinder, Björn 1948. *Kalevala*. Svensk tolkning av Björn Collinder.
- Fliflet, Albert Lange 1988. *Kanteletar. Finske folkevisestemningar ved Elias Lönnrot*. Valde og attdikta av Albert Lange Fliflet. Med etterord av Senni Timonen. Oslo: Aschehough.
- Homén, Olaf 1944. *Kalevala*, förkortad upplaga. Åbo.
- Kalevala* [1849] 1983. Elias Lönnrotin Uuden Kalevalan juhlapainoksen mukaan. Helsinki: SKS
- Kantele taikka Suomen Kansan, sekä Wanhoja että Nykysempiä Runoja ja Lauluja* I–IV 1829–1831. Helsinki: Präntätty Waseniuksen luona.
- Kanteletar* 1988. Finske folkevisestemningar ved Elias Lönnrot. Valde og attdikta av Albert Lange Fliflet. Med etterord av Senni Timonen. Østfold: Aschehough.
- Kanteletar elikkä Suomen Kansan vanhoja lauluja ja virsiä* [1840] 1925. Elias Lönnrot. [= SKST 3.] 8. painos. Helsinki: SKS.
- Kantelettaren lauluja miehen elämästä* 2005. K II: 270, KI: 48, K I: 75, K I: 26, K II: 298, K II: 94, K II: 74, K I: 173, K II: 31, K II: 43, K II: 236, K II: 311, K II: 313, K II: 308, K II: 290, K II: 238, K II: 291, K II: 239, K II: 331, K II: 340, K I: 204, K II: 264, K II: 319, K II: 306, K I: 13. Tom Wentzel, esipuhe Senni Timonen. SKSCD7. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis [1870] 1919. *Sju bröder*. Svensk översättning av Per Åke Laurén. *Seitsemän veljestä*, 1870. Helsingfors: Holger Schildts Förlagsaktiebolag.
- Kivi, Aleksis [1870] 1935. *De sju bröderna*. Svensk översättning av Eino Rostén. *Seitsemän veljestä*, 1870. Lund: C.W.K. Gleerups Förlag.
- Kivi, Aleksis [1870] 1944. *Seitsemän veljestä*. Helsinki: SKS.
- Kivi, Aleksis [1870] 1948. *Sju bröder*. Svensk översättning av Elmer Diktonius. Illustrerad av Marcus Collan. *Seitsemän veljestä*, 1870. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Kivi, Aleksis [1870] 1987. *Sju bröder*. Svensk översättning av Thomas Warburton. *Seitsemän veljestä*, 1870. Stockholm: Atlantis.
- Larin Parasken lauluja naisen elämästä* 2005. SKSCD 8. Helsinki: SKS.
- Laurén, Åke 1937. *Dikter i urval av Alexis Kivi i svensk tolkning*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Lönnrot, Elias [1840] 2006. *Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä*. [= SKST 3.] 18. painos. Helsinki: SKS.
- Perttunen, Kaisa-Marja 1976. *Lönnrotiana 1–30. Selvitys Elias Lönnrotin käsikirjoituskokoelmasta*. [= Suomi 121: 1.] Helsinki: SKS.
- Porthan, Henrik Gabriel [*De poësi Fennica*] [1766–1778] 1904. *Tutkimuksia I. Suomalaisesta runoudesta*. Suom. Edv. Rein. Helsinki: SKS. 1–102.
- Salmenhaara, Erkki 1985. *Kolme Kantelettaren runoa mieskuorolle*. 1. *Työnsä kumpaisellakin* (K I: 186), 2. *Onpa tietty tietyssäni* (K II: 31), 3. *Katin kosioiminen* (K I: 194). Helsinki: Mieskuoroliitto r.y.
- Schröter, D. H. K. von 1819. *Finnische Runen*. Finnisch und Deutsch. Upsala.
- The Kanteletar* 1992. Lyrics and Ballads after Oral Tradition by Elias Lönnrot. Selected and translated from the Finnish with an Introduction and Notes by Keith Bosley. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Topelius, Zacharias 1822–1831. *Suomen Kansan Vanhoja Runoja ynnä myös Nykyisempiä Lauluja*, I. Åbo.
- 1875. *Läsebok för de lägsta läroverken i Finland. Andra kursen. Boken om Wärt Land*. Helsingfors: G. B. Edlunds förlag.

Elektroniskt material

Historiska tidningsbiblioteket 1771–1890, Helsingfors universitet, Finlands Nationalbibliotek, Digitala samlingar, <http://digi.lib.helsinki.fi/>, <http://digi.kansalliskirjasto.fi>

BT = *Borgå Tidning*

HMbl = *Helsingfors Morgonblad*

HT = *Helsingfors Tidningar*

Ilm. = *Ilmarinen*

Mbl = *Helsingfors Morgonblad* = *Morgonbladet*

WT = *Wasa Tidning*

ÅT = *Abo Tidningar*

ÅU = *Abo Underrättelser*

Kalevala, Finska litteratursällskapet, <http://www.finlit.fi/kalevala/suomi/kalevalanknnkset/knnkset> (*Kalevala*-översättningar till olika språk)

Kalevala, Finska litteratursällskapet, <http://www.finlit.fi/kalevala/>

Kanteletar, http://dbgw.finlit.fi/fili/kaan_tulos.php (*Kanteletar*-översättningar till olika språk)

Översättningsdatabasen 1853–. SKS Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, SKS Finska Litteratursällskapet, *Översättningsdatabasen*, Finlands litteratur i översättning 1853–, <http://dbgw.finlit.fi/kaannokset/index.php?lang=SWE>

Övrig litteratur

Acerbi, Giuseppe [1799] 1953. *Resa i Finland*. Helsingfors.

Acerbi, Joseph 1804. *Voyage au Cap-Nord par la Suède, la Finlande et la Laponie*. I–III. Paris: Levrault, Schoell et Comp.

Allardt, Erik 1975. *Att ha, att älska, att vara. Om välfärd i Norden*. Lund: Argos.

Ameka, Felix 1992. Interjections: the universal yet neglected part of speech. *Journal of Pragmatics* 18, 101–118.

Andersson, Otto 1964a. Upprepning och parallellism. Andersson, Otto: *Studier i musik och folklöre*. Del I. [= SSLSF 408.] Helsingfors. SLS. 170–202.

— 1964b. Kalevalameter – fornyrdislæg. Andersson, Otto: *Studier i musik och folklöre*. Del I. [= SSLSF 408.] Helsingfors. SLS. 347–360.

— 1969. Kalevala och det svenska Finland. Andersson, Otto: *Studier i musik och folklöre*. Del II. [= SSLSF 432.] Helsingfors. SLS. 257–265.

Anttila, Aarne 1931. *Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta* I. [= SKST 190.] Helsinki: SKS.

Anttonen, Pertti J. 1994. Ethnopoetic Analysis and Finnish Oral Verse. Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo (toim.), *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. [= Studia Fennica. Folkloristica 2.] Helsinki: Finnish Literature Society. 113–137.

Apo, Satu 1986. *Ilmesadun rakenne. Juonien tyypit, pääjaksot ja henkilöasetelmat satakuntalaisessa kansansatunaineistossa*. Diss. [= SKST 446.] Helsinki: SKS.

— 1989a. Suullinen runous – vuosisatainen traditio. Maria-Liisa Nevala (toim.), *”Sain roolin jobon en mahdu”. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 21–28.

— 1989a. Viettelijä ja vietelty. Keskiäikaan viittaavat kansanballadit. Maria-Liisa Nevala (toim.), *”Sain roolin jobon en mahdu”. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 45–53.

— 1989b. Valitus ja viha. Lyyrinen laulurunous. Maria-Liisa Nevala (toim.), *”Sain roolin jobon en mahdu”. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 159–181.

— 1995. *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jää.

— 2004. Laulaen vai kirjallisesti luoden? Uuden Kalevalan valmistumisprosessi Elias Lönnrotin kuvaamana. Anna-Leena Siikala & Lauri Harvilahti & Senni Timonen (toim.), *Kalevala ja lanlettu runo*. [= SKST 958.] Helsinki: SKS. 273–278.

Asplund, Anneli 1983. *Kantele*. [SKST 390.] Helsinki: SKS.

— 1994. *Balladeja ja arkkeiseisuja. Suomalaisia kertomalanluja*. Diss. [= SKST 563.] Helsinki: SKS.

— (toim.) 2002. *Lauluja Lönnrotin ajoilta*. Nuottijulkaisu. [= SKST 866.] Helsinki: SKS.

Bachelard, Gaston [1957] 2000. *Rummets poetik*. Det franska originalet *La poétique de l'espace*. Svensk översättning Alf Thoor, förord av Kent Lindfors. Lund: Skarabé.

Bachtin, Michail [1988] 1991. *Det dialogiska ordet*. Övers. Johan Öberg. Andra upplagan. Gråbo: Anthropos.

- 1986. *Rabelais och skratsets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Gräbo: Anthropos.
- Bahtin, Mihail 1988. Ajan ja kronotoopin muodot romaanissa (historiallisen poetiikan ongelmia). Suom. Tapani Laine. Erkki Peuranen & Arja Pikkupera (toim.), *Mihail Bahtinin elämä ja tuotanto*. Venäjän kielen ja kirjallisuuden 9. kevätseminaari. [= Jyväskylän yliopiston venäjän kielen laitoksen julkaisuja no 5.] Jyväskylä.
- 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia. Problemy poetiki Dostojevskogo*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.
- Bakhtin, Mihail [1981] 1988. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland 1974. *S/Z*. London: Cape.
- Bassnett, Susan [1980] 1991. *Translation Studies*. [New Accents.] Revised edition. London & New York: Routledge.
- [1980, 1991] 1995. *Teoksesta toiseen. Jobdatus kirjallisuuden kääntämiseen*. Englanninkielinen alkuteos *Translation Studies*, [1980] 1991. Toim. ja suomennostyön ohjannut Riitta Oittinen. Suom. Kristiina Helander et al. Tampere: Vastapaino.
- Bassnett-McGuire, Susan 1980. *Translation Studies*. [New Accents.] London & New York: Methuen.
- Bastin, Georges L. [1998] 2001. Adaptation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 5–8.
- Baudelaire, Charles 1961. *Oeuvres complètes*. Ed. Y.-G. Le Dantec. Paris: Nouvelle Revue Française.
- Benjamin, Walter [1923] 1998. Översättarens uppgift. Svensk översättning Lars Bjurman. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 134–146.
- Bergroth, Hugo [1917, 1928] 1992. *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift*. Andra uppl. Esbo: Schildts.
- Boström Kruckenberg, Anita 1979. *Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 6. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Bühler, Karl [1934] 1990. *Theory of Language. The Representational Function of Language*. Det tyska originalet *Sprachtheorie*, [1934] 1982. Translated by Donald Fraser Goodwin. [= Foundations of Semiotics, Volume 25.] Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Carpelan, Bo 1993. *Urwind*. Helsingfors: Schildts.
- Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press.
- Chesterman, Andrew (ed.) 1989. *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura.
- Chesterman, Andrew 1997. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- 1998. *Contrastive Functional Analysis*. Amsterdam: Benjamins.
- 2002. Semiotic modalities in translation causality. *Across Languages and Cultures* 3 (2), 145–158.
- Collinder, Björn [1948] 1950. Inledning. *Kalevala*. Andra, omarbetade upplagan. Svensk tolkning av Björn Collinder. Helsingfors: Holger Schildts förlag. 5–15.
- Connolly, David [1998] 2001. Poetry translation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 170–176.
- CP 1 och CP 2 = *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* 1931–1958. CP 1 = Principles of Philosophy, CP 2 = Elements of Logic. Vols. 1–6 ed. by Charles Hartshorne & Paul Weiss, 1931–1935; vols. 7–8 ed. by A. W. Burks, 1958. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Dentith, Simon 1995. *Bakhtinian thought. An introductory reader*. [= Critical Readers in Theory and Practice.] London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques 1985. Des Tours de Babel. Övers. Joseph F. Graham. J. F. Graham (ed.), *Difference in Translation*. Ithaca & London: Cornell University Press. 165–208.
- Dubois, Thomas 1994. An Ethnopoetic Approach to Finnish Folk Poetry: Arhippa Perttunen's Nativity. Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo (eds.), *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. [= Studia Fennica. Folkloristica 2.] Helsinki: Finnish Literature Society. 138–179.
- 2006. *Lyric, Meaning, and Audience in the Oral Tradition of Northern Europe*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Eco, Umberto & Nergaard, Siri [1998] 2001. Semiotic approaches. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 218–222.
- Eliot, T. S. 1957. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Engdahl, Horace 1994. *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Stockholm: Bonnier.

- Englund Dimitrova, Birgitta 2005. *Expertise and Explication in the Translation Process*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Engstrand, Olle 2007. *Fonetik light*. Lund: Studentlitteratur.
- Enäjärvi-Haavio, Elsa 1935. Lyyriliset laulut. Martti Haavio: *Suomalaisen muinaisrunouden maailma*. Helsinki: WSOY. 112–175.
- EP 1 [1891] 1992 = Peirce, Charles Sanders 1992. The Architecture of Theories. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Ed. by Nathan Houser & Christian Kloesel. Volume 1 (1867–1893). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 285–297.
- EP 2 [1894] 1998 = Peirce, Charles Sanders. What Is a Sign? *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Volume 2 (1893–1913). Edited by the Peirce Edition Project. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 4–10.
- Eriksson, Göran O. [1993] 1998. Från kropp till kropp. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 194–196.
- Espmark, Kjell 1975. *Att översätta själen. En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*. Stockholm: Norstedts.
- Eurén, G. E. 1860. *Suomalais-ruotsalainen sanakirja*. Hämeenlinna.
- Europaeus, D. E. D. 1852–1853. *Svenskt-Finskt Handlexikon = Ruotsalais-Suomalainen Sanakirja*. [= SKST 16.] Helsinki: SKS.
- Evans, Ruth [1998] 2001. Metaphor of translation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 149–153.
- Even-Zohar, Itamar 1979. Polysystem Theory. *Poetics Today* 1, 2: 237–310.
- 1990. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics; Durham, NC: Duke University Press. [Special issue of *Poetics Today* 11 (1).]
- Fliflet, Albert Lange 1988. *Kanteletar. Finske folkevisestemningar ved Elias Lönnrot*. Valde og attdikta av Albert Lange Fliflet. Med etterord av Senni Timonen. Oslo: Aschehough.
- Forser, Tomas 2002. *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Forssell, Pia 2008. *J. L. Runebergs samlade skrifter i textkritisk belysning*. Akadem. avh. vid Humanistiska fakulteten, Helsingfors universitet.
- Franzén, Carin 1995. *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*. [= Moderna franska tänkare 24.] Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Freeman, Margaret H. 2007. Poetic iconicity. W. Chłopicki & A. Pawelec & A. Pokojka (Ed.), *Cognition in Language. Volume in Honour of Professor Elżbieta Tabakowska*. Kraków: Tertium. 472–501.
- Gadamer, Hans-Georg [1986, 1987] 2004. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Det tyska originalet *Gesammelte Werke* 2 och 4, 1986, 1987. Valda och övers. av Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Ganander, Christfrid [1787] 1997. *Nytt Finskt Lexicon*. Näköispainos. Hakemisto. Liisa Nuutinen (toim.). [= SKST 676, 688.] Helsinki: SKS.
- Geijer, E. G. & Afzelius, A. A. 1814–1816. *Svenska folkvisor*. I–II. Utgifne af E. Gustaf Geijer och A. Aug. Afzelius. Stockholm.
- Gentzler, Edwin [1998] 2001. Poetics of translation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 167–170.
- Goethe, Johann Wolfgang von [1819] 1998. Översättningar. Svensk översättning Lars Bjurman. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 112–114.
- Gomola, Aleksander 2007. Translation as a Different Conceptualization. A linguistic analysis of a poem by Czesław Miłosz *Wyklad V* and its English translation. In: W. Chłopicki & A. Pawelec & A. Pokojka (Ed.), *Cognition in Language. Volume in Honour of Professor Elżbieta Tabakowska*. Kraków: Tertium. 312–323.
- The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in the Finno-Ugrian Languages* 1993. Lauri Honko & Senni Timonen & Michael Branch. Poems translated by Keith Bosley. [= SKST 533.] Helsinki: SKS Finnish Literature Society.
- Greimas, Algirdas Julien 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- 1970. *Du sens I. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- 1976. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- 1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- 1987. *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Trans. by Paul J. Perron and Frank H. Collins. Foreword by Fredric Jameson. Introduction by Paul J. Perron. London: Frances Pinter (Publishers).
- Greimas, A. J. & Courtés, J. 1979. *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. [= Advances in Semiotics.] Bloomington: Indiana University Press.
- Greimas, Algirdas Julien & Fontanille, Jaques 1991. *Sémiotique des passions*. Paris: Seuil.
- Guiraud, Pierre 1955. *La sémantique*. "Que sais-je?" Paris: Presses Universitaires de France.

- Gullin, Christina 1998. *Översättarens röst. En studie i den skönlitterära översättarens roll med utgångspunkt i översättningar av Else Lundgren och Caj Lundgren*. Akadem. avh. Litteratur, Teater, Film, Nya serien 18. Lund: Lund University Press.
- 2002. *Översättarens röst*. Lund: Studentlitteratur.
- Haavio, Martti 1935. *Suomalaisen muinaisrunouden maailma*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- 1952. *Kirjokansi. Suomen kansan kertomaruoutta*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- 1970. Kantele-topiikka. *Kalevalaseuran vuosikirja* 50. Helsinki: SKS.
- Haltsonen, Sulo 1950. Kantelettaren käännoksistä. *Kalevalaseuran vuosikirja* 30. Porvoo & Helsinki: WSOY. 58–76.
- Hartama-Heinonen, Ritva 2008a. *Abductive Translation Studies. The Art of Marshalling Signs*. Diss. [= Acta Semiotica Fennica XXVIII.] International Semiotics Institute at Imatra & Semiotic Society of Finland, Helsinki: Helsinki.
- 2008b. Översättning som abduktiv teckenprocess. *Folkmålsstudier* 46/2008, 27–36.
- Hawkes, Terence 1977. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen.
- Heidegger, Martin [1927] 2000. *Oleminen ja aika. Sein und Zeit*. Suom. Reijo Kuparinen. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Mervi (1993). Tie spatiaalisenä metaforana. *Alue ja Ympäristö* 1/93, 8–19.
- Heinämaa, Sara (1996). *Ele, tyly ja sukupuoli Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyhteykselle*. [Gesture, Style and Gender in Merleau-Ponty's and Beauvoir's Body Phenomenology and Its Meaning for the Question of Gender.] Helsinki: Gaudeamus.
- Helenius, Carl 1838. *Suomalainen ja ruozalainen sana-keirja = Finske och svenske samt svenske och finske ord-bok*. Åbo: Christ. Ludv. Hjelt, uppå eget förlag.
- Herder, Johann Gottfried von 1778–1779. *Volkslieder* I–II. Leipzig. Leipzig in der Weygandschen Buchhandlung.
- 1815. *Stimmen der Völker in Liedern*. [= Bibliothek der Deutschen Classiker XI.] Johann Gottfried von Herders Werke. Erster Band. Upsala: Em. Bruzelius.
- Hermans, Theo (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London and Sydney: Croom Helm.
- Herskovits, Melville [1948] 1970. *Man and His Works*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hočevar, Drina 2003. *Movement and Poetic Rhythm. Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse via the Temporal Dimension of the Sign*. Diss. [= Acta Semiotica Fennica XVII & Approaches to Musical Semiotics 5 & Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis X.] International Semiotics Institute at Imatra & Semiotic Society of Finland & Department of Musicology, University of Helsinki. Helsinki.
- Holmes, James S. 1988. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. James S. Holmes. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi. 23–33.
- Homén, Olaf 1944a. *Kalevala*. Författad svensk upplaga. Åbo: Bro.
- 1944b. Inledning. *Kalevala*. Författad svensk upplaga. Åbo: Förlaget Bro. V–XXVIII.
- 1950. *Poetik*. Genomsedd och utgiven av Erik Ekelund. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hormia, Osmo 1983a. Kalevalamittaisen runouden ruotsintamisesta. Pirkko Alhoniemi & Irmeli Niemi & Liisi Huhtala & Päivi Lappalainen (toim.), *Myytit ja runon arki*. Kerttu Saarenheimon juhlakirja. [= Kirjallisuuden ja musiikkitehteen laitos, Sarja A, N:o 8.] Turku: Turun yliopisto. 37–58.
- 1983b. Annikainens visa. Svensk tolkning av en medeltida finsk ballad. *Från språk till språk. Sjutton uppsatser om litterär översättning*. Utgivna av Gunnel Engwall och Regina af Geijerstam. Lund: Studentlitteratur. 80–92.
- Huldén, Lars 1985. Ack, O, Ve! Interjektioner i Johan Ludvig Runebergs diktning. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 60. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 59–64.
- 1999. Att översätta Kalevala. *Finsk Tidskrift* 4–5/1999, 237–244.
- 2002. Kalevala på svenska. Inga-Britt Wik (red.), *Strövtåg i ordskogen. Lars Huldén om liv och verk*. [= SSLSF 636.] Helsingfors: SLS. 338–353.
- 2003. Poeten Elias Lönnrot. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 78. Red. Pia Forssell & John Strömberg. [= SSLSF 650.] Helsingfors: SLS. 25–39.
- Huldén, Lars & Huldén, Mats 1999. *Kalevala*. Helsingfors: Söderström & Co & Stockholm: Atlantis.
- Häggelund, Tor-Björn 1994. Luonnon ja mielen metsä. *Kalevalaseuran vuosikirja* 73. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.). Helsingfors: SKS. 151–163.
- Hägman, Ann-Mari 1992. *Magdalena på källebro. En studie i finlandssvensk vistradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena*. [= SSLSF 576, Humanistiska avhandlingar 6.] Helsingfors: SLS.
- 1994. Folkets längtan i folkets visor. *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 69. [= SSLSF 588.] Helsingfors: SLS. 7–20.
- Häkkinen, Kaisa 2004. *Linnun nimi*. Helsinki: Teos.

- Ingemark, Ingrid 1997. En översättares kamp med dygden. Lars-Erik. Blomqvist & Mats Löfgren (red.), *Något att orda om. Tankar kring konsten att översätta*. Stockholm: Norstedts. 85–95.
- Ingo, Rune 2007. *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.
- ISK = *Iso suomen kielioppi* 2004. Auli Hakulinen & Maria Vilks & Riitta Korhonen & Vesa Koivisto & Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho. [= SKST 950.] Helsinki: SKS.
- Jakobson, Roman [1935, 1971] 1974. Dominanten. Övers. av Agnes Mesterton. *Poetik och lingvistik*. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts. 118–124.
- [1959] 1998. Lingvistiska aspekter på översättning. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Svensk övers. Av Erik Andersson. Stockholm: Natur och Kultur. 147–155.
- [1960] 1974. Lingvistik och poetik. Övers. av Östen Dahl. *Poetik och lingvistik*. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts. 139–179.
- [1960, 1965, 1968] 1974. Grammatikens poesi och poesins grammatik. Övers. av Bengt A. Lundberg. *Poetik och lingvistik*. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts. 180–194.
- [1966] 1987. Grammatical Parallelism and Its Russian Facet. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy (ed.), *Language in Literature*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. 145–179.
- [1973] 1974. Postscriptum. Övers. av Bengt A. Lundberg. *Poetik och lingvistik*. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts. 239–242.
- [1975] 1987. A Glance at the Development of Semiotics. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (ed.), *Language in Literature*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. 436–454.
- Jakobson, Roman & Lévi-Strauss, Claude [1962] 1971. Les chats av Charles Baudelaire. *Form och struktur*. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Svensk övers. av Eva-Karin Josefson. Stockholm: PAN/Norstedts. 158–178.
- Järvinen, Antero 1991. *Linnut liitavi sanoja. Romanttinen tietokirja suomalaisesta lintuperinteestä*. Helsinki: Otava.
- Jääskeläinen, Riitta 2007. Translation Strategies – What Are They? W. Chlopicki & A. Pawelec & A. Pokojka (ed.), *Cognition in Language. Volume in Honour of Professor Elżbieta Tabakowska*. Kraków: Tertium. 344–361.
- Kalevala [1849] 1983. Elias Lönnrotin Uuden Kalevalan juhlapainoksen mukaan. Helsinki: SKS.
- Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä [1840] 2006. Lönnrot, Elias [= SKST 3.] 18. painos. Helsinki: SKS.
- Kantola, Janna & Riikonen, H. K. 2007. Lyriikan ja kertovien runojen kääntäminen ja käännökset 1800-luvulla. Hannu K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia* 1. [= SKST 1084.] Helsinki: SKS. 248–260.
- Karkama, Pertti 2001. *Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet*. [= SKST 843.] Helsinki: SKS.
- Kaukonen, Väinö 1945. *Vanhan Kalevalan kokoonpano* II. [= SKST 213.] Helsinki: SKS.
- 1984. *Elias Lönnrotin Kanteletar*. [= SKST 386.] Helsinki: SKS.
- 1989. *Lönnrot ja Kanteletar*. [= SKST 508.] Helsinki: SKS.
- Kellgren, Johan Henrik [1784] 1998. Anmärkning. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 95–96.
- Kenny, Dorothy [1998] 2001. Equivalence. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 77–80.
- Kinnunen, Aarne 2000. *Estetiikka*. Juva: WSOY.
- Kirkeby, Ole Fogh 2001. Om mening og betydning – et udkast til en hyperrealisme. Torkild Leo Thellefsen (red.), *Tegn og betydning – betydningsdannelse i filosofisk, biologisk og semiotisk perspektiv*. Aalborg: Akademisk Forlag. 12–29.
- Kivi, Aleksis [1870] 1944. *Seitsemän veljestä*. Kootut teokset I. Helsinki: SKS. 13–457.
- Kleberg, Lars (red.) 1998. *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur.
- 2001. *Översättaren som skådespelare*. Solna: Dialoger.
- Knapas, Rainer 1999. Den översatta litteraturen. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen. Åren: 1400–1900. Utgiven av Johan Wrede. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 414–415.
- Knuuttila, Seppo & Timonen, Senni 1999. *Jos mun tulluni tulisi* -kansanrunon modaaliset kontekstit ja ruumiilliset tunteet. Sari Näre (toim.), *Tunteiden sosiologia I. Elämyksiä ja läheisyyttä*. [= Tietolipas 156.] Helsinki: SKS. 195–228.
- Knuuttila, Seppo & Piela, Ulla (Toim.) 2008. Kansanestetiikka. *Kalevalaseuran vuosikirja* 87. Helsinki: SKS.

- Koller, Werner [1979] 1989. Equivalence in translation theory. Andrew Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura. 99–104.
- 1992. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4. upplagan. Heidelberg: Quelle & Meywer.
- 2004. Übersetzungskompetenz als Fähigkeit, Äquivalenz herzustellen. Eberhard Fleishman & Peter A. Schmitt & Gerd Wotjak (Hrsg.), *Tagungsberichte der LICTRA 4.–6.10.2001*. Tübingen: Stauffenburg. 117–134.
- Kontio, Timo 2005. Shakespearen ikuiset sonetit tulevat taas. Kirsti Simonsuuren käännös on modernia suomen kieltä, mutta vain paikoitellen runoutta. *Helsingin Sanomat* 9.4.2005.
- Korhonen, Mikko 1994. The Early History of the Kalevala Metre. Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo (ed.), *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. [= Studia Fennica. Folkloristica 2.] Helsinki: SKS. 75–87.
- Korkkanen, Irma 1974. *Studier i de svenska översättningarna av Vergilius Aeneis I, II, VI, VII, XI, XII och Bucolica*. Diss. [= Meddelanden från institutionen för nordisk filologi vid Helsingfors universitet. Serie A nr 1.] Helsingfors.
- Kristeva, Julia 1969. *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- 1970. *Le Texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague: Mouton.
- 1974. *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde a la fin du XIXe siècle*. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil.
- [1969] 1980. "Word, Dialogue, and Novel". *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. 64–91.
- 1986. *The Kristeva reader*. Ed. by Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell.
- [1981] 1989. *Language – The Unknown. An Initiation into Linguistics. Le langage, cet inconnu*, 1981. Trans. Anne M. Menke. New York: Columbia University Press.
- [1985] 1987. *In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith*. French original *Au commencement était l'amour: psychanalyse et foi*, 1985. Translated by Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- 1990. *Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*. Översättning av Ann Runnqvist-Vinde. Stockholm: Natur och Kultur.
- Krohn, Julius 1900–1901. *Kantelettaren tutkimuksia I–II*. Toimittanut ja täydentänyt Kaarle Krohn. [SKTS 95.] Helsinki: SKS.
- Krohn, Kaarle 1920. Kantelettaren runojen kokoonpanosta. *Suomalainen Suomi* 5, 43–54. Helsinki.
- 1923. Vanha runo. "Jos mun tuttuni tulisi". *Valvoja-Aika* 1, 28–30. Helsinki.
- 1931. *Tunnelmarunojen tutkimuksia. I. Laulusta*. [= SKST 189.] Helsinki: SKS.
- Kuka kukin on 1909*. Helsinki: Kansa.
- Kukkonen, Pirjo 1989. *Från konst till vetenskap. Begreppet vetenskap och dess språkliga uttryck i svenskan under 400 år*. Diss. [= Meddelanden från institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet utgivna genom Lars Huldén och Mirja Saari. A:5.] Helsingfors.
- 1992. Sagolandet – "såsom en evig glädje i jordens förgängliga vår." *Suomi – USA – Finland – USA* 6/1992, 14–16.
- 1993. *Kielen silkki. Hiljaisuus ja rakkaus kielen ja kirjallisuuden kuvastimessa*. [Språkets silke. Tystnad och kärlek i språkets och litteraturens spegel.] Helsinki: Helsinki University Press.
- 1997a. *Ilon ja surun sointu: Folkloresta poploreen*. Helsinki: Helsinki University Press.
- 1997b. Jos mun tuttuni tulisi – Om min älskling nu sig tedde. Marianne Blomqvist et al. (red.), *Ord och några visor tillägnade Kurt Zilliacus 21.7.1997*. [= Meddelanden från Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet B:18.] 140–145.
- 1999. The Kanteletar as a poetic text and discourse in the semiotics of culture. Eero Tarasti (ed.), *Snow, Forest, Silence: The Finnish Tradition of Semiotics*. [= Acta Semiotica Fennica VII.] Bloomington: Indiana University Press & Imatra: International Semiotics Institute at Imatra. 336–356.
- 2001. Flux in translation semiosis. Sign and sign systems on surface and depth. Pirjo Kukkonen & Ritva Hartama-Heinonen (eds.), *Misson, Vision, Strategies, and Values*. Helsinki: Helsinki University Press. 121–138.
- 2004. The Finnish *kaiho*, *kaipuu* and *ikävä* in Finnish culture and song lyrics. Sous la direction de Michel Demeuldre, *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Déléctations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal ...* [= Logiques Sociales.] Paris: L'Harmattan. 251–258.
- [1996] 2003. *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Finnish Culture in Tango Lyrics Discourses. A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. 2nd revised edition. Helsinki: Helsinki University Press.
- 2007. Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia. Riikka Rossi & Katja Seutu (Toim.). *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. [= SKST 1137.] Helsinki: SKS. 13–50.

- (forthcoming 2009). Welby's Significs and Translation as Meaning in Process and Progress: Three Modes of Meaning – Sense, Meaning, and Signification. Anneli Aejmelaeus & Päivi Pahta (eds.), *Translation, Interpretation, Meaning: Papers from an Interdisciplinary Symposium at the Helsinki Collegium for Advanced Studies, January 2005*. [= COLLeGIUM: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 5.] Online at <http://www.helsinki.fi/collegium/e-series/volumes/index.htm>. 35 pp.
- Kupiainen, Tarja 2008. Somia ja rumia lauluja. Näkökulmia kansanrunon kauniiseen. Seppo Knuuttila & Ulla Piela (toim.), *Kansanestetiikka. Kalevalaseuran vuosikirja* 87. Helsinki: SKS. 304–316.
- Kuusi, Matti 1973. Johdatus idolianalyysiin. *Parnasso* 23/1973, 199–207.
- 1974. Poplore. H. Launonen & K. Mäkinen (toim.), *Folklore tänään*. [Tietolipas 73.] Helsinki: SKS. 11–23.
- 1985. Kalevalakielestä. Matti Kuusi: *Perisuomalaista ja kansainvälistä*. Helsinki: SKS. 184–197.
- 1994a. *Mind and Form in Folklore. Selected articles*. [= Studia Fennica. Folkloristica 3.] Helsinki: SKS.
- 1994b. The Bird Elegist. *Mind and Form in Folklore. Selected articles*. [= Studia Fennica. Folkloristica 3.] Helsinki: SKS. 79–87.
- 1994c. The Maid of Manala. An essay in structural analysis. *Mind and Form in Folklore. Selected articles*. [= Studia Fennica. Folkloristica 3.] Helsinki: SKS. 96–102.
- 1994d. The sampo. *Mind and Form in Folklore. Selected articles*. [= Studia Fennica. Folkloristica 3.] Helsinki: SKS. 53–65.
- 1994e. World poetry. *Mind and Form in Folklore. Selected articles*. [= Studia Fennica. Folkloristica 3.] Helsinki: SKS. 88–95.
- 1994f. Questions of Kalevala Metre. *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*, ed. Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo. [= Studia Fennica. Folkloristica 2.] Helsinki: SKS. 41–55.
- Kuusi, Matti & Anttonen, Pertti 1985. *Kalevala lipas*. [= SKST 413.] Helsinki: SKS.
- Kuusi, Matti & Honko, Lauri [1963] 1983. *Sejd och saga. Den finska forndiktens historia*. Det finska originalet *Suomen kirjallisuus 1: Kirjoittamaton kirjallisuus*, 1963. Översättning av Thomas Warburton. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kuusi, Matti & Timonen, Senni (Toim.) (1997). Matti Kuusi & Senni Timonen (toim.), *Suomen kansan vanhat runot XV* (1997). Runoja Henrik Florinuksen, Kristfrid Gananderin, Elias Lönnrotin ja Volmari Porkan kokoelmista. [SKST 685.] Helsinki: SKS.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. [= Acta Universitatis Tamperensis 943.] Tampere: Tampere University Press.
- Laitinen, Kai 2000. Över språkgränsen. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Andra delen: 1900-talet. Utgiven av Claes Zilliacus. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 386–397.
- Laitinen, Lea 1998. Dramaattinen preesens poetisena tekona. Lea Laitinen & Lea Rojola (toim.). *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. [Tietolipas 160.] Helsinki: SKS. 81–136.
- Lakoff, George 1987. *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1990. The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas? *Cognitive Linguistics* 1–1, 39–74.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larsson, Jörgen 1995. Semantisk rytm. Sven Bäckman & Eva Lilja & Bengt Lundberg (red.), *Rytmen i fokus*. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen, Lund 25–27 november 1993. [= Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 6.] Göteborg: Göteborgs universitet. 37–49.
- Larsson, Maria 2004. Människans minne av lukt – från aversion till proustianska luktminnen. Lisa Öberg (red.) *Näsans kunskap. Om luktsinnet i arbetsliv, vetenskap och konst*. [= Research Reports 2.] Huddinge: Södertörns högskola. 15–26.
- Laurén, Christer 1990. Bom i runometern. Nyöversatt Kanteletar. *Horisont* 4/1990, 72–74.
- Laurén, Åke 1937. *Dikter i urval av Aleksis Kivi* i svensk tolkning av Åke Laurén. Stockholm: Bonniers.
- Lefevere, André 1975. *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. [= Approaches to Translation Studies, 3.] Assen & Amsterdam: Van Gorcum.
- Lehto, Leevi 2005. Varjot korvissamme – näkökohtia runouden kääntämiseen. Kristiina Rikman (toim.), *Suom. huom. Kirjoituksia kääntämisestä*. [Övers. anm. Texter om översättning.] Helsinki: WSOY. 182–205.
- Leino, Pentti 1970. *Strukturaalinen alkuointi suomessa. Folklore pohjainen tilastoanalyysi*. [= SKST 298.] Helsinki: SKS.
- 1981. Folkloristikens textteori: behövs strukturalismen i folkloristiken? Gun Herranen (red.), *Folkloristikens aktuella paradig*. Övers. av Brita Löflund. [Nordiska institutet för folkdiktning, NIF Publications No. 10.] Åbo: Nordiska institutet för folkdiktning. 103–124.
- 1994. The Kalevala Metre and its Development. Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo (eds.), *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. [= Studia Fennica. Folkloristica 2.] Helsinki: SKS. 56–74.

- Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. Hannu K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskijallisuuden historia* 2. [= SKST 1112.] Helsinki: SKS. 365–373.
- Lilja, Eva 1993. Sex metoder att förbinda form med betydelse. Elena Dahl & Eva Lilja (red.). *Metriken som tolkningshjälp. Metriska diktanalyser*. [= Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 3.] Göteborg: Göteborgs universitet. 9–18.
- 1999. Diktens ljudbild. Om betydelse i vers. Eva Lilja & Marianne Nordman. *Bidrag till en nordisk metriek*. [= Advances in Scandinavian Metrics Vol 1.] [= Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 9.] Göteborg: Göteborgs universitet. 25–155.
- 2006. *Svensk metriek*. Stockholm: Svenska Akademien.
- Lindqvist, Yvonne 2002. *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska*. Diss. [= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Scandinavian Philology, New Series, 26.] Stockholm.
- Lindström, Jan 2008. *Tur och ordning. Introduktion till svensk samtalsgrammatik*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Locke, John [1690] 1973. *An Essay Concerning Human Understanding*. London: Collins.
- Lotman, Jurij [1972] 1974. *Den poetiska texten*. Det ryska originalet *Analiz poetičeskogo teksta. Struktura sticha*, 1972. Introduktion av Lars Kleberg. Stockholm: Norstedt & Söner.
- , Yuri M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Lotman, Juri & Uspensky, B. A. 1978. On the Semiotic Mechanism of Culture. *New Literary History* IX (2). 211–232.
- Lönnqvist, Barbara 2004. Runebergs serbiska sånger. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 79. Red. Pia Forssell & John Strömberg. [= SSLSF 665.] Helsingfors: SLS. 167–178.
- Lönnrot, Elias [1840] 2006. *Kanteletar elikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä*. [= SKST 3.] 18. painos. Helsinki: SKS.
- *Ruotsalais-suomalainen tulkkeikirja*. Helsinki: SKS.
- Lönnrot, Elias (red.) 1874–1886. *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja, Finskt-Svenskt Lexikon* A–M (1874); II: N–Ö (1880). *Lisäviikko Elias Lönnrothin Suomalais-Ruotsalaiseen sanakirjaan* (1886) [= SKTS 50.] Helsinki: SKS.
- Lönnrot, Elias 1908a. Sampo. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 36–38.
- 1908b. Tre ord om och ur finska fornsången. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 38–55.
- 1908c. Finsk ballad. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 95–99.
- 1908d. Om närvarande tids poesie hos finska allmogen. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 123–144.
- 1908e. Nionde runon i Kalevala. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 229–248.
- 1908f. En Finsk Runas Öde. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 243–248.
- 1908g. Finska Runor. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 248–267.
- 1908h. Klaus Kurck och liten Elin. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 268–281.
- 1908i. Om ursprunget till finnarnes Hiisi. *Elias Lönnrots svenska skrifter* I utgifna af Jenny af Forselles. I. *Uppsatser och översättningar*. [= SSLSF 87.] Helsingfors: SLS. 302–310.
- 1992. *Valitut teokset 4. Ohjeita ja runoelmia*. Raija Majamaa (toim.) [= SKST 576.] Helsinki: SKS.
- 1993. *Valitut teokset 5. Muinaisrunoutta*. Raija Majamaa (toim.). [= SKST 580.] Helsinki: SKS.
- 2002. *Vandren. Reseberättelser från Karelen 1828–1842*. Utgivna av Rainer Knapas. [= SSLSF 645.] Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis.
- Majamaa, Raija 2007. Kääntäjäprofiileja: Elias Lönnrot (1802–1884). Hannu K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskijallisuuden historia* 1. [= SKST 1084.] Helsinki: SKS. 186–189.
- Malinowski, B. 1923. The problem of meaning in primitive languages. Supplement to C. Ogden and I. Richards *The Meaning of Meaning*. London: Routledge and Kegan Paul. 146–152.
- Malm, Mats 1996. *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*. Stockholm/Stehag. Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- 2005. Editionsfilologins potentialer. Per Dahl & Johnny Kondrup & Karsten Kynde (red.), *Læsemåder. Udgavetyper og målgrupper*. Bidrag til en conference afholdt af Nordisk Netværk for Editionsfilologer 10.–

12. oktober 2003. [= Nordisk Netværk for Editionsfilologer. Skrifter 6.] København: C. A. Reitzels Forlag. 29–51.
- 2007. Poesins röster. Stefan Ekman & Mats Malm & Lisbeth Stenberg (red.), *Den litterära textens förändringar. Studier tillägnade Stina Hansson*. Stockholm/Stehag. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. 302–313.
- Malmberg, Raili 1990. Tyttö syntyi – tyhjä syntyi? Aili Nenola & Senni Timonen (toim.), *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. [= SKST 520.] Helsinki: SKS. 100–104.
- Malmström, Sten 1998. Horatiusöversättningar som stilspegel. I: Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 199–222.
- Merleau-Ponty, Maurice [1964] 1986. *Le visible et l'invisible*. Ed. Claude Lefort. Paris: Gallimard.
- [1960] 1987. Indirect language and the voices of silence. *Signs*, trans. Richard C. McCleary. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- [1945] 1999. *Kroppens fenomenologi*. Första delen av det franska originalet *Phénoménologie de la perception*, 1945. Övers. från franskan av William Fovet. Göteborg: Daidalos.
- Mesterton, Erik [1979] 1998. Om möjligheten och omöjligheten att översätta. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 172–188.
- Metrikens termer. Samordisk thesaurus* 2000. Eva Lilja & Peder Skyum-Nielsen. I samarbete med Hanne Lauvstad och Centrum för Metriska Studier Norden. [= Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 12.] Göteborg: Göteborgs universitet.
- de Montaigne, Michel [1588] 1908. *Les Essais de Montaigne*. Publiés d'après l'édition de 1588, 1. Paris.
- Morris, Charles [1938] 1971. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nenola, Aili & Timonen, Senni (red.) 1990. *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. [= SKST 520.] Helsinki: SKS.
- NEO = *Nationalencyklopedins ordbok* 2004. Utarbetad vid Språkdata, Göteborgs universitet. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- Nerikko-Runtti, Arja 2007. *Lågorna är många. Studier i språket i den svenska psalmen 1819–1986*. Diss. [= Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora 82.] Institutionen för tyska, franska och nordiska språk, Humanistiska fakulteten, Uleåborgs universitet. Oulu.
- Neubert, Albrecht 1967. Elemente einer allgemeinen Theorie der Translation. *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*. Bukarest-rapporten. 451–456.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, Eugene A. & Taber, C. R. 1974. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Nikanne, Urpo 1992. Metaforien mukana. Lauri Harvilahti & Jyrki Kalliokoski & Urpo Nikanne & Tiina Onikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: SKS. 60–78.
- Nilsson, Nils Åke [1983] 1998. Att översätta rysk avantgardepoesi. Några försök med Velemir Chlebnikovs ”Skrattebesvärjelse”. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 270–284.
- Nord, Christiane 1997a. A Functional Typology of Translation. Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins. 43–66.
- 1997b. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome.
- Nyckelsuomen sanakirja* 1980. Osat V ja VI. S–Ö. 7. painos. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. London & New York: Methuen.
- Onikki, Tiina 1992. Paljon pystyssä. Lauri Harvilahti & Jyrki Kalliokoski & Urpo Nikanne & Tiina Onikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: SKS. 33–59.
- Outin, Jacques 1997. Översättningen som kulturbrygga. Lars-Erik Blomqvist & Mats Löfgren (red.), *Något att orda om. Tankar kring konsten att översätta*. Stockholm: Norstedts. 43–62.
- Oxford English Dictionary*, online, <http://www.oed.com/>.
- Paloposki, Outi 2002. *Variation in Translation: Literary Translation into Finnish 1809–1850*. Introduction and conclusions. Diss. Department of Translation Studies, University of Helsinki.
- 2007. Suomentaminen ja suomennokset 1800-luvulla. Hannu K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia* 1. [= SKST 1084.] Helsinki: SKS. 102–126.
- Paz, Octavio 1971. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Pauli, Calle. 2002. Han översätter på intuition. DN 8.1.2002.
- Peirce, Charles Sanders = CP 1–8, EP 1 och EP 2.
- Pentikäinen, Juha 1994. Metsä suomalaisen maailmankuvassa. [Skogen i det finska folkets världsbild.] *Kalevalaseuran vuosikirja* 73, Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.). Helsinki: SKS. 7–23.
- Perttunen, Kaisa-Marja 1976. *Lönnrotiana 1–30. Selvitys Elias Lönnrotin käsikirjoituskokoelmasta*. [= Suomi 121: 1.] Helsinki: SKS.

- Petrilli, Susan (ed.) 2003a. *Translation Translation*. [= Approaches to Translation Studies, Volume 21.] Amsterdam, New York: Rodopi.
- Petrilli, Susan 2003a. Translation and Semiosis. Introduction. Susan Petrilli (ed.), *Translation Translation*. [= Approaches to Translation Studies, Volume 21.] Amsterdam, New York: Rodopi. 17–37.
- 2003b. The Intersemiotic Character of Translation. Susan Petrilli (ed.), *Translation Translation*. [= Approaches to Translation Studies, Volume 21.] Amsterdam, New York: Rodopi. 41–53.
- Piela, Ulla 1990. Lemmennostoloitsujen nainen. Aili Nenola & Senni Timonen (toim.), *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. [= SKST 520.] Helsinki: SKS. 214–223.
- Platon 1985. *Skrifter i svensk tolkning* IV av Claes Lindskog. reviderad och kommenterad av Holger Thesleff. *Timaios* (17–92). Lund: Bokförlaget Doxa. 5–93.
- Pomorska, Krystyna & Rudy, Stephen (ed.) 1987. *Language in Literature*. Cambridge, Massachusetts & London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ponzio, Augusto 2003a. Preface. Petrilli. Susan Petrilli (ed.), *Translation Translation*. [= Approaches to Translation Studies, Volume 21.] Amsterdam, New York: Rodopi. 13–16.
- 2003b. The Same Other: The Text and Its Translations. Susan Petrilli (ed.), *Translation Translation*. [= Approaches to Translation Studies, Volume 21.] Amsterdam, New York: Rodopi. 55–68.
- Popović, Anton 1976. *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Department of Comparative Literature. Edmonton, Alberta: University of Alberta.
- Porthan, Henrik Gabriel [*De poësi Fennica*] [1766–1778] 1904. *Tutkimuksia I. Suomalaisesta runondesta*. Suom. Edv. Rein. Helsinki: SKS. 1–102.
- Propp, Vladimir Jakovlevič [1928] 1968. *Morphology of Folktale*. 2nd edition. Austin: University of Texas Press.
- Proust, Marcel [1919] 1984. *Kadonnutta aikaa etsimässä. Swannin tie. Combray*. Finsk övers. av Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Det franska originalet *À la recherche du temps perdu*. Del 1 *Du côté de chez Swann*, 1919. Helsinki: Otava.
- Pym, Anthony 2008. On Toury's laws of how translators translate. Anthony Pym & Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. [= Benjamins Translation Library.] Amsterdam/Philadelphia: Benjamins. 311–328.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. [1984] 1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. [= Linguistische Arbeiten 147.] Tübingen: Niemeyer.
- Relander, Oskar 1894. *Kuvakielestä vanhemmassa suomalaisessa hyrillisessä kansanrunonudessa*. Helsinki: SKS.
- Riikonen, H. K. 2007. Tutkimuskohteena suomennosten historia. Hannu K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. [= SKST 1084.] Helsinki: SKS. 13–21.
- Robinson, Douglas [1998] 2001. Imitation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 111–112.
- [1998] 2001. Hermeneutic motion. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 97–99.
- Rosenzweig, Franz 1963. Die Schrift und Luther. *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 220–221.
- Rundt, Joel 1964. *Bara i denna frid*. Helsingfors: Söderströms.
- Runeberg, Johan Ludvig 1899. *Samlade arbeten*. Band I. Dikter, Första delen. Serviska folksånger. Översättningar och bearbetningar. Helsingfors G. W. Edlunds förlag.
- 1899. *Samlade arbeten*. Band II. Elgskyttnarne. Dikter, Andra delen. [Översättningar s. 301–338; ”Flickans klagan” s. 310–313.] Helsingfors G. W. Edlunds förlag.
- 1982. *Samlade skrifter* under redaktion av Carl-Eric Thors och Tore Wretö. Trettonde delen. Kommentarer till lyriska översättningar utgiven av Inger Haskå. [= SLSF 506.] Helsingfors: SLS.
- 2003. *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg VIII:2. Uppsatser och Avhandlingar på svenska. Journalistik*. Utg. av Pia Forssell [= SLSF 450:2.] Helsingfors: SLS.
- 2005. *Samlade Skrifter av Johan Ludvig Runeberg XVII:2. Kommentarer till Uppsatser och Avhandlingar på svenska. Journalistik*. Utg. av Pia Forssell [= SLSF 433:2.] Helsingfors: SLS.
- Saari, Mirja 2006. Mötet mellan finskt och svenskt under autonomitiden i Finland. Veikko Muittari & Matti Rahkonen (red.), *Svenskan i Finland 9*. [= Jyväskylän yliopiston kielten laitoksen julkaisuja 1, Meddelanden från institutionen för språk vid Jyväskylä universitet 1.] Jyväskylä. 11–26.
- SAG = *Svenska Akademiens grammatik* [1999] 2000. DEL 1–4. Ulf Teleman & Staffan Hellberg & Erik Andersson. Stockholm: Svenska Akademien.
- SAOB = *Svenska Akademiens ordbok* 1897–. Lund: Svenska Akademien. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>
- Sapir, Edward 1949. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. [= Harvest Books 7.] New York, NY: Harcourt, Brace & Co. ; London: Hart-Davi.

- de Saussure, Ferdinand [1916] 1970. *Kurs i allmän lingvistik*. Det franska originalet *Cours de Linguistique Générale*, 1916. Översättning Anders Löfqvist. Förord av Bertil Malmberg s. 9–17. BOC-serien. Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag.
- Sawin, Patricia E. 1990. Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina. Aili Nenola & Senni Timonen (toim.), *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. [= SKST 520.] Helsinki: SKS. 45–65.
- Savory, Theodore 1957. *The Art of Translation*. London: Cape.
- Schleiermacher, Friedrich [1813] 1998. Om de olika metoderna att översätta. Svensk översättning Lars Bjurman. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 115–130.
- Schleifer, Ronald 1987. *A. J. Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse*. [= Critics of the Twentieth Century.] London: Croom Helm.
- Schröter, D. H. K. von 1819. *Finnische Runen*. Finnisch und Deutsch. Upsala.
- Sebeok, Thomas A. (Ed.) 1986. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Tome 1–2. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- 1989. Preface. L. Benjamin & G. Urban (eds.), *Semiotics, Self, and Society*. [= Approaches to Semiotics 84.] Berlin: Mouton de Gruyter. v–xiv.
- Séguinot, Candace Ed. 1989a. *The Translation Process*. Toronto, Ontario: H. G. Publications School of Translation York University.
- 1989b. A Process View of Translation. *The Translation Process*. Toronto, Ontario: H. G. Publications School of Translation York University. 1–6.
- 1989c. The Translation Process: An Experimental Study. *The Translation Process*. Toronto, Ontario: H. G. Publications School of Translation York University. 21–54.
- Serbische Volkslieder* 1827. In's deutsche übertragen von P. von Goetze. St. Petersburg, Leipzig.
- Setälä, E. N. 1910. *Die Übersetzungen und Übersetzer des Kalevala, Anzeiger der Finnisch-ugrischen Forschungen*. Helsingfors-Leibzig.
- Sihvo, Hannes 1984a. Serbialaista ja suomalaista. Runeberg ja Lönnrot kansanrunon maailmassa. Pekka Laaksonen (toim.), Lönnrotin aika. *Kalevalaseuran vuosikirja* 64. Helsinki: SKS. 46–53.
- Virsiseppä Lönnrot. Pekka Laaksonen (toim.), Lönnrotin aika. *Kalevalaseuran vuosikirja* 64. Helsinki: SKS. 100–106.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1989. Rautavaaran Thomaksen kerronnallisista asetelmista. *Synteesi* 4/1989, 76–91.
- 1991. Greimasin myyttinen aktanttimali – näkökulma Wagnerin Parsifalin tarinaan. *Synteesi* 1–2/1991, 78–91.
- 1997. *Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Diss. [= Suomalaisen Tiedekatemia Toimituksia, Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, Humaniora 287.] Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Skjöldebrand, A. F. [1801] 1805. *Voyage Pittoresque au Cap Nord*. Nouvelle Édition sans gravures. Stockholm: Charles Delén.
- SKI/R = *Suomen Kansan Vanhat Runot* I–XIV, XV. 1908–1948, 1997. [= SKST 121, 124, 139–143, 145–151, 685.] Helsinki: SKS.
- SKI/R = *Suomen Kansan Vanhat Runot* XV 1997. Runoja Henrik Florinuksen, Kristfrid Gananderin, Elias Lönnrotin ja Volmari Porkan kokoelmista. Toim. Matti Kuusi & Senni Timonen. [= SKST 685.] Helsinki: SKS.
- Snell-Hornby, Mary 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary (ed.) 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* [= Benjamins Translation Library 66.] Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins.
- Sonesson, Göran 1992: *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Souriau, Étienne 1950. *Les 200 000 situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- Steiner, George 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.
- Stewen, Rikka 1991. Julia Kristeva & teksti. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. [= Tietolipas 121.] Helsinki: SKS. 128–144.
- Stöckell, Päivi 2007. Käännöskritiikki tänään. Hannu K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia* 2. [= SKST 1112.] Helsinki: SKS. 452–458.
- Suom. huom. Kirjoituksia kääntämisestä*. [Övers. anm. Texter om översättning.] 2005. Kristiina Rikman (toim.). Helsinki: WSOY.
- Suomen kielen etymologinen sanakirja* I–V. 1958–1975. Lexica Societatis Fenno-ugricæ XII. Tutkimuslaitos Suomen suvun julkaisuja III. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.
- Suomen kielen perussanakirja* 1996. I–III. 4. painos. [= Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 55.] Helsinki: Edita, Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.

- Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja* 1–3. 1992–2000. [= Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 62 & SKST 556.] Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus & SKS.
- Sylvan, Otto 1960. *Svensk verslära*. [= Skrifter utgivna av Modersmålsläraarnas förening.] Stockholm: Bonniers.
- Tabakowska, Elzbieta 1993. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. [= Language in Performance 9.] Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1991. *Romantiikan uni ja hurmio*. [Romantikens dröm och passion.] Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY.
- 1993. Ahdistuksen merkit. [Ångestens tecken.] *Syntesi* 1/1993, 1–7.
- 2000. *Existential Semiotics*. [= Advances in Semiotics, ed. Thomas A. Sebeok.] Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- 2004. *Arvot ja merkit*. [Värden och tecken.] Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkiainen, Viljo 1911. ”Jos mun tuttuni tulisi”. *Suomi* IV: 11. 1–33. Helsinki: SKS.
- 1921. Viisi Kantelettaren runoa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 1. Helsinki: SKS. 100–112.
- Tarkka, Lotte 1994. Other Worlds – Symbolism, Dialogue and Gender in Karelian Oral Poetry. Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo (eds.), *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry*. [= Studia Fennica. Folkloristica 2.] Helsinki: SKS. 250–298.
- Tedlock, Dennis 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Thorell, Olof [1973] 1983. *Svensk Grammatik*. Andra upplagan. Stockholm: Esselte Studium.
- Thillhagen, Carl-Herman 1978. *Fåglarna i folketron*. Stockholm: LTs förlag.
- Timonen, Senni 1988. Etterord. *Kanteletar. Finske folkevisestemningar ved Elias Lönnrot*. Valde og attdikta av Albert Lange Fliflet. Med etterord av Senni Timonen. Oslo: Aschehough. 83–92.
- 1992. Förlust som kultur. Kvinnors självbiografiska sånger i Kalevala-lyrik. C. Tigerstedt & J. J. Roos & A. Vilkkö (red.), *Självbiografi, kultur, liv. Lärnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlaget Symposium. 159–177.
- 1993a. Love. Introduction. Lauri Honko & Senni Timonen & Michael Branch, *The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in the Finno-Ugrian Languages*. Poems translated by Keith Bosley. [SKTS 533.] Helsinki: SKS. 287–298.
- 1993b. Self. Introduction. Lauri Honko & Senni Timonen & Michael Branch, *The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in the Finno-Ugrian Languages*. Poems translated by Keith Bosley. [SKTS 533.] Helsinki: SKS. 339–349.
- 2001. Ilokylässä syntynyt. Eeva-Liisa Haanpää & Ulla-Maija Peltonen & Hilpi Saure (toim.), *Ajantaju. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kirjallisuudesta*. [= Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjaston julkaisuja 18.] Helsinki: SKS. 68–81.
- 2004. *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*. Diss. [= SKST 963.] Helsinki: SKS.
- Timonen, Senni (toim.) 1997. *Suomen kansan vanhat runot XV* (1997). Runoja Henrik Florinuksen, Kristfrid Gananderin, Elias Lönnrotin ja Volmari Porkan kokoelmista. Toim. Matti Kuusi & Senni Timonen. SKST 685. Helsinki: SKS.
- Topelius, Zacharias 1822–1831. *Suomen Kansan Vanhoja Runoja ynnä myös Nykyisempiä Lauhuja*, I. Åbo.
- Topelius, Zacharias 1875. *Läsebok för de lägsta läroverken i Finland. Andra kursen. Boken om Wårt Land*. Helsingfors: G. B. Edlunds förlag.
- Toury, Gideon 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Träven, Marianne 1999. *Don Giovanni – Don Juan. Om översättning av musikaliskt bunden text. En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*. [= Studier i musikvetenskap, Studies in Musicology 8.] Stockholm: Stockholms universitet.
- Tuohimaa, Sinikka 1988. *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Helsingfors: Gaudeamus.
- 1994. *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Helsingfors: Gaudeamus.
- Turunen, Aimo 1949. *Kalevalan sanakirja*. [SKST 235.] Helsinki: SKS.
- Urban, Greg 1989. The ”I” of Discourse. Benjamin Lee & Greg Urban (eds.), *Semiotics, Self, and Society*. [= Approaches to Semiotics 84.] Berlin & New York: Mouton de Gruyter. 27–51.
- Warburton, Thomas [1960] 1972. *Finska dikter i svenska dräkt*. Andra omarbetade upplagan. Helsingfors: Schildts.
- 1984. *Attio år finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- 1999a. Kalevala och dess försvenskare. *Nya Argus* 2/1999, 29–31, 44.
- 1999b. Kalevala och dess försvenskare II. *Nya Argus* 3/1999, 53–57.
- 1999c. Kalevala och dess försvenskare III. *Nya Argus* 8/1999, 153–157.
- 2003. *Efter 30 000 sidor. Från en översättares bord*. Helsingfors: Söderström & Co., Stockholm: Bokförlaget Atlantis.

- Welby, Victoria Lady [1903] 1983. *What is Meaning?: Studies in the Development of Significance*. Reprint of the edition London, 1903, with an Introductory essay by Gerrit Mannoury and a Preface by Achim Eschbach. [= Foundations of Semiotics, Volume 2.] Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Welby, Victoria Lady [1911] 1985. *Significs and Language: The Articulate Form of Our Expressive and Interpretative Resources*. Reprint of the edition London, 1911, and two articles by V. Welby. Ed. and introduced by H. W. Schmitz. [= Foundations of Semiotics, Volume 5.] Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Venuti, Lawrence 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- [1998] 2001. Strategies of translation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 240–244.
- Wessén, Elias 1985. *Våra ord – deras uttal och ursprung*. Andra tillökade upplagan. Stockholm: Esselte Studium.
- Whorf, Benjamin Lee 1956. *Language, Thought and Reality*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Viikari, Auli 1987. *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. [Written Aloud. The beginnings of free verse in Finnish lyric poetry.] Diss. [= SKST 468.] Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1947. *Runeberg och hans diktning 1804–1837*. Helsingfors: Schildts.
- 1969. *Runeberg och hans diktning 1837–1877*. Övers. från finskan av Eva Stenius. Helsingfors: Schildts, Lund: Gleerup.
- Wing-Kwong Leung, Matthew 2006. The ideological turn in Translation Studies. João Ferreira Duarte & Alexandra Assis Rosa & Teresa Seruya (eds.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. [= Benjamins Translation Library Volume 68.] Amsterdam/Philadelphia: Benjamins. 129–144.
- Virtanen, Leea 1994. ”Suomen kansa on aina vihannut metsiään”. [Finnarna har alltid hatat sina skogar.] Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.), *Metsä ja metsän vilja. Kaleralaseuran vuosikirja 73*. Helsinki: SKS. 134–140.
- Witt-Brattström, Ebba 1990. Inledning. *Julia Kristeva Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*. Översättning av Ann Runnqvist-Vinde. Stockholm: Natur och Kultur. 9–29.
- Wolf-Knuts, Ulrika 1999. Folkdikten och dess upptecknare. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: 1400–1900. Utgiven av Johan Wrede. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 398–403.
- Wollin, Lars 1998. Från Heliga Birgitta till Barbara Cartland. Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och Kultur. 62–91.
- Woodsworth, Judith [1998] 2001. History of translation. Mona Baker & Kirsten Malmkjær (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. 100–105.
- Wrede, Johan 1999a. Folksjälén, folkeposet och nationalskalden. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: Åren 1400–1900. Utgiven av Johan Wrede. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 227–232.
- 1999b. Den nationella romantikens tid 1827–1856. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: Åren 1400–1900. Utgiven av Johan Wrede. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 233–241.
- 1999c. Johan Ludvig Runeberg – klar och gåtfull. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: Åren 1400–1900. Utgiven av Johan Wrede. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 242–263.
- 2000. Den traditionella poesin. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Andra delen: 1900-talet. Utgiven av Claes Zilliacus. Helsingfors: SLS, Stockholm: Bokförlaget Atlantis. 68–79.
- Wretö, Tore 1984. *Folkvisans upptäckare. Receptionstudier från Montaigne och Schefferus till Herder*. Diss. [= Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 14.] Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Zumthor, Paul 1990. *Oral Poetry. An Introduction*. Trans. by Kathryn Murphy-Judy. Foreword by Walter J. Ong. [= Theory and History of Literature, Volume 70.] Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Öller, Ragnar 1920. *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv 1828–1853. I Poesin*. Diss. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.

Sakregister

A

abductive translation studies s. 18, 151, 295
abjektion (abjection) s. 122 ff.
acceptans (acceptabilitet) s. 152, 286
act of signification (semiosis) s. 19, 132, 145, 189, 288
adekvans (adekvatthet) s. 152, 286
aesthetic drive s. 14
aktanter (roller) s. 16, 18, 25–29, 35, 38, 132, 136, 139, 147, 158, 161, 175, 176, 182–186, 258, 288–289, 302
aktantmodellen s. 25–28, 38, 136, 137, 258
aktualiserande modaliteter s. 26, 27
alliteration s. 12, 16, 21, 22, 31, 35, 51, 52, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 69, 77, 83, 87, 90, 91, 92, 99, 116, 117, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 129, 130–131, 134, 138, 139, 154, 159, 160, 164, 167, 168, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 192, 193, 201, 202, 207, 208, 209, 211, 215, 219, 220, 223, 226, 227, 228, 230, 232, 233, 236, 237, 239, 241, 244, 245, 246, 248, 250, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 268, 269, 275, 276, 277, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 288
analog strategi (poesiöversättning) s. 31, 285
assonans s. 59, 77, 129, 134, 138, 219, 264, 277
audition colorée s. 78
avvikande strategi (poesiöversättning) s. 31, 285
axiologi s. 22
den associativa axeln s. 13
det Andra vs. "jag" s. 22, 34, 37, 38, 41, 57, 86, 124, 128, 138, 145, 185, 186, 230, 289
det arkaiska s. 129

B

"Ballader och legender" (Kanteletar) s. 35, 47–48
 "Barn- och vaggvisor" (Kanteletar) s. 35, 47, 48, 57, 63, 168, 178–182, 218–219, 256 ff.
betydelse (semantisk information) s. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25–37, 259, 275–279, 282, 286, 287, 288, 299
betydelse (signification) s. 25
betydelseaktualiseringsprocessen (semiosis) s. 17, 70, 124, 127, 139, 140, 231
betydelsedifferentialen s. 126–127, 276
blanköversättning s. 31, 285
boundary (gräns) s. 33
brukspoesi s. 14, 158–159, 245

C

chōra (Platon) s. 71, 120–121, 145

chora (den semiotiska choran) s. 21, 34, 71, 120–145, 153, 182, 250, 256, 258, 272, 273 ff., 289

chronotopos, chronotopoi, kronotopos s. 15, 18, 57, 85, 86, 154

croire (modalitet) s. 26, 28, 30, 38

D

daktylisk-trokeiska tretaktingar s. 59, 157
das Man In-der-Welt-Sein s. 154, 160
deiktiska uttryck s. 85–86, 90, 169
désir (modalitet) s. 26, 28, 29, 30, 38, 145, 153, 186, 250, 284, 297
devoir (modalitet) s. 26, 27, 28, 30, 38, 142, 186, 284
dialog (fakta, kommentar, dialog, utopi) s. 28, 50, 54, 57, 221
dialogism och polyfoni (Michail Bachtin) s. 13, 22, 58, 123, 126, 143, 173–174, 176, 189 ff., 286
dialogue mechanisms s. 33
différance s. 139
différentielles signifiantes s. 126
diskurs s. 18, 19, 22, 25, 29, 35, 125, 153–154, 162, 276
domesticering (domestication) s. 150, 200
dominant s. 119, 136, 138, 140, 153, 158, 162, 182, 279, 285, 286, 296
dubbel funktion s. 37, 126, 276
dubbel trohet s. 21, 130, 278, 279, 286
dynamisk vs. formell ekrivalens s. 31, 130, 133

E

att ersätta tecken (att byta ut tecken) s. 36
ekrivalens (likeness, sameness, similarity, equality) s. 21, 22, 23, 24, 31, 32, 34, 36, 37, 126, 129, 130, 133, 140, 142, 199, 277, 278, 279, 286, 287, 288
ekrivalenser (i poesi och rytmik) s. 278
ekrivalensprincipen (Roman Jakobson) s. 36, 126, 277, 286
ekrivalenstyper (Anton Popovič) s. 140
éléments différentiels (distinctive features) s. 25, 144
emancipation (emancipatorisk funktion) s. 14, 16, 105, 279, 287
emotiv l. expressiv funktion s. 30, 136, 137, 159, 162, 183, 277
en estetisk genre s. 11, 18, 20, 78, 132, 135
en estetisk upplevelse s. 11, 14, 16, 20, 57, 71, 234, 262
endotaktiska modaliteter s. 26, 27
engendrement s. 124
ensemble signifiant s. 25
equi valent (likhet i värde) s. 22, 31, 37, 140, 287

estetisk funktion (i folkdiktningen) s. 11, 14, 16, 20, 35, 50, 57, 111, 132–219, 156, 219, 237, 257, 283, 284, 296, 297

être (modalitet) s. 26, 27, 28, 30, 38, 186, 284

existentiell funktion s. 283

existentiell semiotik s. 28, 288

existentiella frågor s. 14, 15, 26, 38, 57, 130, 176, 182, 289

existentiella kategorier s. 160

exotaktiska modaliteter s. 26, 27

exotisering (foreignizing) s. 201

expérience du vide s. 123

expressiv funktion s. 136

F

faire (modalitet) s. 26, 27, 28, 29, 30, 38, 186, 264, 284

fakta (fakta, kommentar, dialog, utopi) s. 28, 50, 220

fatisk funktion s. 137, 138, 173, 177

fenotext och genotext s. 124–127

Firstness ('Ettheten'), Secondness ('Tråbeten'), Thirdness ('Treheten') s. 17–18

"Flickors sånger" (Kanteletar) s. 35, 46, 47, 80, 94, 108, 109, 174, 210, 220–250

folklore vs. poplore s. 34, 131, 183, 245, 297, 298

fonematisk översättning s. 31, 219, 285

formell vs. dynamisk ekvivalens s. 31, 130, 133

frekventativa verb s. 160, 164, 171, 176, 181, 184

fri översättning (interpretation, imitation) s. 20, 31, 32, 94, 96, 98, 99, 102, 114, 118, 148, 149, 193, 200, 246, 279, 280, 281, 285, 301

fullständig ekvivalens vs. relativ ekvivalens s. 287

funktion s. 135–139

funktionell översättningsteori (skopos) s. 29, 132, 136, 201, 279

fägelegiker s. 68, 213–215

G

"Gemensamma sånger" (Kanteletar) s. 35, 47, 48, 56, 80, 191–192, 215, 246, 251, 284, 289

den generiska axeln s. 13

genius loci s. 15, 57, 85

globala översättningsstrategier s. 35, 88, 103, 139, 200, 201, 250, 279

gräns (boundary) s. 11, 21, 33, 275 ff.

H

att ha (Having), att älska (Loving), att vara (Being) s. 26, 74

hermeneutisk tolkning (översättning) s. 9, 18, 24, 141, 147, 148, 150, 151, 294, 301

heuristisk problemlösningsförmåga s. 20

högkulturens vs. lågkulturens texter s. 50

I

"I" (Ich-beit) s. 14, 303

id och ego s. 146

identitet s. 9, 40, 147, 230, 287, 288

illusion av originalet s. 20, 22, 35, 132–133, 155, 202, 209, 211, 252, 284, 285, 287, 288

imitation (imitationer "mukaemia") s. 20, 31, 32, 94, 96, 98, 99, 102, 114, 118, 148, 149, 193, 246, 279, 280, 281, 285, 301

imitationer (interjektioner) s. 161, 162

imperationer s. 161–162

impulsjoner s. 161–162, 166

inomspråklig översättning s. 23, 134

interjektioner (betydelse och funktion) s. 160 ff.

interjektioner s. 21, 22, 35, 131, 137, 159–175, 176, 179, 181, 183, 185, 295

interlingvala teckenprocesser (sätt att översätta) s. 18, 23, 32, 134, 142, 187

interpretant s. 19, 23

intersemiotiska teckenprocesser (sätt att översätta) s. 18, 23, 142, 187, 194

intersemiotisk översättning s. 23, 134, 158, 187, 194

intertextualitet s. 41, 123, 124, 125, 141, 148, 183, 186, 270

intralingvala teckenprocesser (sätt att översätta) s. 18, 23, 32, 134, 142, 187, 194

intuitionens roll (i översättning) s. 20, 21, 30, 130, 132, 278, 300

isotopi s. 25

J

"jag" s. 13, 57, 70, 72,

jagets universum ("minuuden universumi") s. 14, 15, 26, 38, 57, 85, 182, 197, 220, 230, 250, 251, 254, 284, 289

det jublande jaget s. 15, 16, 26, 57, 289

det lyriska jaget s. 15, 19, 20, 21, 27, 34, 38, 40, 57, 68, 70, 85, 87, 122, 124, 156, 159, 170, 173, 174, 175, 178, 182, 198, 207–209, 216, 219, 230, 231, 232, 234, 246, 250, 284

det hyssnande jaget s. 13

det sjungande jaget s. 7 ff., 13 ff., 19, 57, 68, 120, 122, 125, 126, 129, 131, 134, 144, 153, 159, 161, 164, 171–186, 189 ff., 231, 289

det sörjande jaget s. 15, 26, 57, 289

Jauborunot (handkevarnssånger) s. 9, 48, 73, 237, 239, 240, 241

K

Kalevala-språket och -metern s. 12, 16, 21, 30, 36, 52, 61–67, 72, 83, 125, 199, 240, 268, 276, 279

kantele (stränginstrument) s. 7 ff.

kausaltitet s. 28–29

kiasm s. 125–129, 282–289

klangfärg s. 91, 119, 130, 284

kognitiv funktion s. 23, 26, 29, 30, 137, 141, 179, 183, 276

kollektivt minne (texter) s. 41, 287, 289

kombination och selektion s. 37, 138, 267, 268, 278, 286

kommentar (fakta, kommentar, dialog, utopi) s. 28, 50, 52, 221

kommunikationsmodell (Roman Jakobson) 26, 125, 136 ff., 158, 177

konativ funktion s. 26, 137, 277

"Kvinnors sånger" (Kanteletar) s. 35, 46, 47, 80, 167, 220–250, 255,

kärlek s. 14, 27, 38, 43, 44, 70, 71, 73, 81, 85, 86, 87 ff., 89, 90, 108, 119, 159, 167, 177, 184, 230 ff., 233, 236, 237–245, 297

L

levnadsstrategi (sången) s. 14, 252, 283, 284

lidande (verbet *lida*) s. 14, 16, 153, 244, 246, 258

lidelse (verbet *lida*) s. 14, 153, 244, 246

likheten vs. kontrastens princip s. 23

lintukoto s. 213, 226

lokala översättningsstrategier s. 35, 88, 103, 139, 179, 200, 201, 250

det lyriska subjektet s. 14, 50, 54, 55, 85, 86, 126, 145, 154, 210, 230, 250

M

materialitet (språket) s. 127, 129, 277–278

mellanspråklig översättning s. 23, 24, 134

mentalitet (mentala landskap) s. 9, 40, 147, 287

metaspråklig funktion s. 137, 138

metrisk översättning s. 31, 285

mikrokosmos s. 14, 34, 182, 287, 289

mikro- och makrokontext s. 13

mikrouniversum s. 286, 287

mikrohistorisk helhetsbild s. 11

mimesis (imitation) s. 20, 32, 124, 127, 148, 149, 152, 202, 277

mimetisk strategi s. 31, 285

mimetisk översättning s. 20, 202, 285

modèle actantiel (aktantmodell) s. 25–27, 38, 136, 258

modaliteter (semiotiska) s. 18, 25–30, 37, 38, 49, 50, 57, 75, 132, 136, 139, 147, 174, 183,

185, 186, 220, 221, 250, 251, 279, 282, 284, 288, 289

modulationer s. 106, 279

modus s. 28, 160, 279

modalitetsanalys s. 28

mots clés (nyckelord) s. 133

"Männens sånger" (Kanteletar) s. 35, 47, 48, 154, 176, 197, 235, 251–255, 284

N

"Njare" vs. "gamla" sånger s. 96, 109, 213, 246, 248, 249

O

objekt (referenten) s. 18, 19

onomatopoiesis, onomatopoetiska ord, ljudhärmande ord, ljudsymbolik s. 57, 69, 77, 133, 134, 135, 178, 179, 181, 217, 218, 257

det onämnbara (i språket) s. 34, 121, 128, 129, 134, 139, 276

ordagrann översättning s. 31, 147, 151, 285

ordmusik s. 13, 35, 61, 65, 66, 91, 119, 125, 130, 133, 284

organisk strategi (poesiöversättning) s. 31, 285

organon model of language (Karl Bühler) s. 136

P

palimpseste s. 124

panta rhei (om rytmen) s. 129

paradigmatiska val s. 13, 25, 140, 279

parallelism s. 12, 16, 21, 22, 31, 35, 51, 52, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 69, 77, 83, 87, 90, 91, 92, 99, 116, 117, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 129, 130–131, 134, 138, 139, 154, 159, 160, 164, 167, 168, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 192, 193, 201, 202, 207, 208, 209, 211, 215, 219, 220, 223, 226, 227, 228, 230, 232, 233, 236, 237, 239, 241, 244, 245, 246, 248, 250, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 268, 269, 275, 276, 277, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 288

paratext s. 103

partiklar s. 21, 22, 31, 35, 131, 159, 160, 162, 164, 167, 173, 285,

passion s. 14, 106, 110, 153, 244, 245, 294, 303

performativer (interjektioner) s. 162

phatic communion s. 137–138

la poésie populaire s. 7 ff., 9 ff., 13, 34, 131, 279, 287

poetisk funktion s. 20, 125, 132 ff., 137, 138, 139, 140, 153, 158, 164, 177

det poetiska teckensystemet s. 278

poetisk översättning s. 11, 16, 18, 21, 23, 31, 35, 88, 119, 127, 130, 131, 132, 133, 149, 202, 211, 232, 285
"Pojkars sånger" (Kanteletar) s. 35, 47, 48, 154, 176, 197, 235, 251–255, 284
polyfoni s. 13, 22, 58, 123, 126, 286
polysystem s. 21, 22, 32, 37, 105, 143, 147, 152, 294
pouvoir (modalitet) s. 26, 27, 28, 29, 30, 38, 186, 284
pragmatiska system (det språkliga tecknet) s. 19
procès de la signification s. 19, 21, 124, 145
prosaöversättning s. 31, 285

R

realiserande modaliteter s. 26, 27
referentiell funktion s. 129, 136, 137, 277
relativ ekvivalens s. 21, 22, 32, 130, 287
representamen (tecknet i sig) s. 18, 19
representation s. 18–19, 145–146, 276, 293
rimöversättning s. 31, 285
roller (aktanter) s. 18, 25–29, 35, 38, 132, 136, 139, 147, 158, 161, 175, 176, 185 ff., 258, 288–289
rummet (det fysiska och psykiska) s. 15, 38, 70, 85, 120 ff., 126, 145, 230, 231, 232, 250, 292
det semiotiska rummet (se semiosfär) s. 21
runo, runa (folkrunor) s. 9 ff.
rytm s. 10, 16, 17, 20–32, 33–35, 40, 48, 51–52, 57, 59–72, 77 ff., 83, 86, 87 ff., 103, 117–119, 120–125, 125–131, 132 ff., 138, 143, 146, 150–159, 182–183, 190 ff., 201–202, 211, 220, 227–229, 230 ff., 250, 258 ff., 273–289, 298
röst s. 13, 16, 18, 19, 20, 22, 34, 49, 50, 57, 58, 93, 103, 121, 125, 144, 183, 189, 199, 215, 219, 230, 231, 232, 234, 250, 272, 279, 283, 284–289

S

the same other s. 24, 273, 301
sameness (exakt likhet) s. 287
sampo s. 39, 66, 72–75, 81, 83, 143 ff., 290, 298, 299
savoir (modalitet) s. 26, 27, 28, 29, 30, 38, 186, 284
selektion och kombination s. 37, 138, 267, 278, 286
self, the semiotic self s. 14, 254, 284, 302, 303
sem s. 25, 288
semanalys s. 25, 124, 125, 126, 127, 132, 135, 275, 276, 297
semantiska system (det språkliga tecknet) s. 19

semantiska universum s. 26
semeion s. 145, 146
semioethics s. 22
semiosfär s. 11, 19, 21, 29, 33, 82, 275, 287
semiosis s. 9, 17, 19, 20, 21, 22, 31, 33, 127, 132, 140, 145, 152, 163, 231, 277, 288, 297, 301
semiosisöversättning s. 22
semiosphere s. 33, 93
semiotic space (se semiosfär) s. 33
semiotik (def.) s. 17–21, 22, 25–33, 36, 37, 78, 120, 132, 133, 134, 140, 142, 145, 275, 278, 288, 302, 303
semiotisering (semiotiseringsprocess) s. 17 ff., 21, 22, 36, 132, 277
semiotisk och symbolisk (Julia Kristeva) s. 21, 25, 71–72, 120–131, 134, 136, 146, 153, 275 ff., 278
semiotisk s. 11, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 38, 71, 72, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 136, 140, 142, 144, 145, 146, 219, 231, 258, 275, 278, 288, 296
semiska kategorier (sem) s. 25
sexualsånger ("lemmennostoloitsut") s. 70, 236, 301
signatum s. 23, 36
le signe s. 277
le signifiant (signifier) (uttryck) s. 18, 19, 24, 25, 37, 124, 133, 139, 145, 276, 277
significance s. 21, 25, 124, 146, 275
significance s. 19, 124, 145, 277, 287, 304
signification s. 25, 132, 145, 278, 288, 295, 297, 298
le signifié (signified) (innehåll) s. 18, 19, 24, 25, 37, 124, 133, 139, 145, 276, 277
signifying practice s. 41
signum s. 18, 23, 36
similarity (likhet) s. 140, 287
den situationella axeln s. 13
att "sjunga" världen (Maurice Merleau-Ponty) s. 122
"själens grammatik" s. 9 ff., 11, 15, 16, 22, 32, 34, 35, 49, 59 ff., 105, 120, 123, 131, 147, 287, 288
skopos (funktion) s. 29, 132, 136, 201, 279
subjekt s. 28, 30, 40, 50, 54, 55, 57, 85, 86, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 139, 145, 154, 227, 230, 250
subjektet i process (le sujet en procès) s. 21, 121, 125, 139, 145, 227, 275
svarsord (interjektioner) s. 162
symbolisme phonétique (ljudsymbolik) s. 133, 282
synesthesier s. 78, 79, 133, 183, 230, 258, 282

syntagmatiska val s. 13, 25, 140, 279
syntaktiska system (det språkliga tecknet) s. 19
sångbar s. 34, 130, 202, 214, 218, 231, 242, 267, 271, 276, 279

T

det talande subjektet s. 14, 15, 57, 128, 139
teckenprocess s. 17, 18, 19, 22, 23, 25, 29, 33, 37, 295
text s. 11, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 37, 41, 50, 77, 121, 123–128, 134, 140, 142, 143, 145, 150, 273, 279, 285, 287
texttyp (genre, se poetisk funktion, poetisk översättning) s. 159
tidsdimensionen s. 15, 26, 28, 50, 54, 57, 75, 183, 221, 222, 263
trogna vs. fria översättningar s. 17
trokeiska fyrtaktingar s. 17, 59, 60, 157
tvåstämmigt ord (Michail Bachtin) s. 123

U

upprepningar s. 16, 21, 22, 35, 57, 62, 83, 87, 88, 121, 126, 128, 129, 131, 162, 165, 181, 182, 201, 209, 211, 219, 227, 230, 237, 245, 250, 258, 259, 264, 269, 283, 284
utopi (fakta, kommentar, dialog, utopi) s. 26, 28, 50, 54, 57, 75, 183, 221, 263, 221

V

verbalisering av känslan s. 14, 15, 21, 28, 31, 34, 35, 85, 128, 131, 158 ff., 163, 171, 183, 189 ff., 190, 191, 219, 255, 268, 283, 284, 288
virtualiserande modaliteter s. 26, 27
vokalisering av känslan s. 14, 15, 21, 28, 31, 32, 34, 35, 48, 71, 85, 89, 128, 131, 153, 158 ff., 160, 163, 183, 184, 189 ff., 190, 191, 203, 219, 255, 268, 275 ff., 283, 284, 288
vokal text s. 34, 35, 132
vokal översättning (vocal translation) s. 34, 35, 132
Volkslied s. 9, 10, 11, 12, 46, 295, 302
vouloir (modalitet) s. 26, 27, 28, 29, 30, 38, 186, 250, 270, 284
värde, värderingar (value) s. 22, 40, 74, 303
värderingsproblematiken (kritiken) s. 22, 29, 149, 286, 294
Värttinä (sånggrupp) s. 134

Ö

att översätta känslan och själen s. 8 ff., 16, 20, 35, 59 ff., 121, 125, 128, 276, 294, 296
översättningskritik s. 22, 29, 149, 286
översättning som process s. 17, 20, 23, 34, 132
översättning är tolkning s. 141 ff.

Namnregister

A

Acerbi, Giuseppe s. 87, 116, 238, 292
 Acerbi, Joseph s. 292
 Afzelius, A. A. s. 10, 294
 Agricola, Mikael s. 84
 Ahlqvist, A. E. (A. Oksanen) s. 12, 93, 95, 108
 Allardt, Erik s. 26, 74, 292
 Ameka, Felix s. 162, 292
 Andersson, Otto s. 65, 81, 292
 Anttila, Aarne s. 12, 20, 100, 101, 292
 Anttonen, Pertti J. s. 41, 43, 77, 131, 144, 194, 195, 292, 298
 Apo, Satu s. 11, 12, 13, 14, 26, 38, 42, 79, 236, 258, 292
 Arwidsson, A. I. s. 39, 40, 67, 83
 Asplund, Anneli s. 35, 39, 40, 41, 236, 245, 292

B

Bachelard, Gaston s. 85, 292
 Bachtin, Bahtin, Bakhtin, Baxtin, M. s. 7, 15, 18, 22, 120, 123, 125, 132, 134, 140, 143, 149, 151, 189, 281, 292, 293
 Barthes, Roland s. 120, 140, 141, 155–156, 293
 Bassnett, Susan s. 140, 141, 143, 147, 148, 278, 293
 Bassnet-McGuire, Susan s. 293
 Bastin, Georges L. s. 150, 293
 Baudelaire, Charles s. 121, 144, 293, 294, 296
 Becker, Reinhold von s. 10, 84, 220
 Benjamin, Walter s. 16, 17, 21, 34, 141, 216, 284, 293
 Bergroth, Hugo s. 213, 293
 Borg, C. G. s. 93, 96, 113, 288
 Bosley, Keith s. 88, 91, 92, 291, 294, 303
 Boström Kruckenberg, Anita s. 133, 277, 278, 282, 293
 Bühler, Karl s. 135, 136, 137, 159, 277, 293
 Bäckwall, J. s. 95, 96, 109, 113, 288

C

Carpelan, Bo s. 40, 293
 Castrén, M. A. s. 12, 67, 93, 95, 109, 111–112
 Catford, J. C. s. 22, 293
 Chesterman, Andrew s. 28, 29, 30, 139, 148, 287, 293, 297
 Collan, Fabian s. 12, 94, 95, 96, 99, 103, 105, 112, 208, 209, 288

Collan, Karl s. 59, 60, 61, 66, 67, 84, 93, 97, 157, 158, 291
 Collinder, Björn s. 42, 66, 67, 69, 72, 73, 80, 81, 82, 94, 152, 156, 157, 195, 196, 197, 226, 291, 293
 Connolly, David s. 149, 293
 Cowley, Abraham s. 149
 Cygnaeus, Fredrik s. 12, 95, 109, 265, 288

D

Deeley, John s. 22
 Denham, John s. 149
 Dentith, Simon s. 125, 293
 Derrida, Jacques s. 142, 147, 293
 Dryden, John s. 32, 145
 Dubois, Thomas s. 12, 13, 237, 293

E

Eco, Umberto s. 134, 278, 293, 299
 Ekelund, Erik s. 155, 295
 Eliot, T. S. s. 230, 293
 Elmgren, S. G. s. 95, 108, 109, 110, 111, 115
 Engdahl, Horace s. 34, 293
 Englund Dimitrova, Birgitta s. 152, 294
 Engstrand, Olle s. 130, 294
 Enäjärvi-Haavio, Elsa s. 11, 294
 Espmark, Kjell s. 121, 144, 145, 294
 Estlander, E. G. s. 84
 Eurén, G. E. s. 116, 294
 Europeaus, D. E. D. s. 116, 294
 Evans, Ruth s. 148, 294
 Even-Zohar, Itamar s. 21, 143, 294

F

Fabritius, J. s. 116
 Fliflet, Albert Lange s. 91, 201, 202, 244, 260, 261, 268, 291, 294, 303
 Forser, Tomas s. 286, 294
 Forsman, Kaarlo s. 97, 114, 115, 193, 290
 Forssell, Pia s. 202, 294, 295, 299, 301
 Franzén, Carin s. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 140, 146, 275, 276, 294
 Franzén, Frans Mikael s. 67, 116, 153, 238, 239
 Freeman, Margaret H. s. 285, 294

G

Gadamer, Hans-Georg s. 22, 141, 294
 Ganander, Christfrid s. 16, 39, 214, 238, 294, 298, 302, 303
 Geijer, E. G. s. 10, 294
 Gentzler, Edwin s. 149, 294
 Goethe, Johann Wolfgang von s. 44, 70, 116, 119, 149, 150, 237, 238, 294

Goetze, Peter s. 10, 302
 Gomola, Aleksander s. 285, 294
 Gottlund, C. A. s. 10, 39, 43, 83, 84, 220, 245
 Greimas, Algirdas, Julien s. 18, 19, 25–29, 38, 124, 132, 137, 142, 258, 294, 302
 Grotenfelt, O. s. 96, 97, 105
 Guiraud, Pierre s. 133, 294
 Gullin, Christina s. 152, 295

H

Haavio, Martti s. 39, 42, 159, 294, 295
 Habermelt, Gabriel s. 39
 Haltsonen, Sulo s. 12, 94, 112, 115, 295
 Hartama-Heinonen, Ritva s. 18, 23, 133, 144, 151, 295, 297
 Hawkes, Terence s. 140, 295
 Hedner, A. s. 116
 Heidegger, Martin s. 154, 295
 Heikkinen, Mervi s. 85, 295
 Heinämaa, Sara s. 40, 72, 123, 154, 295
 Helenius, Carl s. 116, 295
 Herder, Johann Gottfried von s. 9, 10, 15, 32, 49, 50, 83, 106, 123, 131, 147, 295, 304
 Hermans, Theo s. 146, 147, 295
 Herskovits, Melville s. 14, 295
 Hertzberg, Rafaël s. 55, 67, 90, 96, 114, 119, 167, 168, 172, 180, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 211, 222, 223, 232, 233, 243, 252, 253, 254, 259, 260, 280, 281, 288, 290
 Hočevár, Drina s. 18, 295
 Holmes, James S. s. 31, 32, 114, 131, 151, 280, 285, 288, 295
 Homén, Olaf s. 10, 59–62, 66–67, 77–79, 122, 134–135, 152–158, 291, 295
 Honko, Lauri s. 12, 38, 158, 159, 185, 213, 214, 215, 244, 245, 275, 294, 298, 303
 Hopkins, G. M. s. 138
 Hormia, Osmo s. 12, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 295
 Huldén, Lars s. 13, 60, 61, 72, 73, 75, 76, 87, 94, 97, 98, 99, 102, 152, 153, 156, 157, 183, 195, 196, 197, 226, 295, 297
 Huldén, Mats s. 69, 94, 152, 295
 Hägglund, Tor-Björn s. 57, 295
 Häggman, Ann-Mari s. 185, 263, 295
 Häkkinen, Kaisa s. 214, 217, 295

I

Ingemark, Ingrid s. 276, 296
 Ingo, Rune s. 13, 30, 296
 Ivanov, Vjačeslav V. s. 7

J

Jakobson, Roman s. 7, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 36, 78, 122, 125–145, 153, 158–159, 177, 179, 194, 216, 250, 259, 267, 272, 276–277, 282, 285, 286, 293, 296
 Johnson, Mark s. 85, 298
 Juslenius, Daniel s. 16, 50, 101
 Juteini, Jaakko s. 39
 Järvinen, Antero s. 69, 296
 Jääskeläinen, Riitta s. 139, 296

K

Kantola, Janna s. 276, 287, 296
 Karadžić, Vuk s. 10, 11, 27, 46
 Karkama, Pertti s. 11, 13, 16, 296
 Kaukonen, Väinö s. 11, 13, 15, 43, 44, 46, 55, 56, 61, 65, 80, 81, 82, 84, 88, 90, 116, 146, 156, 174, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 213, 220, 228, 237, 296
 Keckman, C. N. s. 46, 94
 Kellgren, Herman s. 12, 55, 56, 64, 85, 90, 95, 96, 109, 110, 111, 115, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 179, 181, 192, 206, 207, 208, 211, 212, 253, 288, 290
 Kellgren, Johan Henrik s. 296
 Kenny, Dorothy s. 31, 133, 296
 Kilpinen, Yrjö s. 61
 Kinnunen, Aarne s. 14, 296
 Kirkeby, Ole Fogh s. 120, 296
 Kivi, Aleksis s. 75, 152, 226, 262, 270, 271, 272, 291, 296, 298
 Kleberg, Lars s. 16, 17, 139, 141, 142, 143, 145, 293, 294, 296, 298, 299, 300, 302, 304
 Knapas, Rainer s. 93, 94, 296, 299
 Knuuttila, Seppo s. 12, 14, 70, 237, 296, 298
 Koller, Werner s. 287, 297
 Kontio, Timo s. 17, 133, 297
 Korhonen, Mikko s. 62, 297
 Korkkanen, Irma s. 148, 297
 Kristeva, Julia s. 18, 19, 21, 25, 34, 41, 71, 78, 120–129, 132, 134, 135, 139, 140, 141, 145, 146, 153, 156, 186, 216, 227, 234, 250, 259, 275, 276, 278, 294, 297, 302, 304
 Krohn, Julius s. 13, 42, 82, 84, 146, 185, 297
 Krohn, Kaarle s. 12, 13, 27, 55, 80, 82, 84, 90, 297
 Kuivalatar, Mateli s. 43
 Kuukkonen, Pirjo s. 19, 20, 26, 34, 38, 70, 81, 85, 86, 186, 263, 297, 298
 Kunze, Erich s. 66
 Kupiainen, Tarja s. 14, 16, 236, 283, 298
 Kuusi, Matti s. 12, 34, 41, 42, 43, 61, 65, 68, 70, 74, 77, 131, 144, 146, 158, 159, 185, 194, 195, 213, 214, 215, 230, 236, 237, 244, 245, 258, 268, 275, 298, 302, 303

Kärki, Toivo s. 117

L

Lacan, Jacques s. 120
 Laitinen, Heikki s. 15, 298
 Laitinen, Kai s. 16, 83, 117, 298
 Laitinen, Lea s. 15, 298
 Lakoff, George s. 85, 298
 Larbaud, Valéry s. 148, 151
 Larsson, Jörgen s. 25, 298
 Larsson, Maria s. 79, 230, 298
 Laurén, Christer s. 117, 286, 298
 Laurén, Åke s. 262, 271, 291, 298
 Lefevere, André s. 31, 32, 88, 114, 130, 131, 194, 246, 279, 280, 285, 288, 298
 Lehto, Leevi s. 276, 287, 298
 Leino, Eino s. 66, 67, 158
 Leino, Pentti s. 13, 81, 298
 Leppihalme, Ritva s. 139, 200, 299
 Lévi-Strauss, Claude s. 120, 296
 Lilja, Eva s. 33, 35, 36, 129, 278, 298, 299, 300
 Lille, B. O. s. 88, 91, 94, 96, 103, 104, 108, 109, 188, 210, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 242, 243, 274, 288, 290
 Lindquist, Marita s. 12, 63, 97, 117, 119, 152, 179, 180, 192, 206, 207, 208, 212, 218, 288, 290
 Lindqvist, Yvonne s. 152, 299
 Lindström, Jan s. 162, 299
 Lindström, K. L. s. 95, 96, 113
 Locke, John s. 17, 299
 Lotman, Jurij, Yuri M. s. 11, 19, 21, 22, 24, 29, 32, 33, 36, 41, 93, 121, 125, 126, 129, 132, 134, 140, 142, 143, 147, 148, 189, 287, 299
 Lundahl, Augusta s. 99
 Lönnqvist, Barbara s. 10, 299
 Lönnrot, Elias s. 9 ff., 20, 27, 35, 39–56, 62, 65–71, 74, 77, 79, 80–90, 93, 94–97, 98–105, 107–109, 112, 116, 118, 119, 130, 133, 141, 144, 147, 152, 153, 154, 159, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 181, 185, 190, 191, 194, 197, 198, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 220, 223, 226, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 267, 268, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 303

M

Majamaa, Raija s. 12, 46, 98, 101, 104, 105, 209, 214, 290, 299

Malinowski, B. s. 138, 299
 Mallarmé, Stéphane s. 127, 144–145, 150, 297
 Malm, Mats s. 20, 31, 81, 125, 202, 299, 300
 Malmberg, Raili s. 268, 300
 Malmström, Sten s. 143, 300
 McFarlane, James s. 151
 Merleau-Ponty, Maurice s. 40, 72, 122, 123, 129, 154, 295, 300
 Mesterton, Erik s. 141, 300
 de Montaigne, Michel s. 9, 300, 304
 Morris, Charles s. 19, 22, 132, 133, 134, 151, 300
 Mounin, George s. 151
 Mustonen, Kerttu s. 117

N

Nenola, Aili s. 300, 301, 302
 Nergaard, Siri s. 278, 293
 Nerkko-Runtti, Arja s. 183, 300
 Nervander, E. s. 240
 Nervander, J. J. s. 12, 95, 109, 112, 115, 116, 240, 288
 Neubert, Albrecht s. 140, 300
 Nida, Eugene A. s. 31, 133, 300
 Nikanne, Urpo s. 85, 300
 Nilsson, Nils Åke s. 121, 300
 Nord, Christiane s. 22, 136, 287, 300
 Nylander, William s. 12, 95, 109, 172, 261, 262, 266

O

Ong, Walter s. 231, 232, 300
 Onikki, Tiina s. 85, 300
 Outin, Jacques s. 276, 300

P

Paloposki, Outi s. 16, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303
 Paul, Hermann s. 66, 67
 Pauli, Calle s. 132, 300
 Paz, Octavio s. 141, 143, 300
 Peirce, Charles Sanders s. 17, 18, 19, 22, 23, 34, 132, 134, 145, 293, 294, 300
 Pentikäinen, Juha s. 57, 300
 Perttunen, Kaisa-Marja s. 42, 70, 236, 291, 300
 Petrilli, Susan s. 22, 24, 34, 82, 301
 Piela, Ulla s. 14, 236, 296, 298, 301
 Píponius, E. A. s. 100–101
 Píponius, Henrik s. 113
 Platon s. 20, 32, 71, 74, 120, 121, 145, 148, 301
 Pomorska, Krystyna s. 7, 296, 301
 Ponzio, Augusto s. 22, 24, 34, 273, 301

Pope, Alexander s. 149
 Popovič, Anton s. 140, 301
 Poppius, Abraham s. 39, 83
 Porthan, Henrik Gabriel s. 9, 12, 16, 39, 50,
 73, 83, 87, 237–238, 241, 301
 Propp, Vladimir s. 25, 38, 301
 Proust, Marcel s. 79, 183, 298, 301
 Pym, Anthony s. 200, 284, 301

R

Reiss, Katharina s. 136, 159, 301
 Relander, Oskar s. 85, 291, 301
 Riikonen, Hannu K. s. 16, 152, 276, 287, 296,
 299, 300, 301, 303
 Robinson, Douglas s. 20, 32, 142, 149, 150,
 301
 Rosenzweig, Franz s. 142, 301
 Rossi, Matti s. 66
 Rudy, Stephen s. 7, 296, 301
 Runeberg, Fredrika s. 96, 100, 103, 104, 291
 Runeberg, J. L. s. 10, 11, 12, 27, 46, 93, 94,
 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106–107,
 108, 109, 115, 119, 157, 183, 246–248, 252,
 253, 288, 290, 291, 294, 295, 299, 301, 302,
 304
 Rundt, Joel s. 12, 37, 63, 64, 65, 66, 67, 89,
 90, 94, 97, 116–117, 118, 119, 170, 172,
 175, 205, 210, 253–255, 261, 262, 264–265,
 266, 283, 284, 288, 290, 301
 Rüh, Friedrich s. 83

S

Saari, Mirja s. 16, 297, 301
 Salmenhaara, Erkki s. 65, 291
 Sapir, Edward s. 133, 282, 301
 Savory, Theodore s. 142, 302
 Sawin, Patricia s. 73, 302
 Saxén, Otilia L. = Fågel Blå s. 96, 97, 114,
 192, 193, 246, 288, 290
 Schiefner, Anton s. 66
 Schleiermacher, Friedrich s. 116, 119, 141,
 150, 151, 302, 303
 Schleifer, Ronald s. 29, 302
 de Saussure, Ferdinand s. 18, 19, 22, 25, 132,
 134, 303
 Sebeok, Thomas A. s. 14, 284, 302, 303
 Séguinot, Candace, s. 139, 200, 302
 Setälä, E. N. s. 67, 302
 Schröter, D. H. R. von s. 10, 50, 83, 112, 116,
 220, 238, 240, 242, 291, 302
 Sihvo, Hannes s. 11, 302
 Siivuoja-Gunaratnam, Anne s. 26, 38, 302
 Sjögren, A. J. s. 83
 Snell-Hornby, Mary s. 23, 287, 302

Snellman, J. V. s. 12, 64, 95, 100, 107, 108,
 109, 110, 111, 206, 288, 290
 Sonesson, Göran s. 18, 302
 Steiner, George s. 18, 24, 141, 147, 149, 150,
 302
 Stewen, Riikka s. 124, 302
 Stöckell, Päivi s. 200, 302
 Sylwan, Otto s. 59, 122, 129, 303

T

Tabakowska, Elzbieta s. 294, 296, 303
 Taber, C. R. s. 31, 133, 300
 Tarasti, Eero s. 22, 26, 28, 38, 134, 288, 297,
 303
 Tarkiainen, Viljo s. 12, 94, 116, 185, 244, 245,
 303
 Tarkka, Lotte s. 284, 303
 Tavaststjerna, K. A. s. 97, 114, 115, 193
 Tedlock, Dennis s. 13, 231, 232, 303
 Tegnér, Esaias s. 66
 Tengström, R. 95, 104, 108, 109, 110, 288,
 290
 Thorell, Olof s. 161–163, 303
 Tillhagen, Carl-Herman s. 214, 218, 303
 Timonen, Senni s. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 26,
 28, 38, 42, 46, 49, 50, 70, 71, 75, 80, 146,
 182, 183, 190, 220, 230, 231, 232, 236, 237,
 245, 258, 263, 264, 284, 291, 292, 294, 296,
 298, 300, 301, 302, 303
 Topelius, Zacharias d.ä. s. 10, 83, 84, 95, 99,
 100, 112, 115–116, 220, 238, 239, 290, 303
 Topelius, Zacharias s. 9, 15, 44, 45, 46, 48,
 49, 51, 95, 96, 100, 101, 107, 114, 115, 118,
 193, 198, 199, 200, 206, 212, 213, 290, 303
 Toppelius, O. A. s. 84
 Torvalds, Ole s. 12, 54, 88, 91, 97, 117, 119,
 152, 174, 175, 176, 208, 209, 221, 223, 229,
 230, 233, 235, 251–252, 253, 263–264, 269,
 274, 288, 290
 Toury, Gideon s. 21, 32, 143, 200, 218, 284,
 301, 303
 Tuohimaa, Sinikka s. 71, 124, 126, 128, 129,
 140, 303
 Trävén, Marianne s. 31, 303
 Tytler, Alexander s. 141, 147, 149

U

Urban, Greg s. 302, 303
 Uspensky, B. A. s. 22, 143, 299

V

Venuti, Lawrence s. 150, 200, 304
 Vermeer, Hans s. 136, 159, 301
 Viikari, Auli s. 230, 231, 302, 304

Viljanen, Lauri s. 247, 304
Virtanen, Leea s. 57, 85, 304

W

Warburton, Thomas s. 8, 12, 13, 21, 37, 63,
65, 66, 67, 68, 85, 89, 90, 91, 92, 97, 116,
117, 119, 132, 133, 152, 153, 158, 176, 177,
178, 179, 180, 184, 185, 186, 191, 192, 210,
211, 215, 216, 219, 244, 245, 270, 271, 272,
275, 288, 290, 291, 297, 298, 303
Welby, Victoria s. 17, 18, 19, 22, 132, 134,
145, 297–298, 304
Wessén, Elias s. 166, 304
Whorf, Benjamin Lee s. 282, 304
Wing-Kwong Leung, Matthew s. 105, 304
Witt-Brattström, Ebba s. 121, 125, 297, 304
Wolf-Knuts, Ulrika s. 83, 84, 304
Wollin, Lars s. 152, 304
Woodsworth, Judith s. 148, 149, 304
Wrede, Johan s. 10, 83, 93, 117, 296, 304
Wretö, Tore s. 9, 290, 301, 304

Z

Zetterqvist, C. G. s. 95, 112, 115, 237, 238
Zumthor, Paul s. 231, 304

Ö

Öberg, Lisa s. 79, 298
Öhman, A. C. s. 96, 100, 290
Öller, Ragnar s. 11, 12, 94, 95, 97, 99, 105,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116,
152, 205, 206, 212, 253, 304

Sångregister¹

A

- Aa allin lasta (trad.) s. 69
 Alahall' on allin mieli, Sorg bär alfågeln i sinne (K I: 26) s. 69, 215
 Alahan' on allin mieli, Sorg bär alfågeln i sinne (K I: 26) s. 8, 68, 213, 215, 280
 Alla fiskar finge sorger (K I: 52) s. 45, 212
 Anna maata Maariainen, Giv, Maria sömn åt barnet (K II: 177) s. 266
 Anteruksen surma, Anteros mord (K III: 14) s. 113
 Armaban kulku, Min käaras väg, Spår av min kära, 174 (på norska, Hera hev den ljose gjenge), Herding Songs (1: 174 på engelska) (K I: 174) s. 37, 89–90, 91, 92
 Armas arkussa ajavi (K II: 52), Maassa marjani makaavi (K II: 53), Miks' on silmäni sipakat (K II: 54), Om min fader kunde hamra s. 101
 Armottoman osa, Den värnlösa lott (K I: 26) s. 8, 68, 214, 215, 280
 Armottoman osa, Om våren (K I: 26) 280
 Arran asettaja, Lottkasterskan (K II: 138) s. 102
 Avullinen kurki (K I: 201) s. 216

B

- Brudens afsked (ur Kalevala 1839) s. 46

C

- Carmen, quod finxit Fennica puella, Lied eines finnischen Mädchens, Jaubo Runo, En Finsk Flickas Sång s. 239

D

- Den långt hemifrån bortgifta (?) s. 98, 102
 Derom talar insjöns holme, Derom talar äfven holmen (K II: 123) s. 44, 209

E

- Egen sång är all min lärdom, (K II: 280) s. 41, 45, 51, 257

- Ei itkemätöntä aikaa, Ingen tid förutan tårar, Finns en stund ej utan tårar (K II: 162) s. 99, 102
 Ei laulu kosista kiellä, Sångar ej friare skrämra, Sängen hindrar ej från giftras (K II: 2) s. 222
 Ei sanat sanoihin puutu (K I: 9) s. 257
 Ei sula gyän suruinen, Träskens smälta, fälten tina (K I: 60) s. 113
 Ei tieä emo tytärtä, Modren vet ej af sin dotter, Moderns hjärtesång, Modern vet ej om sin dotter (K II: 123) s. 102, 112, 208
 Ei toiste tunnetakaan (K I: 146) s. 204
 Ei tukea tyttärestä (K II: 187) s. 269
 Elinan surma, Klaus Kurck och liten Elin (K III: 8) s. 100, 102
 Elkää sanoko buolettomaksi (K I: 52) s. 212
 Elä itke, neito rukka, Den nygiftra (K I: 150) s. 113
 Emon kanaset (K II: 220) s. 172
 Emp' ois outo ollenkana, Ej jag skulle ringa kunnig s. 53
 Emännäll' on kolme kieltä, Husmor äger trenne tungor (K II: 103) s. 283
 En heitä kullaistani (K II: 32) s. 99, 239
 En tieä tekijätäni (K I: 65) s. 55–56
 En tieä tekijätäni, Ej jag vet, hvem gaf mig lifvet (K I: 65) s. 55–56
 En voinut itkeä naurulta, Kunde ej för skratts skull gråta (K II: 56) s. 101
 Enkö minäki toivoisi (K I: 175) s. 45, 206
 Erilainen kirkonkäynti, Olika kyrkogång, Två slags kyrkogång (K II: 20) s. 229
 Erilaisia käskyjä, Olika befallningar (K II: 144) s. 102
 Erotus mielillä, Olika till mods, Huru är den sälles sinne, Hur är lyckliga till sinnes, Olika sinnelag (K I: 25) s. 101, 111, 213, 215
 Eräskummanen kantele, Kantelen, En annorlunda kantele, Orätt säga de för visso, Strängaspelet görs av sorger, En besynnerlig kantele, 1, (på norska, Lygerispur, tome talur) (K I: 1) s. 79, 84, 190, 191, 192, 193, 194, 202
 Etiällä minun omani, Långt långt bort min egen finnes, Fjerran borta är min älskling (K II: 42) s. 99, 101, 239–240, 241, 242

F

- Flickans klagan, Neion valitus (24. Nyare sånger) s. 109, 246–249

H

- Heitän hempiät tupani, Flyr ifrån det vackra hemmet (K II: 161) s. 102

¹ Sångregistret upptar de Kanteletar-sånger (K I: ..., K II: ..., K III: ...) och de Kalevala-sånger (sång 1 etc.) som nämns i föreliggande arbete. Sångtitlarna kursiveras, versrader anges utan kursiv. En förteckning över Kanteletar-sångerna (652), se Elias Lönnrot: Kanteletar eliikkä Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä 2006. [= SKST 3.] 18. painos. Helsinki: SKS, se Aineisto (a.a.: 389–398, Kantelettaren laulujen hakemisto (a.a.: 399–406).

Hepo buono, akka tiine, Sorgligt! (K II: 301) s. 280

Hevosen bakija (K I: 203) s. 216

Hiiren peiaat, Rättans graföl (K I: 193) s. 216

Hiiren tapaaja (K I: 197) s. 216

Hiiri ja hämähäkki (K I: 195) s. 216

Hiiri ja katti (K I: 196) s. 216

Hoi on armas vaariseni, Ack! kära, gulle far (K II: 301) s. 168

Huolellinen laulamahan, Sjunger bara mot bekymmer (K II: 297) s. 53–54

Huolet huovilla tupana (K II: 190) s. 269

Huoliansa baasteleva, En som vill berätta om sina bekymmer, Hvem skall då min sorg jag säga?, Jag talar om mitt qual för aspens telning, Att berätta om bekymmer (K I: 59) s. 85, 101, 210, 211

Hyrvä iltia lintuseni, Helsad var, min lilla fågel (K I: 122) s. 172

Hyrvä lyeky neitosilla, Flickornas goda lycka (K II: 11) s. 227

Hyrvän eukon tytär, Den goda qvinnans dotter (K II: 10) s. 225

Hävinnyt hanhi (K I: 202) s. 216

I

Ikävä omia maita, Ledsamt efter egen hembygd, Längtar efter hemmets nejder (K II: 118) s. 102

Ilo ilmahan katosi, All min fröjd försvann i luften (K II: 211) s. 113

Inkerin sulhot, Inkeris sång (K III: 9) s. 98, 102, 105

Itse, hullu, bukkeasime, Självi jag däre mig förspilde (K II: 198) s. 102

J

Jag vill säga mina sorger (K I: 123) s. 44

Jaubo Runo, En Finsk Flickas Sång s. 239, 240

Jo kävi ilo ilolle, Nu gav glammet verklig gamman, gälla jubeltoner välde, Nu blev glädjen verklig glädje, (Kalevala sång 40) s. 196

Jo meillä ero tulevi, Två vi voro lika sköna (K II: 58) s. 108

Jo on maattu marjaseni, Redan är mitt lingon lägrat (K II: 261) s. 174

Jo tulen kotihän, Den hemkommande herden (K I: 182) s. 181

Joko laululle lähemmä (K II: 270) s. 170

Jos ma laululle rupean (K I: 10) s. 174

Jos mun tuttuni tulisi, 43 (på norska, Um han kom, den vel eg kjenner,) s. 244

Jos mun tuttuni tulisi, Om min vän komme vandrande s. 245

Jos mun tuttuni tulisi, Om min älskling nu sig tedde (K II: 43 etc.) s. 12, 70, 90, 141, 146, 183, 237–246, 297

Joutsen ja hanhi (K I: 198) s. 216

K

Kaarlon sota, Karls krig (K III: 12) s. 111

Kaikissa, katala, yksin, Torpflickan, Den väntande, Går i alla syslor ensam (delvis K II: 66) s. 98, 102

Kaks' oli meitä kaunokaista, Tvenne älskande vi voro (delvis K II: 55, 58) s. 249

Kaksi laulajata (K II: 282) s. 171, 174, 197–198

Kaksi, jotka ei moiti (K I: 66) s. 204

Kalat kaikki huolestuisti, Alla fiskar finge sorger, (K I: 52) s. 212

Katin kosiominen, Kattens frieri (K I: 194) s. 65, 216, 291

Katso'pas tätä tytärtä, Skåda dock på denna flicka (K II: 36) s. 235

Küta huomenna hevosta, Prisa hästen först i morgon! (K II: 173) s. 102, 263–264, 269

Kivi on suuri, orja pieni, En flickas qvarnsång (K II: 133) s. 102

Koista erotettu, "Finsk runa" (K I: 38) s. 111

Kolm' on miehellä paboa, Tre ting äro mannens plåga, Tre är männens motigheter (K II: 308) s. 252

Kolme kaunista, De tre vackra (K II: 12) s. 188, 227

Kolme pyytöä, Trefaldig fångst, Anders främst i ungkarshöpen (K I: 99) s. 111, 113

Kolminaiset huolet, De tre sorgerna (K II: 127) s. 99, 102

Korpi kurjalla kotina, Andra sälla sträva bemät (K I: 36) s. 108

Korpikotinen, Skogsflickan, Flickan i ökenen (K II: 67) s. 102

Kuin mun tuttuni tulisi, s. 238, 241

Kukkalatva kuusi, Den blommande granen (K I: 170) s. 173

Kukkuome me, kähköset, (K II: 4) s. 181, 223

Kullervon sotaan lähtö, Kullervo (K III: 30) s. 102

Kultani kukkuu kankana, På Saimas strand (7. Nyare folksånger) s. 45–46

Kuluu ikä laulamattaki, Äfven utan sång förlider tiden, Aldras utan sånger (K II: 1) s. 221, 222, 223

Kummaistako kuuleminen? (K I: 82) s. 172

Kun mun kultani tulisi, Om min älskling nu sig tedde (K II: 43) s. 183, 186, 240, 241–242, 243–244

Kun nyt tuttuni tulisi (K II: 50) s. 186

*Kun ois kaben valta, Om blott trenne finge råda,
Om vi båda fick bestämma* (K II: 35) s. 112, 169, 235

Kun oisin käkenä, Vore jag en göke, Om en göke jag vore (K I: 67) s. 64, 107, 109

Kun saisin, mitä sanelen, Om jag fick som jag ville det (K II: 79) s. 168, 186

Kun tytär hyvä tulisi (K II: 188) s. 269

Kun tämä kana katori, När denna dufva förkommer (K II: 18) s. 228

Kumpa, kurja, kuolisinki, Skulle jag dock usla borddött (K II: 120) s. 102

Kuolisinko, koito raukka, "Finsk runa" (K I: 42) s. 111

Kuulin kummat kuusialta (K I: 184) s. 216

Kyll' on kystä aitas, Skämtvisa (K I: 23) s. 45

Kyllä huoli virttä tuopi, Sorgen nogsamt hemtar sänger (K II: 131) s. 45, 53, 171

Kyllä huoli virttä tuopi, Sänglävarinnan, Sorgen nog mig sänger skaffar (K II: 131) s. 45, 53, 102

Käy, unonen, kätkyehen, Kom blund till vaggan, Sömn kom fram till barnets vagga (K II: 175) s. 109, 111, 264–265

Käynkö viikon villapäänä?, Göke min älskeling, låt mig böra (K II: 78) s. 107

Köyhän lapsi työt tekevi, Karlarnas oförstånd, Fattig flicka får ej lättjas (K II: 62) s. 98, 102

L

Laulaisinki, taitaisinki, Nog jag tror jag kunde sjunga, (K II: 282) s. 198

Laulaja iän-ikuinen (Kalevala säng 3) s. 62

Laulan hoikka huolissani, Sjunger bara mot bekymmer (K II: 297) s. 53–54

Laulan lasta nukkumahan, 174 (på norska, Byssam, byssam, lisle bänet), *Jag mitt barn till sömns vill sjunga, Barnet vill till sömns jag sjunga* (K II: 174) s. 261, 262

Laulan voessani, Jag sjunger, så länge jag förmår, Jag vill sjunga, då än jag kan, Sjunger mens jag kan det (K II: 3) s. 223, 226

Laulu laiskana pitävi, Syslölös mig sången håller (K II: 212) s. 113

Lempoko lennätti tänne (K II: 217) s. 172

Lintuin keräjät, Fåglarnes ting (K I: 91) s. 111

Luojan kukku, kultahelkka!, Skaparns gök med guld i strupen (K I: 238) s. 217, 218

Luojan kukku, Skaparns gök (K I: 238) s. 179–180, 216, 217

Luonto luoun luoksi tuopi (K II: 50) s. 170, 186, 240

Lähet kukka kulkemahan, Till den Nygifta, Blomma, du går ut i världen (K I: 138) s. 170

M

Maassa marjani makaarvi (K II: 53) s. 101, 102, 240

Maassa mieleni matavi (K II: 181) s. 182, 203

Magdalena på källebro s. 185, 295

Manalaan ikävöivä, Den Gamle (K I: 43) s. 101

Mataleenan vesimatka, Matalenas sång, Matalenas rattenhämtning (K III: 5) s. 98, 102, 105, 185

Mataleenan virsi, Kvädet om Mataleena, Magdalena gick till källan (K III: 5) s. 184, 185

Meistä kasvavai kananen, Liten dufva af oss växer, Ingen orsak att sörja (K II: 4) s. 98, 101, 181, 223, 228

Menen metsähän mäelle, Ut jag går på skogens kullar, Jag ska gå upp i skogsbacken (K I: 59) s. 85, 210, 211

Merkitty orit (K I: 204) s. 216

Mie sanon sinulle jällen / Haastan mielihaikiani, Jag skall säga hvad jag saknar / tala om mitt hjertas sorger (K I: 175) s. 44, 45, 205, 206, 220

Mie tabon tasaista miestä, Mig en stadig man jag önskar (K II: 15) s. 228

Mie valitsen varrellani, Jemngod vore jag med andra (K II: 249) s. 102

Miehellenkö vai manalle? (K II: 191) s. 269

Mieleni minun tekevi, Nu mig lyster uti hägen, Nu mig livar lust att sjunga, Jag är eggad av ett uppsåt, lusten leker mig i hägen, Vet du vad vi borde göra (Kalevala, sång 1) s. 59, 60, 61, 72, 156, 157

Mihin tuutinen tyttärit? (K II: 189) s. 270

Miks' on silmäni sipakat, Mulna ögon (K II: 54) s. 101, 102, 113

Millä maksan maammon maion?, Hvarmed betalar jag modersmjölken, Obetaldt blir modersbröset (K II: 154) s. 102

Min rastas raataa (K I: 219) s. 216

Minun on kultani kulossa (K II: 51) s. 221

Minun sulhoni soassa, Min och andras, Bort i kriget är min fästman (K II: 47) s. 98, 101, 167

Minä kohta kolmantena, Och jag sjelf är snart det tredje (K II: 12) s. 188, 227

Minä laulan lapsen virttä, Gärna för mitt barn jag sjunger (K II: 172) s. 113

Mipä paimenten olla?, Huru är att vara herde (K I: 171) s. 111

Miten on mieli miekkoisien, "Hur är väl en lyckligs lefnad, hurdant den sälles sinne?, "Vad är det att vara munter? (Kalevala, sång 4) s. 69

Mitä itket, pieni lintu, Hvarför gråter du, min fågel?, Gråter du, min lilla fågel (K I: 199) s. 207, 213, 216

Mitä me, tytöt, suremma?, Hvarföre ska' vi flickor sörja, *Ingen orsak att sörja* (K II: 5) s. 101, 223–224

Mitä te pojat suretta, *Hvad gör er så sorgsna, gossar?* (K II: 9) s. 224–225

Mitäpä suren sanoista, *Hvad bekymrar mig förtälet*, *Hvad skall jag på squallret akta*, *Inte bryr jag mig om skvallret* (K II: 98) s. 54, 55, 102

Monimorsiaminen, *Många flammor*, *Flickor bar jag ganska gott om* (K II: 243) s. 232, 233, 251–252

Monisulbollinen (K II: 30) s. 232–233

Muien musta, minun hypänen, *Svart för andra, god för mig* (K II: 33) s. 234–235

Muinainen käkeni, *Min fordna gök*, *Min fordna glädje-fägel* (K I: 17) s. 101

Muinaiset ajat paremmat, *I mitt minne återkomma* (K I: 32) s. 108

Muut ne ei minua tunne, *Mig ej andra mera känna* (K I: 46) s. 204

Myötiin mä miehelähän, *Svärdottern* (K II: 63) s. 107, 113

N

Neien mieli mieholahan, *Flickans håg på fästman leker* (K II: 137) s. 173

Neien rosvo, *Jungfruns bortrövande* (K III: 22) s. 95, 109

Neion valitus, *Flickans klagan* (24. Nyare sånger) s. 109, 246–249

Neiti omenapuussa, *Flickan i äppelträdet* (K III: 52) s. 113

Neiti verkossa, *Jungfrun i nätet* (K I: 216) s. 179

Neitsyt Maarian virsi, *Jungfru Marias sång* (K III: 6) s. 102, 113, 171

Niit' ennen isoni lauloi, *Dessa sjöng min fader fordom*, *då han formade sitt yxskäft*, *Sånger som jag hörde gubben* (*Kalevala* sång 1) s. 72–73

Nog jag tror jag kunde sjunga, *Laulaisinkin*, *taitaisinki*, (K II: 282) s. 198

Noita laulan, *joita taian* (K II: 278) s. 75

Nokeusin nuotioilla, *Den moderlösa*, *Mörk jag blev i svedjeröken* (K II: 113) s. 99, 102

Nouse noukko, *seiso seippo* ("lemmennostoloitus", *sexualsånger*) s. 236

O

"O min mor, min mor?" (gråtkvädespoesin) s. 159

Obob kullaista kotia!, *Eget hem är bäst af alla*, *Ack, det sälla, gyllne hemmet* (K I: 75) s. 45, 166, 167

Oisi mulla vallan miekka, *Trenne bustrur*, *Om jag magtens spira egde*, *Om jag magtens spira ägde*, *Fick jag göra som jag ville*, *Om jag ägde våldets vapen*, *Den gifstaslystne* (K II: 245) s. 107, 109, 111, 113, 251, 253

Oisinko pojaksi luotu, *Om jag vore född till gosse* (K II: 114) s. 102

Oisko linnun lentoneuvot, *Om jag ägde fågelns ringar* (K II: 44) s. 167

Olkeset minun omani, *Den bortgifta* (K II: 60) s. 98, 101

Om min fader kunde hamra (K II: 52, 53, 54), *Armas arkussa ajavi* (K II: 52), *Maassa marjani makaavi* (K II: 53), *Miks' on silmäni sipakat* (K II: 54) s. 98, 101, 102

Om min ljuftva gosse skulle komma, *Kun mun kultani tulisi* s. 243

Om min älskling nu sig tedde s. 12, 146, 183, 237, 240, 241–243, 297

Om min älskling skulle komma s. 242–243

Omat on virret oppimani, *Egen sång är all min lärdom* (K II: 280) s. 41, 51, 257

Onpa tietty tiettyssäni, *Någon har jag i mitt sinne*, *Jag vet en som är den rätte*, *Girl in love* (på engelska) (K II: 31) s. 65, 88, 91, 167, 233, 274, 291

P

Pahasti paimennoinnut, *Såsom barn jag gick att valla* (K II: 68) s. 107

Paimenen hätä, *Herdens ångest* (K I: 223) s. 179

Paistaa päivä muuallaki (K II: 88) s. 205

Paistavi Jumalan päivä, *Herrans klara sol ju skiner* (K II: 88) s. 205

Palvelin minä rikestä miestä (K I: 237) s. 169, 178, 182, 216

Parempi syntymättä, *Bättre ofödd* (K I: 46) s. 101

Penu pieni koiraseni, *Du min valp, min unga jakthund* (K II: 340) s. 254–255

Piispa Henrikin surma, *Biskop Henriks mord* (K III: 7) s. 111

Pois on mennyt meistä toinen, *Tvenne vackra barn vi voro* (K II: 55) s. 102, 249

Prokko tiellä propatinna (K I: 209) s. 216

Puntuksen sota, *Pontus' krig* (K III: 11) s. 111

Pääskyläinen (K I: 200) s. 216

R

Repo ja jänis (K I: 192) s. 216

Revon valitus, *Rävens klagan* (K I: 92) s. 177

Ruotsin kieltä (K I: 233) (*Höga berg och djupa dalar*) s. 186–187

Rämppäkellot räystähillä, bjällror hänga
under taket, skrammelskällor under röstet
(K I: 111) s. 63, 89

S

Saaren neito, Saaris jungfru (K III: 35) s. 102, 107

Sampo ei puuttunut sanoja, Ord om Sampo
ej saknades (*Kalevala*, sång 1) s. 66

Sanoi Seppo Ilmarinen, Smeden Ilmarinen
säger: ”Utav intet kommer intet, Smeden
Ilmarinen sade: (*Kalevala* sång 40) s. 194

Sillen suuta suickajaisin, s. 238

*Sinun sikoja, minun sikoja, Dina svin och svinen
mina* (K I: 231) s. 179, 216

Soitti pojat Pohjolassa, Pojkarna i Pohja
spela, folk av alla slag får spela –, Spelade,
det gjorde alla (*Kalevala* sång 40) s. 195

Soitto on suruista tehty, Spelet är hopsatt av
sorger (K I: 1) s. 79

Soria sotainen tauti, Den unge soldaten (K II: 265)
s. 45

Sortunut ääni, Vad har klara rösten rövat (K I:
57) s. 111

Spelet får sin form av smärtan, / får sin fulla
form av sorgen (K I: 1) s. 119

Sulbon valitisa, Brudgumsvalet, Brudsökerskan (K
III: 50) (jfr *Merenkosiat* K III: 38) s. 102,
110

Suomettaren kosijat, Suometars friare (K III: 1) s.
102

Surujani mie sukitan (K II: 119) s. 182

Svinga hit du lilla fågel!, Svinga hit, du lilla
fågel, Tule tänne pieni lintu (K I: 175) s. 44,
206, 207

Sydämeni laulu (jfr vaggvisorna K II: 172–195)
s. 270–272

T

*Tanssin kulku, Dansens framtåg, Här vår unga
skara dansar* (K I: 117) s. 70

Tavattava tyttö, Att finna en flicka (K I: 89) s.
229

*Tebkäme iloinen ilta, Göra oss glad en afton, Låt
oss kvällen lustig göra* (K I: 111) s. 70, 87, 89

Tebkös liitto, lintuseni (K II: 46) s. 167, 240
tietäjä iän-ikuinen (*Kalevala* sång 3) s. 62

Toisin ennen, toisin eilen (K I: 14) s. 75

*Toisin mieleni omani, Moderns råd och eget råd,
Annorlunda sjelf jag ville* (K II: 153) s. 99, 102

Toisinpa kävi kätehen, Sköna hoppet gick till intet
(K II: 115) s. 102

Trenne bustrur (K II: 245) s. 107, 253

Tuoretuisen lapset, Tuiretuinens barn (K III: 19) s.
102, 109

Tule tänne pieni lintu, Svinga hit du lilla
fågel!, Svinga hit, du lilla fågel, (K I: 175) s.
206

*Tuli kolmelta kosijat, Moderns spådom, Tvenne
friar då kommo* (K II: 70) s. 98, 102, 112

Tulin kummaksi kylähän (K II: 95) s. 172

*Tuo kerta rajalle rauha, Gif oss en gång fred på
gränsen, Sänd oss fred till våra gränser, Bringa
ändligt fred till gränsen* (K II: 327) s. 175

Tuo Kuutar, korea impi, Kuutar, månens
milda dotter, Päivätär, den ädla ungmön,
Månens jungfru, ung och ljuvlig (*Kalevala*
sång 41) s. 226

*Tuo on mies me'estä tehty, Denne man är gjord af
boning* (K II: 34) s. 233–234

Tuomittu katti (K I: 210) s. 216

Tuonen lehto, öinen lehto!, Tuonis lunder,
nattens lunder, Tuonis lund, som natt
omhöljer, Tuonis lunder, nattens lunder!,
Mörka lund i Tuonilanden! (jfr
vaggvisorna K II: 172–195) s. 271

Turusen neiti, Turunens jungfru (K III: 13) s. 113

Tuuterin laatu, Seden i Tuuteri (K I: 80) s. 246

*Tuuti lasta Tuonelahän, Vyss, vyss, mitt bleka
barn, Vyss, vyss mitt barn till Tuoni!*, 178 (på
norska, Byssam, byssam, myrke bänet) (K
II: 178) s. 102, 256, 258–261

Tuuti sulboa tytölle, Vyss för fästman åt flickan (K
II: 193) s. 269

Tuuti, tuuti tummaistani, Vyss, vyss, mitt
barn, du arma, (K I: 178) s. 256

Tytär syntyi, tyhjä syntyi, Dotter föddes, intet föddes
(K II: 186) s. 80, 268

Tytön Runo Suomalaisen, En Finsk Flickas sång s.
238

*Tytön runo suomalaisen, En beitä kullaistani, Ej
jag överger min älskling, Etäällä minun omani,
Fjärran borta är min älskling* (K II: 32, K II:
43) s. 99, 100, 112, 115

Työnsä kumpaisellaki (K I: 186) s. 65, 291

U

*Ukko, kultainen kuningas, Ukko, lundens gyllne
konung!, Skogens gyllne konoung* (K II: 339) s.
253–254

Unta täällä tarvitaan, Slummer skulle här behövas
(K II: 176) s. 265–266

V

Vaiva vuottaessa, Om blott oftare vi råkas finge (K
II: 49) s. 183

Vaka vanha Väinämöinen, Gamle vise
Väinämöinen (*Kalevala* sång 1) s. 59, 62,
156

Vangittu pannu, Den fängslade pannan (K I: 180)
s. 212

Vanhan ammunta, Den gamles jagt (K I: 229) s.
180

Vanhan lahjat nuorelle (K II: 214) s. 172

Ve'en varaiset, De hemlösa (K I: 16) s. 45

*Vedenkantaja Anni, Dottern Anni, hemmets enda,
Wattenbärerskan Anni* (K III: 23) s. 98, 102,
109

Viel' on muitaki sanoja, Det finns ännu andra
maktord, ursprungsord, som jag har lärt
mig, Jag har annat i beredskap (*Kalevala*
sång 1) s. 75, 87

Viel' on vuoro valvoaki (K II: 192) s. 270

Vierahan ylösajanta (K II: 108) s. 172

Vierin vierahan varalle (K II: 100) s. 172

*Viety on maille vierahille, Ve dock trakter, der jag
hamnat* (K II: 219) s. 102

Viipurin linnan hävitys, Wiborgs slotts förstöring
(K III: 10) s. 111

*Voi kun mie mokoman saisin, Ack! om jag den
stolta finge!* (K II: 76) s. 167, 168

Voi sinua, neito rukka, Ack, du vår stackars
jungfru (K I: 37) s. 167

Ä

*Äsken poika poik' olisi, Dock då först en son du
vore* (K II: 179) s. 102, 267

*Ääni ei kunlu kullalleni, Till min vän ej rösten
höres* (K II: 41) s. 101

DET SJUNGANDE JAGET

Medan Elias Lönnrots (1802–1884) *Kalevala* (1835, 1849) är det stora finska nationaleposet som gett den historiska, folkloristiska och mytologiska forskningen ett outsinligt omfattande material, fångslar däremot den lyriska samlingen *Kanteletar* (1840) med sin spontanitet och hela sin känslökala, med sin glädje, sin lekfullhet, sin humor, sin ironi men främst av allt med sin sorg och saknad. Medan nationaleposet *Kalevala* flyter fram som en bred episk och mytologisk flod, är den lyriska samlingen *Kanteletar* vardags- och brukslyrik. *Det sjungande jaget*, *det jublande jaget* och *det sörjande jaget* speglar sitt liv och sin vardag i en ständig dialog mellan det inre och det yttre landskapet.

Kanteletar (1840), som omfattar 652 sånger, behandlas här i svenska tolkningar under perioden 1830–1989. Redan på 1830-talet publicerades de första svenska tolkningarna av *Kanteletar* i olika tidningar, och år 1839 gav B. O. Lille ut "Flickors sånger" (Bok II: 1–59). Bland 1800-talsöversättningarna finns Lönnrot själv, H. Kellgren, J.L. Runeberg, J.V. Snellman, Fr. Cygnaeus m.fl. Joel Rundt gav ut *Sjuttio sånger ur Kanteletar* år 1937. Den senast utkomna samlingen på svenska är Marita Lindquists, Ole Torvalds och Thomas Warburtons *Visor och ballader ur Kanteletar* (1989) med 125 tolkade sånger av de 652 sångerna.

Kanteletar representerar den poetiska genren folkdikten, *la poésie populaire*, som avspeglar den nationalromantiska tanken om folkdiktningen som en "själens grammatik" så som J. G. von Herder (1744–1803) beskrivit den. I *Kanteletar*-sånganalyserna är det frågan om att översätta och tolka känslan och själen till svenska och lyssna på *det sjungande jagets* olika röster. Den semiotiska översättningsanalysen fokuserar på *översättarnas röster* genom att kommentera två huvudsakliga företeelser som avspeglar *Kalevala*-språket och -metriken: *allitterationerna* och *parallellismerna* vilka återspeglar det som Julia Kristeva kallar *chora*, den livgivande rytmen.

INTERNATIONAL
SEMIOTICS
INSTITUTE

ISBN 978-952-5431-27-8
ISSN Acta Semiotica Fennica XXXI
Universitetstryckeriet, Helsingfors 2009