

Emmi Juolahti

TUNTEMATTOMAAN

Eli miten analysoida dubattuja lauluja: case *Frozen II*

TIIVISTELMÄ

Emmi Juolahti: Tuntemattomaan – eli miten analysoida dubattuja lauluja: case *Frozen II*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriohjelma, englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta

Lokakuu 2023

Tämän tutkielman tarkoitus on selvittää, miten dubattuja lauluja voidaan analysoida laadullisesti. Lisäksi tutkielmassa käsitellään aspektien kolmion soveltuvuutta laadulliseen analyysiin ja yhdistellään aiempaa tutkimusta niin laulujen kääntämisestä kuin dubbauksesta teoriapohjan luomiseksi dubattujen laulujen analysointiin. Laulujen dubbauksesta ei juurikaan ole aiempaa suomenkielistä tutkimusta, joten tutkielman tavoitteena on myös raivata tietä aiheen tutkimukselle Suomessa.

Tutkielman aineisto koostuu viidestä *Frozen II* -elokuvan laulusta ja niiden suomenkielisistä käännöksistä. Menetelmä on vertaileva tutkimus, jossa lauluja ja niiden käännöksiä verrataan toisiinsa aspektien kolmioon peilaten. Teoriatausta on kolmiosainen ja koostuu laulujen kääntämisen tutkimuksesta, erityisesti Peter Low'n viisiotteluperiaatteesta, dubbauksen tutkimuksesta, tärkeimpänä Frederic Chaumen ajatuksista dubbauksen synkronioista, ja näiden yhdistelmästä eli laulujen dubbauksesta, josta päälähteenä toimii Tim Reusin väitöskirja ja sen tarjoama aspektien kolmio.

Tutkielmassa havaittiin, että aspektien kolmio toimii myös laadullisen analyysin välineenä, mutta laulujen dubbaus on aspekteja kompleksisempi kokonaisuus. Lisäksi analyysia tehdessä havaittiin, että tämän tutkielman aineiston perusteella suomenkieliset käännökset ovat laulettavuudeltaan vaihtelevia, tukeutuvat riimiin ja jättävät tekstin ulkopuoliset viittaukset kääntämättä. Käännökset pysyttelevät myös tiukasti alkuperäistekstin merkityksessä ja joustavat synkroniasta usein. Tämä tutkimus esitteli yhden tavan analysoida dubattuja lauluja, ja tarjoaa pohjan, jonka päälle tulevat tutkimukset voivat rakentaa. Tutkimuksen tärkein päätelmä on, että tutkielmassa esitelty tapa analysoida dubattuja lauluja on vasta alkua, ja että tarvitaan lisää tutkimusta, jotta alan ammattilaiset voisivat jatkossa nojautua myös laulujen dubbauksesta tehtävään tutkimukseen yleisen dubbauksen tutkimuksen lisäksi.

Avainsanat: dubbaus, laulettavuus, synkronia, laulukäännös, viisiotteluperiaate, aspektien kolmio

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 LAULUJEN KÄÄNTÄMINEN JA DUBBAUS SUUNNANNÄYTTÄJINÄ LAULUJEN DUBBAUKSELLE	4
2.1 Laulujen kääntämisestä	4
2.1.1 Peter Low ja viisiotteluperiaate	5
2.1.2 Johan Franzonin musikaalilaulujen luokittelu.....	8
2.2 Dubbauksesta	10
2.3 Laulujen dubbauksesta	12
2.3.1 Tim Reusin aspektien kolmio.....	13
3 AINEISTO JA METODI.....	19
3.1 <i>Frozen II</i> -elokuva ja sen laulut	19
3.2 Vertaileva tutkimus ja aspektien kolmio.....	22
4 ASPEKTIEN KOLMIO <i>FROZEN II</i> -ELOKUVIEN LAULUJEN LAADULLISESSA ANALYYSISSA	24
4.1 Löydän sen	25
4.1.1 Musiikillinen sivu.....	25
4.1.2 Visuaalinen sivu	28
4.1.3 Verbaalinen sivu.....	29
4.2 Tuntemattomaan.....	30
4.2.1 Musiikillinen sivu.....	31
4.2.2 Visuaalinen sivu	33
4.2.3 Verbaalinen sivu.....	34
4.3 Kun oon vanha	35
4.3.1 Musiikillinen sivu.....	36
4.3.2 Visuaalinen sivu	37
4.3.3 Verbaalinen sivu.....	39

4.4 Eksynyt oon.....	40
4.4.1 Musiikillinen sivu.....	40
4.4.2 Visuaalinen sivu	41
4.4.3 Verbaalinen sivu.....	42
4.5 Kuin oikein on.....	45
4.5.1 Musiikillinen sivu.....	45
4.5.2 Visuaalinen sivu	46
4.5.3 Verbaalinen sivu.....	47
4.6 Yhteenveto	48
5 PÄÄTELMÄT.....	55
LÄHTEET	60
Aineistolähteet.....	60
Kirjallisuuslähteet.....	60
Internetlähteet.....	62
ENGLISH SUMMARY	I
INTO THE UNKNOWN — OR HOW TO ANALYSE DUBBED SONGS: CASE <i>FROZEN II</i>	I
Introduction	i
Researching song dubbing as a continuation to song translation and dubbing research	ii
Method and data	vi
A summary of what the triangle of aspects revealed in the analysis of dubbed songs	vii
Conclusions	xi

1 JOHDANTO

Suomenkielistä tutkimusta käännöstieteestä tehdään vähemmän kuin kielen omalaatuisuus ansaitsisi. Myös englanninkielinen käännöstieteellinen tutkimus, jossa käytetään suomenkielistä aineistoa tai esimerkkejä, on melko harvinaista. Pohtiessani aihetta tälle tutkielmalle huomasin, että yksi käännöstieteen aihealue, joka toistaiseksi on jäänyt varsin vähälle huomiolle suomenkielisellä tutkimuskentällä, on multimodaalinen kääntäminen. Multimodaalisuudella itsellään on kolme pääperiaatetta: eri semioottisten resurssien käyttö merkityksen luomiseen, multimodaalisten kokonaisuuksien rakentaminen merkitysten luomisessa ja tarve ottaa merkityksen tutkimuksessa huomioon kaikki semioottiset resurssit, joista kokonaisuus muodostuu (Jewitt, Bezemer & O'Halloran 2016, 3). Yksi multimodaalisen kääntämisen tutkitummista osa-alueista on audiovisuaalinen kääntäminen (Boria & Tomalin, 5), jonka alle kuuluvat muun muassa dubbaus ja laulujen kääntäminen. Näiden yhdistelmä on kuitenkin aihe, josta on toistaiseksi vähän tutkimusta.

Elokvien jälkiäänittäminen eli dubbaus on perinteisesti Suomessa ollut varattu lastenelokuviin. Pieneen kieleen jälkiäänittäminen ei ole kovin kustannustehokasta, joten vain sellaiset elokuvat, joiden kohderyhmä ei vielä osaa lukea, saavat dubbauksista nauttia. Itse en koskaan luopunut dubbausten seuraamisesta ja pyrin edelleen katsomaan ainakin kaikki Disney-klassikot myös suomeksi. Päädyin tässä tutkielmassa ottamaan käsittelyyn nimenomaan elokuvien laulut, sillä niistä ei juurikaan löydy suomenkielistä tutkimusta. Olen myös itse käynyt laulutunneilla, joten musiikki on lähellä sydäntäni. Tämä tutkielma on omalta osaltaan jatkumoa kandidaatintutkielmalleni (Juolahti 2019), jossa analysoin kahden eri aikakauden elokuvan laulujen dubbauksia. Tällä kertaa tarkoituksena on syventää teemaa analysoimalla useampia lauluja samasta elokuvasta.

Tämän tutkielman tarkoitus on selvittää, miten dubattuja lauluja voi analysoida laadullisesti. Käytän tässä apunani aiempaa laulujen kääntämisen tueksi laadittua teoriaa Peter Low'lta (2003, 2013, 2017) ja Johan Franzonilta (2005, 2008) sekä tuoreempaa tutkimusta Tim Reusilta (2020b), joka on kerännyt listan aspekteja, joita hän hyödyntää dubattujen laulujen analysointiin määrällisessä tutkimuksessa. Tavoitteenani on hyödyntää aikaisempaa teoriaa dubattujen laulujen laadulliseen analysointiin ja selvittää, voisivatko käyttämäni teoriat ja menetelmä toimia työkalupakkina tässä työssä ja mahdollisesti kääntäjien apuna jo tekstejä

laatiessa. Toteutan tutkielmani käytännössä analysoimalla dubattuja lauluja laadullisesti Reusin (2020b) aspektien pohjalta ja vertailemalla niitä lähdeteksteihinsä. Lopuksi palaan vielä pohtimaan, miten tässä tehtävässä onnistuin.

Aihetta on tärkeää tutkia, sillä vaikka dubbauksesta ja laulujen kääntämisestä erikseen onkin jo jonkin verran tutkimusta tehty (ks. esim. Chaume Varela 2004; Chaume 2012; Low 2003, 2013, 2017), on näiden yhdistelmän tutkimus vielä lapsenkengissään. Lisäksi alalta on julkaistu tällä vuosikymmenellä väitöskirja (Reus 2020b), jonka aihetta on mielenkiintoista jatkojalostaa. Väitöskirjan pääpaino on uuden teorian ”aspektien kolmion” soveltaminen käytännössä. Aspektien kolmion tarkoitus on löytää määrällisesti arvioitavissa olevia Aspekteja, kuten laulettavuus ja synkronia, muuten laadulliselle tutkimukselle. (Reus 2020b.) Nämä aspektit ovat kuitenkin toistaiseksi ainoa yhdistelmä nimenomaan laulujen dubbausten analysointiin tarkoitettuja työkaluja, joten käytän niitä omassa tutkimuksessani, vaikka oma tarkoitukseni onkin tehdä laadullista tutkimusta. Lähdenkin siis ensimmäiseksi selvittämään, miten aspektien kolmio soveltuu laadulliseen tutkimukseen.

Aineistoni olen kerännyt Disneyn *Frozen II* -elokuvasta, joka julkaistiin loppuvuonna 2019. Tämä aineisto luo sopivan jatkumon kandidaatintutkielmalleni, jossa käytin yhtä elokuvan edeltäjän *Frozenin* laulua osana aineistoani (Juolahti 2019). Edellä mainitun Reusin (2020b) väitöskirjan aineisto on myös ensimmäisestä *Frozen*-elokuvasta, joten jatko-osasta kerätyn aineiston tutkiminen on siitäkkin näkökulmasta relevanttia. Tämän tutkimuksen kontekstissa olennaista on myös, että elokuva on Disney-klassikko eli Walt Disney Animation Studiosin kokopitkä elokuva. Se on siis maailmanlaajuisesti tunnettu elokuva, joka on dubattu myös suomeksi. Aineistoa valitessani pohdin, että mikäli menetelmäni soveltuu myös tällaisen laajalevikkisen elokuvan dubbauksen arviointiin, se voisi olla käyttökelpoinen myös pienemmän budjetin elokuville. Lastenelokuvien, joiksi Disney-klassikot lasketaan, dubbaaminen on Suomessa yleinen käytäntö, joten sikäläkin aineiston valinta on mielestäni perusteltu. Lisäksi Disneyllä on tarkat laatustandardit käännöksille, mikä käy ilmi esimerkiksi siinä, että Disney tahtoo tarkistaa käännökset ennen niiden hyväksymistä (Timonen 2019). Suomen elokuvasäätiön mukaan *Frozen II* oli vuoden 2020 katsotuin elokuva (SES 2021) ja tammikuussa 2020 siitä tuli parhaiten lipputuloja kerännyt animaatioelokuva koskaan (Brevet 2020).

Menetelmäni on laadullinen ja vertaileva tutkimus, jonka tukena käytän jo aiemmin mainitsemaani Reusin (2020b) väitöskirjassa esiteltyä aspektien kolmiota. Pureudun

analysoimiini lauluihin kuitenkin laadullisesta näkökulmasta tutkimuksessa esitetyjä aspekteja apuna käyttäen. Avaankin siis teoriaosiossa sitä, millaisista osista aspektit koostuvat ja miten Reus (2020b) on niitä analysoinut, minkä jälkeen esittelen tähän tutkimukseen käyttämäni aineiston analysointitavat ja sovellan niitä laadullisesta näkökulmasta. Tiivistetysti menetelmäni on siis aspektien kolmiota hyödyntävä laadullinen tutkimus, jossa käytän hyväksi laulujen vertailua aspektien perusteella. Käsittelen kunkin kappaleen kohdalla relevanteimpia aspekteja eli niitä, joista löydän esimerkkien avulla sopivia määriä tarttumapintaa. Esimerkkien avulla käyn läpi aspekteja itsejään ja sitä, mitä kyseisten aspektien avulla laulusta voi laadullisesti päätellä. Jos siis jossakin laulussa on kohta, jossa esimerkiksi laulettavuutta voisi parantaa, nostan sen esiin ja avaan mahdollisia ratkaisuja sekä pyrin päättämään, miten ratkaisuihin on päädytty. Jollain tasolla myös vertailen laulua ja sen käännöstä keskenään, mutta pääpaino on käännösratkaisuissa eikä niinkään ekvivalenssissa, sillä käsite sopii mielestäni huonosti niin kompleksiseen kokonaisuuteen kuin laulukäännös, jossa olennaisempaa on lopputuloksen välittämän tunnelman samankaltaisuus kuin merkitysten vastaavuus. Lisäksi esimerkiksi Raffel (1988, 145–146) on todennut, että laulujen käännöksiltä ei vaadita täyttä vastaavuutta, vaan se toisinaan jopa haittaa laulettavuutta.

Relevanttia aiempaa tutkimusta aiheesta on tehnyt muun muassa Peter Low (2003, 2013, 2017) laulujen kääntämisen alalta, joten esittelen hänen kehittämänsä viisiotteluperiaatteen teoriaosuudessa. Lisäksi käytän apunani Johan Franzonin (2005, 2008) tutkimuksia ensinnäkin musikaalilaulujen luokittelusta ja toiseksi käännettyjen laulujen funktioista sekä yleistä laulujen kääntämisen teoriaa muun muassa Susam-Sarajevalta (2008). Dubbauksen puolelta käytän lähteinä myös Chaumea (2012) synkronioiden osalta ja Bosseaux'ta (2013), joka on tutkinut dubbausta musikaalielokuvien kontekstissa. Vaikka Bosseaux'n (2013) havainnot perustuvatkin näytellyn musikaalielokuvan dubbaukseen animaatioelokuvien sijaan, niistä on hyötyä myös omalle tutkimukselleni, sillä kyse on samasta ilmiöstä, laulujen dubbaamisesta, vaikka hieman eri kontekstissa. Vertailen lyhyesti näitä aiempia tutkimuksia siihen, mitä Tim Reus (2020b) on saanut selville ja muodostan näin tämän tutkimuksen teoriapohjan.

Tutkielman rakenteessa ensimmäisenä on teoriaosio, jossa käydään läpi niin laulujen kääntämisen teoriaa, dubbauksen teoriaa kuin laulujen dubbauksenkin teoriaa tässä järjestyksessä. Teorian jälkeen on aineiston esittely, joka etenee siinä järjestyksessä, missä laulut elokuvassa esitetään. Aineiston jälkeen esitellään vielä metodi, mutta vain lyhyesti, sillä

tässä tutkimuksessa menetelmä on vahvasti osa myös tutkimuksen teoriataustaa. Tutkielman seuraava osio on varsinainen analyysi, joka etenee myös laulu kerrallaan niin, että jokaista laulua arvioidaan aspektien kolmion pohjalta aloittaen sen musikaaliselta sivulta ja siirtyen kuvallisen sivun kautta sanalliselle sivulle. Aspekteja ei käsitellä omina otsikoinaan, vaan sivujensa osina, ja jokaisen kappaleen kohdalla keskitytään sille relevanteimpiin aspekteihin kunkin sivun sisällä. Relevanteimmilla aspekteilla tarkoitan sellaisia aspekteja, joista löydän kuvaavia esimerkkejä, joiden perusteella aspektista on nostettavissa analysoitavaa. Kun kappaleet on analysoitu erikseen, on vielä yhteenvedon aika. Lopuksi kootaan tutkimuksen päätelmät. Päätelmissä käydään läpi tutkimusta osana käännöstieteellistä tutkimuskenttää, reflektoidaan analyysin tulosta ja palataan vastaamaan tutkimuskysymyksiin. Siellä myös esitellään jatkotutkimusmahdollisuuksia ja omia ajatuksiani tutkimuksen jatkamisesta.

2 LAULUJEN KÄÄNTÄMINEN JA DUBBAUS SUUNNANNÄYTTÄJINÄ LAULUJEN DUBBAUKSELLE

2.1 Laulujen kääntämisestä

Alkusanoissaan *The Translator* -lehden musiikin kääntämistä käsittelevään erikoisnumeroon Susam-Sarajeva (2008, 188) puhuu siitä, kuinka jonkin niin merkittävän asian kuin musiikin kääntämisen tulisi olla tutkituin käännöstieteen ala, mutta siihen liittyy vaikeuksia niin metodologisesta kuin monitieteisestä näkökulmasta. Musiikin kääntäminen on myös kaukana siitä, mitä perinteisesti käännöstieteen alaiseksi mielletään, ja väittely siitä, mikä musiikin kääntämisessä on kääntämistä, mikä uudelleenkirjoittamista ja mikä adaptaatiota, ei tunnu loppuvan (mts. 189). Musiikin kääntäminen onkin edelleen käännöstieteen periferiassa, vaikka viime aikoina käännöstieteessä on alettu kiinnostua myös muista käännöstieteen rajamaille sijoittuvista tutkimuskohteista (mts. 190). Susam-Sarajeva (2008, 190) kiinnittää huomiota siihen, miten musiikin kääntämisen tutkimuskysymykset ovat keskittyneet siihen, miten jotakin tulisi kääntää sen sijaan, että kysyttäisiin, miksi jokin käännösratkaisu on tehty. Omakaan tutkimukseni ei suoraan voi vastata jälkimmäiseen kysymykseen, sillä sellaisten vastausten saaminen vaatisi pääsyä kääntäjän päin sisään, mutta tarkoitukseni on peilata valmiissa käännöksissä esiintyviä ratkaisuja menetelmäni avulla ja siten pohtia, voiko sen avulla päästä lähemmäksi vastausta Susam-Sarajevan (2008, 191) mainitsemaan loputtomaan

kysymysten sarjaan, joka vaaditaan prosessin ja lopputuloksen ymmärtämiseen. Tässä tutkielmassa lähtökohta on se, miten jotakin on tehty ja miten tätä valintaa voidaan kuvailla. Toisinaan esitetään hypoteeseja myös siitä, miksi jotakin on tehty, jonka jälkeen voi miettiä, olisiko voitu tehdä toisin, kenties jopa paremmin. Tässä käytän apunani erilaisia ohjeita laulujen kääntämiseen, joita on kerännyt esimerkiksi päälähteenäni musiikin kääntämisen saralta käyttämäni Peter Low (2017), jonka viisiotteluperiaatetta seuraavaksi esittelen.

2.1.1 Peter Low ja viisiotteluperiaate

Viisiotteluperiaate (*pentathlon principle*) on Peter Low'n (2003) kehittämä malli laulettavaksi tarkoitettujen laulujen kääntämiseksi. Hän kuvaa laulettavaksi tarkoitettujen laulujen käännoiksi erityisiksi käännostehtäviksi, joissa kääntäjän täytyy ratkaista epätyypillisiin rajoitteisiin liittyviä ongelmia (Low 2003, 87). Nimensä mukaisesti viisiotteluperiaatteessa on viisi osa-aluetta: laulettavuus, merkitys, luonnollisuus, rytmi ja riimi (Low 2017, 79). Se on saanut inspiraationsa olympialaisten viisiottelusta, jossa lajit eroavat toisistaan huomasti, ja parhaat pisteet saadakseen täytyy optimoida suoritustaan kaikissa. Tämä sama logiikka pätee myös laulettaviin laulukäännoiksi. (Low 2003, 92.) Low (2017, 79) on myös antanut esimerkkejä siitä, kuka on pätevä arvioimaan mitäkin periaatteen osa-aluetta. Esimerkiksi laulettavuutta on paras arvioimaan se henkilö, jonka laulettavaksi teksti on tulossa, mutta musiikillinen ymmärrys ylipäättään on vaatimus laulettavuuden arvioinnille. Toinen esimerkki näistä pätevistä arvioijista on esimerkiksi riimin kohdalla kuka vain, joka niitä ymmärtää. Tässä on kuitenkin olennaista huomauttaa, että Low ei pidä riimiä käännoksessä lähes lainkaan tärkeänä. (Low 2017, 79–80.) Kuitenkin animaatioelokuvien lauluja käännettäessä on ei voi olla täysin kiinnittämättä huomiota riimeihin, sillä hahmojen suun liikkeet on otettava huomioon, ja ne ovat alun perin rimmaavissa kappaleissa aina riimiparien lopussa melko samassa asennossa. Tämä on yksinkertaisesti seurausta siitä, että riimin vokaali määrää suurelta osin suun muodon.

Seuraavaksi avaan hieman sitä, mitä Low (2017) tarkoittaa milläkin viisiotteluperiaatteen osa-alueella. Keskityn erityisesti laulettavuuteen, sillä Low'n määritelmää siitä lainaa myöhemmin myös Reus (2020b), jonka aspektien kolmio esitellään luvussa 2.3. Aloitetaan siis laulettavuudesta, joka Low'lle (2017, 79) tarkoittaa sitä, miten kohdeteksti sopii laulettavaksi foneettisesta näkökulmasta eli miten helppo kohdeteksti on laulettaessa ääntää. Laulettavuudella itsellään on neljä osa-aluetta, jotka ovat avointen tavujen suosiminen,

konsonanttiklusterien välttäminen, klusiilien harkittu käyttö ja huomion kiinnittäminen vokaaleihin. Kaikki nämä ovat laulamista helpottavia tekijöitä. (Low 2017, 82–84.) Tätä voi kokeilla itsekkin. Jos tavu loppuu vokaaliin, se on helpompi sitoa seuraavaan sanaan kuin konsonanttiloppuinen tavu. Puhumattakaan klusiiliin päättyvistä tavuista, jotka melkein vaativat tauon jälkeensä, jotta ne ehditään laulaessa kunnolla ääntää. Konsonanttiklusterit ovat suomalaisittain melko harvinaisia eikä niitä ole esimerkiksi sanojen alussa muissa kuin tuoreemmissa lainasanoissa (Korpela 1997). Esimerkiksi, jos lähdekielisessä laulussa mainitaan street-tanssi, laulettavuuden parantamiseksi tämän voisi korvata kattotermillä katutanssi, jotta välttyään vaikeasti laulettavalta klusterilta. Vokaaleihin keskittymisestä Low (2017, 85) käyttää esimerkkinä lyhyiden vokaalien laulamisen vaikeutta pitkiin verrattuna ja sitä, että kääntäjä voi helpottaa laulajan työtä sijoittamalla väljiä vokaaleja korkeille, eli D5:ttä korkeammille, nuoteille.

Toinen Low'n (2017) osa-alue, johon oma analyysini nojaa, on luonnollisuus. Kun Reus (2020b, 59) kvantifioi kvalitatiivista, hän päätyy ehdottamaan esimerkiksi tyylin kompleksisuuden ja muodollisuuden vertailua. Itse koen, että minun on hyvä omassa analyysissäni toisinaan tukeutua tyyliä hieman laajempaan käsitteeseen eli luonnollisuuteen. Luonnollisuus nimittäin sisältää tyylin ja rekisterin, mutta lähtee siitä kysymyksestä, voisiko käännetty laulu olla kirjoitettu alun alkaenkin kohdekielellä (Low 2017, 88). Se pitää sisällään kohdetekstin normien huomioimisen sekä sen, kokeeko laulaja voivansa uskottavasti välittää tekstin merkityksen ja pystyykö kuulija pysymään laulun mukana (mp.) Low itse tiivistää asian ytimen hyvin: ”Kohdeteksti ei ole laatimisen arvoinen, jollei se ole ymmärrettävissä laulua lauletaessa.” (2017, 88, oma käänös). Kyse on siis siitä, miten hyvin käännetty laulu sopii kohdekielen konventioihin ja onko se idiomaattinen niiltä osin kuin kohdekielisissä lauluissa odotetaan.

Lisäksi käytän Low'n (2017) määritelmää kappaleen rytmistä. Rytmä on nimenomaan musiikin rytmä, ei niinkään sanojen rytmä (Low 2017, 95). Musiikin rytmä ei myöskään ole sama kuin runomitta, sillä musiikin rytmisissä saattaa jokin tavu kestää useamman nuotin verran (mp.). Huomiota on kiinnitettävä niin vokaalien pituuksiin ja taukoihin kuin nuottien pituuksiin ja painollisuuksiin (mt., 95–96). Jotta käänös voisi olla rytmiltään täydellinen, ei sen nuottien määrää saa muokata. Toisinaan kuitenkin on järkevämpää joustaa rytmistä saadakseen tekstistä esimerkiksi luonnollisemman. (Low 2017, 96.) Rytmistä joustamisen puolesta puhuu muun muassa se, että muusikotkaan eivät aina pidä kiinni tiukasti samasta

rytmistä säkeistöstä toiseen (mt., 101). Myös rytmisissä pysymiseen on keinoja, kuten synonyymien käyttö, adjektiivien lisääminen ja sanojen lyhentäminen (mt., 97). Sanapaino on tärkeä huomioitava sanan rytmille ja kääntäjän tulisikin pyrkiä tuottamaan käänös, jossa sanapaino osuu samalle kohdalle lähdetekstin kanssa (Low 2017, 98). Tämä on toisinaan vaikeaa esimerkiksi suomenkielisissä käänöksissä, sillä sanapainon osuessa säkeen viimeiselle tavulle on tyydyttävä käyttämään siinä yksitavuista sanaa, jos samasta painosta tahtoo pitää kiinni. Hankalia tilanteita voivat tuottaa myös korostetut sanat, jotka ovat tietyssä kohtaa melodiaa syystä (Low 2017, 99); lyhyet säkeet, joissa tilan puute ja mahdollinen toistuvuus tekee niistä ”joustamattomia ja ärsyttäviä” (Low 2017, 99, oma käänös) ja säkeiden loput, jotka monesti päättyvät painolliseen sanaan, vaikka se ei olekaan universaali käytäntö (Low 2017, 98).

Merkitys ja riimi määritellään tarkemmin luvussa 2.3, sillä käytän niistä pääasiallisesti Reusin (2020b) väitöskirjan määritelmiä. Lyhyesti Low’lle (2017, 87) merkitykseen kuuluu kappaleen semanttinen sisältö merkityksineen, sisältöineen ja tarkoituksineen. Hän myös toteaa, että monet laulujen kääntäjien tekemät ratkaisut merkityksen suhteen olisivat asiatekstissä anteeksiantamattomia, mutta ”tarpeeksi hyvät” ratkaisut voivat auttaa saamaan paremman kokonaisarvosanan viisiotteluperiaatteen mukaan, sillä ne mahdollistavat joustavuuden ja luonnollisemman tekstin (mp.). Samaan aikaan Low (2017, 88) on kuitenkin sitä mieltä, että merkitykseltään huomattavasti erilaisia kohdetekstejä tulisi kutsua adaptaatioiksi. Riimi taas on Low’lle (2017, 103) vähemmän tärkeä osa-alue kuin muut neljä, mutta sitäkin tärkeämpää on tehdä ratkaisuja sen mukaan ottamisesta jo käänösprosessin alkuvaiheessa. Hän arvioi rytmiä puhtaasti foneettisesti, sillä se on objektiivinen vertailutapa (mp.). Tällä hän viittaa siihen, että riimi on loistava silloin, kun se on foneettisesti hyvä riimi, kuten sanoissa *love* ja *dove* eikä ota kantaa siihen, miten tylsä tai kliseinen riimi on (mp.). Lisäksi Low (2017, 104–108) ottaa kantaa riimien määrään, riimikuvioon ja riimien (foneettiseen) täydellisyyteen sekä kehottaa käännteiseen lähestymistapaan eli siihen, että kääntää ensin yhden säkeen lopun ja etsii seuraavan säkeen lopulle rimmaavan käänöksen ja vasta sitten sovittaa säkeet riimeineen yhteen. Näitä tapoja löytää toimivia riimejä lainaan myös omassa määritelmässäni.

2.1.2 Johan Franzonin musikaalilaulujen luokittelu

Toinen laulujen kääntämisestä laajasti kirjoittanut tutkija on Johan Franzon, jonka ajatuksia hyödynnän laulujen luokittelussa. Hän on tutkinut muun muassa sitä, millaisia valintoja kääntäjät tekevät lauluja kääntäessään ja jakanut nämä valinnat eri kategorioihin (Franzon 2008). Hän on tunnistanut viisi eri tapaa kääntää lauluja:

1. Laulun jättäminen kääntämättä.
2. Lyriikoiden kääntäminen huomioimatta musiikkia.
3. Uusien lyriikoiden kirjoittaminen olemassa olevaan musiikkiin ilman selkeää yhteyttä alkuperäisiin lyriikoihin.
4. Lyriikoiden kääntäminen ja musiikin sovittaminen uusiin lyriikoihin jopa säveltämällä täysin uusi laulu.
5. Käännöksen adaptaatio alkuperäiseen musiikkiin. (Franzon 2008, 376.)

Näistä ensimmäiseen hän käyttää esimerkkinä laulujen jättämistä kääntämättä muuten tekstitettyssä elokuvassa. Kysymys voi olla siitä, onko laulun kääntäminen olennaista narratiivin kannalta, tai siitä, voidaanko olettaa yleisön tuntevan laulun niin hyvin, että kääntäminen ei ole tarpeen. (Franzon 2008, 378.) Tästä esimerkkejä ovat vaikkapa laulut, jotka kuuluvat taustamusiikkiin, tai hahmon laulama pätkä jotakin yleisesti tunnettua pop-kappaletta. Lyriikoiden kääntäminen huomioimatta musiikkia on tyypillistä esimerkiksi fanikäännöksissä, joissa tavoite on kääntäminen hovin ja lyriikoiden ymmärtämisen vuoksi (Franzon 2008, 378). Myös tässä lähestymistavassa voi olla tarpeen luottaa siihen, että käännöksen käyttäjä on tietoinen alkuperäisestä kappaleesta, sillä sen musiikilliseen muotoon ei viitata välttämättä lainkaan (Franzon 2008, 380). On olemassa esimerkiksi kokonaisia laulujen käännöksille omistettuja internet-sivustoja, joista löytää mitä erilaisimmista kappaleista käännöksiä mitä erikoisimmille kielille. Uusien lyriikoiden kirjoittaminen olemassa olevaan musiikkiin ei lingvistiksi mielessä ole todellista kääntämistä, mutta koska kyseessä on kielten ja kulttuurien välisen musiikillissanallisen materiaalin tuonti ja markkinointi, voidaan katsoa prosessin vaativan käännöstoimintaa (Franzon 2008, 380). Yleisimmin tämä tapa on käytössä populaarimusiikissa, jossa lauluja ”ostetaan ja myydään kuin hyödykkeitä”, jotka kotimaiset artistit voivat ottaa omakseen ja näin välittää eteenpäin (Franzon 2008, 380, oma käännös). Tähän kategoriaan kuuluvat siis esimerkiksi käännöskielit. Musiikin sovittamista käännettyihin lyriikoihin voidaan soveltaa esimerkiksi virsissä tai kunnioitettujen runoilijoiden tekstien pohjalta tehdyissä lauluissa.

Näissä pyrkimys on pitää merkitys rivi riviltä samana, mikä harvemmin muistuttaa laulua ilman muutoksia melodiaan. (Franzon 2008, 381.) Kun musiikin muuttaminen ei ole mahdollista ja tavoitteena on toimiva esityskelpoinen käännös, tulee kysymykseen adaptaatio (Franzon 2008, 386). Juuri adaptaatiosta on kyse *Frozen II*:n lauluissa, sillä laulut on päätetty kääntää niiden narratiivisen funktion vuoksi, musiikin muuttaminen ei tule kysymykseen ja käännökset pitää pystyä esittämään. Franzonin (2008, 386) määritelmä adaptaatiolle on näin ollen eri kuin Low'n (2013, 231), joka pitää adaptaationa sellaista kohdetekstiä, jossa otetaan suuria vapauksia merkityksen suhteen. Tässä tutkielmassa adaptaatio määritellään Franzonin (2008, 386) mukaan.

Franzon (2005) on myös pohtinut uskollisuutta laulukäännösten kontekstissa. Koska laulukäännökset toisinaan muuttavat isojakin asioita, hän kysyy, pidettäisiinkö osaa laulukäännöksistä käännöksinä lainkaan, jos niitä ei yhdistäisi musiikki (Franzon 2005, 264). Hän lainaa Tourya (1980, 20 teoksessa Franzon 2005, 265, oma käännös), joka toteaa, että ”käännös on mikä tahansa kohdekielen lausuma, jota sellaisena esitetään ja pidetään”. Franzon (2005, 266) pohjaa analyysinsä kahteen avainkäsitteeseen: uskollisuuteen ja muotoon. Uskollisuus erottaa käännöksen täysin uusista lyriikoista ja muotoilu on työkalu, jolla kirjaimellisesta käännöksestä päästään laulettavaan lopputulokseen (Franzon 2005, 266). Omassa analyysissäni hyödynnän erityisesti hänen luokitteluaan musikaalien vuorovaikutuksen tasoista (Franzon 2005, 271–272). Hän erottelee viisi esityksellistä moodia kolmella vuorovaikutuksen tasolla:

Narratiivinen taso

1. Yksinlaulu
2. Laulaminen yhteen ääneen

Dramatisoinnin taso (staging level)

3. Kohdennettu monologi
4. (Kohdennettu) dialogi

Esityksellinen taso

5. Laulaminen (Franzon 2005, 272).

Näistä narratiivisella tasolla keskiössä ovat joko yksittäisen hahmon ajatukset tai jaetun ajatusmaailman kuvaus (Franzon 2005, 272). Esimerkiksi *Frozen II*:ssa Annan laulu ”The Next Right Thing” on yksinlaulu, sillä siinä keskiössä ovat hänen ajatuksensa. Laulamista yhteen ääneen ei *Frozen II*:ssa juurikaan ole, mutta laulun ”Some Things Never Change”

yhteislaulukohdat voisi laskea tähän kategoriaan. Kyseinen laulu ei kuitenkaan ole osa aineistoani, sillä siihen valikoitui vain yhden hahmon esittämiä lauluja (ks. luku 3.1). Dramatisoinnin tasolla on kyse vuorovaikutuksesta näyttelijöiden tai näyttelijöiden ja heidän ympäristönsä kanssa. Olennaista on, että laulavat hahmot kuvittelevat puhuvansa ääneen. (Franzon 2005, 273.) Tällä tasoa kohdennettua monologia edustaa esimerkiksi Elsan laulu ”Into the Unknown”, jonka aikana Elsa ikään kuin puhuu häntä kutsuvalle äänelle. Kohdennettua dialogia taas aineistossa ei varsinaisesti ole juuri siitä syystä, että aineistoon valikoitui yhden hahmon laulamia lauluja. Teknisesti laulun ”Lost in the Woods” alun voisi kuitenkin laskea dialogiksi Kristoffin ja Svenin välillä, vaikka Kristoff lainaa ääntään myös Svenille. Viimeisenä esityksellisellä tasolla laulaminen on laulamista myös musikaalin kontekstissa eli niin kutsuttua diegeettistä musiikkia, jonka hahmot kuulevat musiikkina (Franzon 2005, 273). Tästä esimerkki on tietysti Elsan kuulema lauluääni, mutta elokuvassa on myös kokonainen laulu, jonka on tarkoitus olla laulu, eli ”All Is Found”. Se on tuutulaulun muodossa kerrottu tarina eli sitä kuuntelevat Anna ja Elsa kuulevat laulun lauluna puhutun iltasadun sijaan.

2.2 Dubbauksesta

Orero (2004, vii) kokoaa audiovisuaalisen kääntämisen alle käännökset, joiden lähde on ääni, ääni ja kuva tai ääni, kuva ja teksti. Dubbaus eli jälkiäänitys kuuluu siis tähän käännosten kategoriaan, mutta myös äsken mainitsemani laulujen kääntäminen voisi mahtua tämän audiovisuaalisen kääntämisen kattotermin alle. Orero (2004, vii) puhuu tosin itse radiokäännöksistä esimerkkinä äänestä lähdetekstinä. Olen itse tiettyyn pisteeseen samaa mieltä, mutta samaan aikaan pidän itse enemmän kattotermistä multimodaalinen kääntäminen, sillä etenkin laulujen kääntämisen kontekstissa käsiteltävänä on äänen lisäksi teksti eikä pelkästään audiovisuaalinen materiaali. Audiovisuaalinen kääntäminen onkin vain yksi esimerkki laajemmasta multimodaalisuuden ilmiöstä, jonka muiden osa-alueiden kääntäminen on toistaiseksi jäänyt taka-alalle (Boria & Tomalin 2020, 5). Historiassa av-kääntämistä tutkivat ensin lähinnä alalla työskentelevät, jolloin painoarvoa sai eniten tekstin luonnollisuus ja se, miten teksti sopi huulenliikkeisiin eli huulisynkronia (Chaume Varela 2004, 36). Suomeksi aiheesta on kirjoittanut muun muassa Tiihonen (2007), joka kuvailee sitä prosessia, jonka dubattava teksti käy Suomessa läpi.

Tässä tutkimuksessa dubbausta lähestytään synkronioiden kautta. Päälähteeni niistä on Frederic Chaume (2012, 68), joka esittää dubbauksen synkronisaatiolle seuraavaa määritelmää: synkronisointi on dubattavaksi käännettävien tekstien ominaisuus, joka koostuu kohdekielisen tekstin sopivuudesta näyttelijöiden kehon- ja suunliikkeisiin sekä ääntelyiden ja taukojen vastaavuudesta lähdetekstiin. Chaumen (2012) ajatukset perustuvat muun muassa Whitman-Linsenin (1992, teoksessa O’Connell 2003) ajatuksille, mutta edellinen on kirjoittanut tuoreimman koonnin erilaisista dubbauksen synkronioista.

- Huulisynkroniaa on käännöksen sovittaminen hahmojen huulenliikkeisiin erityisesti erilaisissa lähikuvissa (Chaume 2012, 68).
- Kineettistä synkroniaa on käännöksen synkronisointi näyttelijöiden liikkeiden kanssa (Chaume 2012, 69).
- Tavusynkroniaa ja isokroniaa on nähty ja kuultu tavujen artikulointi ja lausahduksen pituus (Whitman-Linsen 1992, 20, teoksessa O’Connell 2003, 79).

Näiden lisäksi Chaume (2012, 69) mainitsee kaksi muuta synkronisoinnin lajia, joita hän ei itse miellä sellaiseksi, sillä ne eivät täysin sovi hänen määritelmänsä synkronisoinnista. Hahmosynkronia viittaa näyttelijän äänen sopivuuteen hahmon suuhun eli esimerkiksi siihen, että vanhempi näyttelijä ei kuulosta luonnolliselta dubatessaan lasta (Chaume 2012, 69). Chaume (2012, 70) esittää kiinnostavan huomion siitä, miten tämä hahmosynkronian käsite suhteutuu esimerkiksi sukupuolikysymyksiin ja casting-käytäntöihin, mutta toteaa kuitenkin, ettei laske hahmosynkroniaa synkronisoinniksi, sillä se ei suoraan liity käännettävään tekstiin vaan näyttelijävalintoihin. Sisällön synkroniaa eli käännöksen ja ruudulla näkyvien asioiden semanttista suhdetta Chaume (2012, 70) ei laske synkronisoinniksi, sillä hän mieltää sen ennemmin koheesioksi kuin synkroniaksi, sillä käännösten on oltava koherentti ruudulla näkyvän viestintätilanteen kanssa. Itse olen eri mieltä Chaumen kanssa sisällön synkronian laskemisesta vain koheesioksi, sillä se mielestäni sivuuttaa ne synkronisointiratkaisut, joissa sovelletaan tekstisisällön ja ruudun tapahtumien suhdetta niin, että saavutetaan merkityksestä kiinni pitävä kohdeteksti. Hahmosynkronian myönnän liittyvän enemmän tekstin ulkopuolisiin tekijöihin, joten sitä en tule analyysissäni tarkastelemaan. Näin ollen otan omassa analyysissäni kantaa huulisynkroniaan, kineettiseen synkroniaan, tavusynkroniaan ja isokroniaan sekä sisällön synkroniaan.

Dubbauksesta musikaalielokuvassa on kirjoittanut muun muassa Bosseaux (2013, 89), joka analysoi Marilyn Monroen laulu- ja puheäänien vaikutusta ja roolia elokuvassa *Gentlemen*

Prefer Blondes ja sen ranskankielisessä käännöksessä. Kyseessä on hahmosynkronian alle menevä analyysi, jota omassa tutkimuksessani ei käsitellä, mutta karakterisointia pohdin tekstin kautta. Bosseaux (2013, 89) toteaa, että äänen kuvailu on työlästä ja vaatii sekä puhe- että lauluäänen analysointia monesta eri näkökulmasta ja on hyvin subjektiivista. Hän tulee siihen tulokseen, että ranskankielinen Lorelei (jota Marilyn Monroe elokuvassa esittää) on kypsempi, vakavampi ja tyylikkäämpi sekä enemmän tilanteen hallinnassa. Lisäksi Lorelein ranskankielisen äänen ja alkuperäisten liikkeiden välillä on ristiriita, joka jättää oudon tunteen, kun näemme jotain tuttua mutta tuntematonta. (Bosseaux 2013, 91.) Bosseaux (2013, 92) tulee siihen johtopäätökseen, että audiovisuaalista materiaalia käännettäessä tulisi tekstin lisäksi ottaa huomioon näyttelijöiden liikkeet, heidän äänensävyjensä kirjo ja kasvojen liikkeet. Hän toteaa, että optimaalisessa tilanteessa kääntäjä ottaa huomioon näyttelijöiden suorituksen, kehonkielen, puhe- ja lauluäänen lingvististen aspektien lisäksi, sillä nämä täydentävät toisiaan ja vaikuttavat siihen, millaisen kuvan hahmoista saamme (mp.). Oman tutkimukseni kannalta relevanttia on erityisesti tämä karakterisoinnin näkökulma eli se, millaisina elokuvan hahmot näyttäytyvät eri kieliversioissa. Kuten todettu, analysoin aihetta lähinnä tekstin läpi, sillä äänenlaatu on osa hahmosynkroniaa, joka on tekstin ulkoinen tekijä. Aihe on tästä huolimatta tärkeä ja mainitaan tässä, sillä kyseinen näkökulma ansaitsee sekä tarkempaa tutkimusta että mainitukseksi tulemista laulujen dubbaamisen yhteydessä laajemminkin.

2.3 Laulujen dubbauksesta

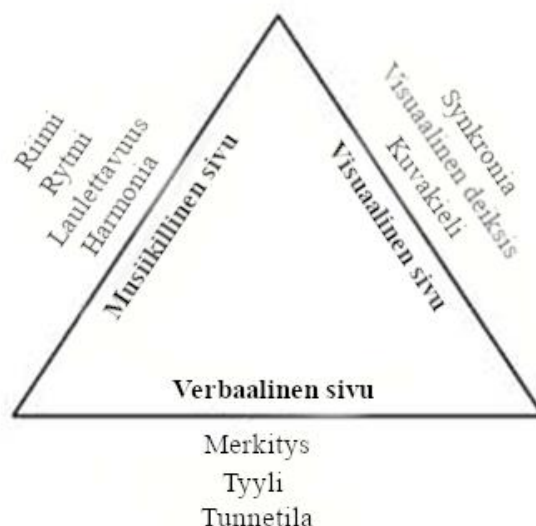
Nyt olemme käsitelleet ensin laulujen kääntämisen teoriaa, sitten dubbauksen teoriaa ja seuraavaksi on vielä aika yhdistää nämä ja kertoa laulujen dubbaukseen liittyvästä teoriasta. Johdatukseksi aiheeseen toimii esimerkiksi García Jiménezin (2017) pohdinta siitä, ovatko audiovisuaalinen kääntäminen ja musiikillisen produktion kääntäminen samankaltaisia aloja. Hän toteaa muun muassa, että molemmilla kääntämisen lajeilla on yhteisiä piirteitä:

1. Molemmat ovat jääneet taka-alalle käännöstieteen tutkimuksessa.
2. Molempien kenttä on elokuva-, televisio-, tietokone- ja musiikkialalla.
3. Joskus lajit yhdistyvät, kuten televisiosarjoissa esiintyvien laulujen kääntämisessä. (García Jiménez 2017, 203–204.)

Myös tässä tutkimuksessa on kyse tilanteessa, jossa nämä kääntämisen lajit yhdistyvät, kun elokuvassa on lauluja.

2.3.1 Tim Reusin aspektien kolmio

Seuraavaksi esittelen yhden päälähteistäni eli Tim Reusin (2020b) väitöskirjan, jossa hän soveltaa kehittämäänsä aspektien kolmiota (*triangle of aspects*) dubattujen laulujen analysoinnin välineenä. Aspektien kolmio on erityisesti animoitujen musikaalielokuvien dubattujen laulujen tarkasteluun tarkoitettu malli (Reus 2020b, 26). Koska Reusin (2020b, 26) tarkoituksena oli tuoda kvantitatiivinen menetelmä muutoin niin kvalitatiiviseen tutkimusalaan, ei hänen menetelmänsä ole suoraan sovellettavissa omaan tutkielmaani. Hänen kolmionsa aspektit ovat silti hyödyllisiä myös tässä tutkimuksessa, vaikka lähestynkin niitä ensisijaisesti kvalitatiivisen tutkimuksen kautta. Tätä kvantitatiivista menetelmää on kuitenkin omassa tutkimuksessaan soveltanut esimerkiksi Oosthuizen (2019). Reusin mukaan malli kategorisoi ja löytää eroja alkuperäisen kappaleen ja sen dubatun version väliltä (2020b, 26). Koska nämä erot ja niiden merkitykset ovat kuitenkin subjektiivisia, tarjoaa malli vain tavan muuttaa niitä numeerisesti havainnoitavissa olevaan muotoon, joka tarjoaa pohjan tälle subjektiiviselle tulkinnalle (Reus 2020b, 27). Syyni aspektien kolmion valitsemiselle sekä sen mielestäni olennaisin ominaisuus on keskittyminen lauluihin multimodaalisina kokonaisuuksina. Reus kuvaa niitä ”musiikillisten, visuaalisten ja verbaalisten aspektien amalgamaatioiksi” ja toteaa kappaleeseen laskettavan kaiken äänellisen, kuvallisen ja musiikillisen, mitä sen ensimmäisen ja viimeisen nuotin välissä elokuvassa tapahtuu (Reus 2020b, 27, oma käännös). Ennen kuin siirryn kuvailemaan, mitä aspektien kolmio pitää sisällään, liitän tähän yhteyteen siitä laatimaani kuvan, jonka olen lainannut Reusilta niin, että käänsin sen suomeksi (Kuva 1).



Kuva 1. Aspektien kolmio (*triangle of aspects*) Reusia (2020b, 27) mukailten.

Aspektien kolmiossa on kolme sivua: musiikillinen, visuaalinen ja verbaalinen sivu, joille kolmion kymmenen aspektia jakautuvat (Reus 2020b, 27). Nämä aspektit ovat musiikillisella sivulla riimi, rytmi, laulettavuus ja harmonia, visuaalisella sivulla synkronia, visuaalinen deiksis ja kuvakieli sekä verbaalisella sivulla merkitys, tyyli ja tunnetila (Reus 2020b, 28). Seuraavaksi avaan kolmion sivu kerrallaan, mitä Reus (2020b) milläkin aspektillaan tarkoittaa.

Musiikillisella sivulla ensimmäinen aspekti on riimi. Riimi kattaa Reusin (2020b, 28) mukaan riimien analysoinnin ja riimikuvion. Hän toteaa, että riimi on yksinkertaisimmillaan laulun riimikuvio, ja tätä mieltä oli myös Low aiemmin (Reus 2020b, 36; Low 2017, 79). Reus (2020b, 36–37) toteaa, että riimianalyysi keskittyy usein loppuriimeihin, vaikka vokaali- tai konsonanttiriimit ja toisto voidaan myös laskea riimeiksi. Myös oma tutkimukseni keskittyy analysoimaan kappaleiden loppuriimejä. Perustelen valinnan sillä, että ne ovat usein säkeiden sisällä merkittävimmissä osassa ja lisäksi niillä on eniten vaikutusta myös synkroniaan. Esimerkiksi Herbst (1997, 293) toteaa, että noin neljänneksessä tekstiä pitää synkroniaan kiinnittää erityistä huomiota, kun kolmasosassa tekstiä sen voi jättää lähes täysin huomiotta ja että katsojat eivät toisinaan kiinnitä huomiota edes räikeään epäsynkroniaan. Näin ollen on loogista keskittyä loppuriimeihin, sillä niiden kohdalla hahmojen suut ovat usein näkyvissä ja säkeet myös perinteisesti päättyvät pidempiin ja painokkaampiin nuotteihin. Lisäksi käytän riimin analysointiin Low'n (ks. luku 2.1.1) määritelmää, sillä vaikka hän pitää riimiä oman viisiotteluperiaatteensa vähiten tärkeänä osa-alueena, hän painottaa riimien pohdinnan

tärkeyttä, jos niitä aikoo käänöksessä käyttää, ja neuvoa keinoja päästä toimiviin riimeihin (Low 2017, 103).

Sivun toinen aspekti eli rytmi keskittyy painotuksen rakenteeseen ja tavujen määrään riveillä. Näin ollen tarkasteltava osuus on rivin sijaan tavu ja sen painollisuus tai painottomuus, joka synnyttää kappaleen rytmin. Merkittävää rytmin analysoinnissa on se, miten se näkyy kappaleissa laulettuna verrattuna samaan tekstiin puhuttuna, sillä melodia vaatii usein tiettyjä tavuja (kuten pitkillä tai korkeilla nuotilla olevia tavuja) laulettavan painokkaammin kuin toisia. (Reus 2020b, 37.) Reus (2020b, 37–38) toteaa myös, että laulujen painollisten tavujen analyysissä voi mennä tästäkin pidemmälle ja miettiä erilaisia painokkuuden tasoja ja sitä, miten nuotin pituuden tai nuotin korkeuden tuoma painotus eroavat toisistaan tai muuttavat rytmikuviota. Itse pysyttelen kuitenkin painollisten ja painottomien tavujen yksinkertaisessa jaottelussa, sillä tämän tutkimuksen kannalta olennaisimmat ja synkroniaan eniten vaikuttavat tavut ovat painollisia eikä tämän tutkimuksen laajuuden puitteissa ehtisi kunnolla syventyä eri painokkuuksien merkitykseen. Siksi sovellankin tässä aspektissa mieluummin Low'n (ks. luku 2.1.1) määritelmää rytmistä kappaleen musiikin rytminä (Low 2017, 95). Tämä tarkoittaa siis sitä, että vertailen eroja rytmisissä alkuperäiskappaleen ja käänöksen välillä rytmikuvion analysoinnin sijaan.

Kolmas ja viimeinen analysoimani aspekti eli laulettavuus on Reusille (2020b, 28) vokaalien laadun ja konsonanttien tiheyden eli esiintymistäajuuden analysointia merkittävimmillä tavuilla. Hän määrittelee laulettavuuden samoin kuin Low (2017) eli kohdetekstin foneettisena sopivuutena laulettavaksi (ks. luku 2.1.1). Sen mainitsen kuitenkin vielä, että Reus (2020b, 39–40) on asettanut nämä laulettavuuden kriteerit olennaisuusjärjestykseen ja toteaa, että analyysissä voi tarvittaessa käyttää näistä vain paria tai muutamaa, jos muut eivät tunnu kyseisen laulun kohdalla tärkeiltä. Reusin (2020b, 39–40) hierarkkinen listaus, joka perustuu aiempaan tutkimukseen, on seuraava:

1. Väljät vokaalit ovat laulettavampia kuin suppeat vokaalit.
2. Etuvokaalit ovat laulettavampia kuin takavokaalit.
3. Klusiilit ovat vähiten laulettavia konsonantteja (Low 2017).
4. Soinnilliset konsonantit ovat laulettavampia kuin soinnittomat konsonantit (Low 2017).
5. Yksittäiset konsonantit ovat laulettavampia kuin konsonanttiklusterit.

Reus (2020b, 40) tarkastelee laulettavuutta tavuittain vain niillä tavuilla, jotka siihen merkittävästi vaikuttavat, mutta itse analysoin laulettavuuden kokonaisuutta. Tämäkin johtuu puhtaasti siitä, että teen itse kvalitatiivista tutkimusta enkä näin ollen käytä hyödyksi kvantitatiiviseen muotoon muunnettuja laulettavia ja vähemmän laulettavia yksiköitä analyysini pohjana.

Viimeisenä musiikillisen sivun aspektina harmonia on musiikin ja lyriikoiden implisiittisen suhteen analysointia (Reus 2020b, 28). Tätä Reus on analysoinut vertaamalla sointukulkujen implikoituja merkityksiä ja niiden luomia tunnetiloja ja vertaamalla tätä lyriikoiden luomiin tunnetiloihin. Hän toteaa kuitenkin tämän vertailun olevan ensisijaisesti kvalitatiivista, sillä kappaleiden ja niiden lyriikoiden luomat tunnetilat ovat jokseenkin subjektiivisia. (Reus 2020b, 41–42.) Tässä oma kvalitatiivinen tutkimusotteeni täydentäisi todennäköisesti kvantitatiivista menetelmää, mutta tämän aspektin analysointi vaatisi huomattavan pitkää musiikillista koulutusta. Ollakseen tieteellisesti tarkka, analyysin tulisi perustua musiikin teoriasta nouseviin tulkintoihin laulujen sanojen ja musiikin suhteesta, joten tämän tutkielman laajuudessa ei riitä tila tämän aspektin päteville analyysille. Kuten esimerkiksi Susam-Sarajeva (2008, 190) toteaa, harvalla käännöstieteilijällä on valmius tulkita tekstin lisäksi musiikin ominaisuuksista nousevia merkityksiä.

Visuaalisella sivulla ensimmäinen aspekti on synkronia, jonka Reus (2020b, 47) toteaa olevan laulettujen tavujen ja suunliikkeiden välisen suhteen analysointia eli huulisynkroniaa ja isokroniaa. Hän lainaa määritelmänsä suurilta osin Chaumelta (2012, 69), joka jakaa synkronian kolmeen kategoriaan ja määrittelee huulisynkronian käännöksen sovittamiseksi hahmojen huultenliikkeisiin (ks. luku 2.2.1). Reusin (2020b, 47–48) analyysiyksikkö on tämänkin aspektin kohdalla yksittäinen tavu, ja hän ehdottaa antamaan niille numeerisia arvoja riippuen siitä, miten näkyvässä hahmon suu on minkäkin tavun kohdalla. Lisäksi analysoitavien tavujen valintaan vaikuttaa se, ovatko ne pitkillä tai painotetuilla tavuilla (Reus 2020b, 48). Kun analysoitavat tavut on valittu, Reus (2020b, 48) vertailee vielä laulajan suun muotoja ja jakaa erot suun muodoissa huomaamattomiin, pieniin ja suuriin eroihin. Koska teen itse kvalitatiivista tutkimusta, analysoin tätä aspektia vain painotettujen ja näkyvästi artikuloitujen tavujen avulla antamatta niille numeerisia arvoja ja nostan esiin huomaamiani eroja jaottelematta niitä erikseen. Tällä havainnollistan sitä, millaisiin valintoihin katsojan huomio ensin kiinnittyy, ja arvioin käännöstä tästä näkökulmasta.

Toinen visuaalisen sivun aspekti on visuaalinen deiksis, joka viittaa siihen, millainen suhde lyriikoilla on eleisiin, ilmeisiin ja muihin ruudulla näkyviin asioihin (Reus 2020b, 28). Tästä Reus (2020b, 48–49) toteaa, että visuaalinen deiksis pitää sisällään muun muassa Chaumen (2012, 69) kineettisen synkronian eli käännöksen synkronoinnin näyttelijöiden liikkeiden kanssa (ks. myös luku 2.2.1), mutta sisältää myös esimerkiksi sanalliset viittaukset visuaalisiin herätteisiin. Nämä viittaukset miellän itse osaksi edellisessä alaluvussa mainittua sisällön synkroniaa (Chaume 2012, 70). Tarkastelun kohteena on rivi, ja tarkasteluun valitaan sellaiset rivit, joilla on viittauksia visuaalisiin koodeihin ja joille visuaalinen konteksti on selkeästi tarjolla (Reus 2020b, 49). Tällainen löytyy esimerkiksi ”Lost in the Woods” -kappaleen riviltä ”And I don’t know what path you are on” (Lost in the Woods, 21)¹, jonka aikana laulua laulavan hahmon, Kristoffin, luota eri suuntiin lähtevät polut valaistuvat (Frozen II 2019, 00:50:24–00:50:28). Koska paikoitellen tällaiset viittaukset voivat olla luonteeltaan hyvinkin metaforisia ja näin ollen subjektiivisia (Reus 2020b, 49), tässä tutkielmassa keskitytään lähinnä eksplisiittisiin viittauksiin. Toisinaan kuitenkin pohditaan myös sitä, millaisia tulkintoja katsoja voisi viittauksesta tehdä, ja hyödynnetään näin tutkimuksen pohjimmiltaan kvalitatiivista luonnetta.

Visuaalisuutta on myös kuvakieli, joka kuvaa lyriikoiden ja visuaalisten koodien välisiä implisiittisiä suhteita (Reus 2020b, 28). Visuaalisilla koodeilla Reus (mp.) viittaa sellaisiin asioihin, jotka kuuluvat elokuvan *mise-en-scéneen* eli värien, muotojen, linjojen ja valaistuksen yhdistelmään. Nämä implisiittiset suhteet muodostuvat ihmisten tulkinnoista joko lyriikoista kuvakielen avulla tai toisin päin (Reus 2020b, 50). Tarkastelun kohteena voi olla joko säe tai otto (Oosthuizen 2019, 35; Reus 2020b, 51). Tässä tutkielmassa ei kuitenkaan keskitytä tähänkään aspektiin, sillä vaikka Reusin (2020b, 50–51) mukaan nämä muuttujat ja niiden vaikutukset ovat subjektiivisia ja näin ollen niiden voisi ajatella sopivan omaan menetelmääni, ne vaatisivat sen tason ymmärrystä elokuvateoriasta, ettei tämän tutkielman laajuus siihen riitä. Näin ollen rajaan myös visuaalisen sivun viimeisen aspektin pois analyysistäni, kuten tein musiikillisen sivun kohdalla.

Viimeiseksi siirrytään verbaaliselle sivulle, johon kuuluu ensinnäkin merkitys, jossa analysoidaan Reusin (2020b, 56) mukaan rivien semanttista ja pragmaattista merkitystä. Hän rajaa tämän ainoastaan eksplisiittisiin merkityksiin, jotka ovat tulkittavissa joko hahmojen vuorosanoista tai heidän implikoimistaan merkityksistä. Merkitykset, jotka nousevat muusta

¹ Viittaan aineistoesimerkeissäni säkeisiin laulun nimellä ja säkeen rivinumerolla.

kontekstista, kuten metaforisista konnotaatioista, kuuluvat sen sijaan tunnetilan aspektiin. (Reus 2020b, 56.) Koska merkityksen analysoinnista on hyvin vaikeaa tehdä kvantitatiivista, Reus (2020b, 57) kehottaa keskittymään merkitysten vertailuun ja määrittelemään merkityseroille asteikon tuomaan enemmän laskettavuuden tuntua. Koska itse en tee kvantitatiivista tutkimusta, analysoin merkitystä edelleen erojen kautta, mutta yleisemmällä tasolla jakamatta eroja asteikkoihin ja pohtimalla sen sijaan niiden vaikutusta tarinaan. Kappaleita analysoidaan rivi kerrallaan, mutta ottaen huomioon yli rivin menevät erot versioiden välissä (Reus 2020b, 57). Tästä esimerkki löytyy vaikkapa kappaleesta ”Show Yourself” eli ”Saavu jo”, jossa riveittäin tarkasteltuna olisi merkitysero, mutta kahden rivin yhdistelmää tarkasteltaessa huomataan merkitysketjun jatkuvan rivin yli ensin alkuperäiskielellä (1) ja vielä käänöksessä (2).

- (1) I have always been a fortress
Cold secrets deep inside (Show Yourself, 10–11)
- (2) Sisällän on aina ollut
Linna jäinen, kylmä niin (Saavu jo, 10–11)

Kyseinen laulu rajautui pois aineistostani kahdesta syystä: koska sen lopussa on useampi kuin yksi laulaja ja se olisi ollut Elsan toinen kappale. Esimerkki oli kuitenkin otettava nimenomaan tästä laulusta, sillä jäljelle jääneestä aineistosta ei löytynyt esimerkkejä kyseisestä ilmiöstä.

Verbaalisen sivun toinen aspekti eli tyyli sen sijaan liittyy lyriikoiden rekisteriin ja idiolektiin (Reus 2020b, 28). Samoin kuin merkitys, tyyli on Reusin (2020b, 58) mukaan myös vaikeasti kvantitatiiviseksi mukautuva aspekti. Hän ehdottaa vaihtoehdoksi rivien tai niitä ympäröivien virkkeiden kompleksisuuden ja virallisuuden analysointia muutaman eri portaan avulla ja toteaa näistä varsinkin ensimmäisen olevan kääntäjien perisynti virkkeiden arkaaisuuden lisäksi. Dialektiin ja idiolektiin liittyviä piirteitä on hänen mukaansa helpompi tunnistaa ja arvioida, sillä ne usein erottuvat tekstistä selkeämmin. (Reus 2020b, 58–59.) Koska oma tutkimukseni ei kvantifioitavuudesta kvalitatiivisena tutkimuksena niinkään välitä, en rajoita tulkintojani yksittäisille riveille, vaan analysoin tekstejä ennemminkin kokonaisuuksina. Tyylin osalta otan esimerkkejä yksittäisistä sanoista, kokonaisista virkkeistä tai toistuvista teemoista. En myöskään jaottele aspektin osa-alueita eri portaisiin, vaan käsittelem sellaisia tyyliseikkoja, joihin itse kiinnitän huomiota, ja tarvittaessa vertailen eri tyyliseikkojen merkityksellisyyttä suhteessa toisiinsa. Lisäksi liitän tyylin osa-alueeseen Low’n (2017, 88) luonnollisuuden analysointia eli pohdintaa siitä, olisiko laulu voinut alun perin olla kirjoitettu kohdekielellä.

Sivun ja samalla koko kolmion viimeinen aspekti on tunnetila, josta Reus (2020b, 28) puhuu kerronnan ja lyriikoiden suhteena. Kuten jo mainittu, tarinan välittämät metaforat sekä kerronta kuuluvat tähän aspektiin ja ovat sellaisina kvalitatiivisia. Koska tämä aspekti on subjektiivinen, käytän sitä niissä tilanteissa, kun jokin elokuvan teema tai kerronnallinen seikka vaikuttaa laulun tunnetilan syntyyn. Tämä tietysti tarkoittaa, että lähestyn asiaa omasta näkökulmastani, mutta juuri se tekee tästä oivallisen aspektin tutkittavaksi laadullisesta näkökulmasta. Reus (2020b, 61) toteaa myös, että lyriikoiden ja kerronnan välinen suhde on usein helpompi selittää ja katsojien käsittää kuin lyriikoiden ja kuvakielen tai harmonian välinen suhde. Tunnetila käsittää jopa koko elokuvan analyysissään ja Reusin (2020b, 60) mukaan sen sisällä voi keskittyä pienempiin palasiin. Tässä analyysissä käsittelyssä ovat erityisesti metaforat ja niiden vaikutukset karakterisaatioon, jotka Reus (2020b, 60) myös nostaa esiin mahdollisina syventymisen kohteina.

3 AINEISTO JA METODI

Tässä luvussa käyn läpi tutkielmani aineiston ja käyttämäni metodin. Aloitan esittelemällä *Frozen II* -elokuva ja sen lauluja eli aineistoani ja siirryn sen jälkeen kuvailemaan tarkemmin, miten käytän menetelmääni. Koska menetelmäni on suurilta osin valitsemani teorian soveltamista, kuvaan tässä luvussa teoriaa vain lyhyesti keskittyen laadullisen ja vertailevan tutkimuksen avaamiseen sekä teorian soveltamisen tapoihin.

3.1 *Frozen II* -elokuva ja sen laulut

Aineistoni olen kerännyt *Frozen II* -elokuvasta. Valitsin kyseisen elokuvan laulut tutkimusaineistokseni ensinnäkin siksi, että käsittelin elokuvasarjan ensimmäistä osaa kandidaatintutkielmassani (Juolahti 2019). Toinen syy elokuvan valinnalle on yksinkertaisesti sen suosio. *Frozen II* nousi tammikuussa 2020 Suomen katsotuimmaksi pitkäksi animaatioelokuvaksi tilastoidussa historiassa (SES 2020). Tämä lisäsi kiinnostustani valita elokuva tarkasteluun, sillä vaikka sen suosio ei selittyisikään käynnöksen laadulla, on mielestäni olennaista soveltaa valitsemaani menetelmää suosituksen elokuvan analysointiin. Suositun elokuvan käynnöksen voidaan nimittäin katsoa olevan korkeatasoinen, sillä sen tekemiseen on todennäköisesti varsinkin edellisenkin elokuvan suosion jälkeen panostettu. Valitsin aineistooni yhden yksinlaulun jokaiselta hahmolta. Ensin rajasin aineistostani pois

”Some Things Never Change” -laulun, sillä halusin keskittyä sellaisiin lauluihin, joissa laulaa pääasiassa yksi hahmo. Tämä siitä syystä, että esimerkiksi synkronia korostuu yksinlauluissa, kun hahmoja kuvataan yksin eikä keskellä joukkoa. Lisäksi laulettavuutta on helpompi arvioida yhden laulajan näkökulmasta, sillä joukkokohtauksissa yksittäisten näyttelijöiden laulamisen helpottamiseen ei juurikaan voi keskittyä. Toinen laulu, joka jää aineistoni ulkopuolelle on ”Show Yourself”, koska se on Elsan jälkimmäinen yksinlaulu, joka lopulta myös kehittyy duetoksi. Näin ollen sen pois rajaaminen on perusteltua sekä siksi, että yksi Elsan laulu on jo aineistossa, että siksi, että se muuttuu duetoksi. Duetosta yksinlauluun vaihtuvan ”Lost in the Woods” -laulun säilytän edelleen aineistossani, sillä koko laulu on kuitenkin Kristoffin laulama, vaikka hän lainaa ääntään porolleen Svenille sen introssa. Ennen kuin kerron lauluista itsestään, esittelen lyhyesti elokuvan juonen.

Frozen II on jatkoa vuonna 2013 ilmestyneelle *Frozen – Huurteinen seikkailu* -elokuvalle. Elokuva keskittyy päähenkilö Elsan taikavoimien syyhyn ja alkuperään ja tästä tiedosta seuraaviin löytöihin ja tapahtumiin. Elokuva alkaa laululla ”All Is Found” (suomeksi ”Löydän sen”), joka kertoo maagisesta paikasta nimeltä Ahtohalla. Laulu kertoo siitä, miten Ahtohallan löytää, ja Elsan ja hänen siskonsa Annan äiti lauloi sitä heille lapsina. Nyt aikuisena Elsa alkaa kuulla mystistä laulua, jonka hän uskoo johtavan voimiensa äärelle. Hän lähtee seuraamaan ääntä ja tulee herättäneeksi elementtihenget eli henkiolennot, jotka ovat sidoksissa neljään eri elementtiin: tuleen, veteen, ilmaan ja maahan. Henget ovat vihaisia ja ajavat koko Elsan ja Annan valtakunnan, Arendellen, pakoon. Selvittääkseen, miksi elementtihenget ovat suuttuneet, Elsa, Anna ja tämän mielitetty Kristoff yhdessä lumiukko Olafin ja Kristoffin poron Svenin kanssa lähtevät pohjoiseen etsimään syytä henkien käytökseen. Tästä alkaa seikkailu monella taholla, jonka aikana selviää sisarusten perhetausta ja samalla Elsan voimien syy, löytyy mystinen Ahtohalla ja samalla syy elementtihenkien vihalle ja Arendellen naapurimetsän kohtalolle. Hahmot pohtivat teemoja rakkaudesta kasvamisen kautta kuolemaan seikkailujensa aikana, mutta lopulta elokuva päättyy kaiken selviämiseen ja onnelliseen loppuun.

Lauluista mainitsinkin jo elokuvan aloituskappaleen ”All Is Found” eli suomeksi ”Löydän sen”. Laulu on tuutulaulu, jonka sanomaan palataan läpi elokuvan alkupuoliskon, sillä se on avain Ahtohallan löytämiselle. Laulu sisältää myös varoituksia ja viittauksia tuleviin tapahtumiin. Palatakseni Johan Franzonin musikaalilaulujen luokitteluun, kappale edustaa laulua laulamisenä (Franzon 2005, 272; ks. myös tämän tutkielman luku 2.1.2). Äiti laulaa

Elsalle ja Annalle heidän mennessään nukkumaan ja myöhemmin muuttuu kertojajääneksi, joka laulaa elokuvaa katsovalle yleisölle. Kyseessä on siis laulu, joka on tarkoitettu lauluksi eikä niinkään hahmon ajatuksiksi tai vuorosanoiksi.

Elokuvan seuraava laulu on myös lauluista menestynein ”Into the Unknown” eli ”Tuntemattomaan”, jota on lainattu myös tämän tutkielman nimessä. Laulun menestystä mittaamalla sillä, että kaikista elokuvan lauluista se oli Oscar-ehdokkaana (Oscars 2020), ja se on lisäksi myynyt Yhdysvalloissa triplaplatinaa (RIAA 2022). Laulun aikana tuntematon ääni houkuttelee Elsaa lähtemään peräänsä, mitä Elsa ei kuitenkaan vielä tee, vaikka pian tämän jälkeen alkaakin Arendellen väen pako elementtihenkien tieltä. Tästä Elsa kuitenkin saa syyn lähteä etsimään maagista Ahtohallaa, josta hän toivoo löytävänsä vastauksia elementtihenkien käytökseen ja hänelle laulavaan ääneen. Franzonin (2005, 272) luokittelussa tämä on mielestäni perustellusti kohdennettu monologi, sillä Elsan kuulema ääni voidaan laskea laulun kuuntelijaksi, ja hän selvästi osoittaa sanansa tälle äänelle. Voitaisiin argumentoida laulun olevan myös yksinlaulu, koska Elsa ei välttämättä laula sitä ääneen vaan ajatuksissaan, mutta laulu ei kuitenkaan ole mielestäni ajatusten virtaa, vaan se on tarkoitettu viestiksi äänelle hänen päässään.

Tämän jälkeen vuorossa on lumiukko Olafin laulu ”When I Am Older”, jonka suomenkielinen käännös ”Kun oon vanha” eroaa semanttisesti alkuperäisversiossa jo nimeltään. Tämä on siitä mielenkiintoinen ratkaisu, että suomenkielinen siis tuntuu oletettavan Olafin olevan nyt jotain muuta kuin vanha. Tätä oletusta ei englanninkielinen kappale tee. Olaf on kuitenkin maaginen lumiukko, jonka nuoruus ja vanhuus on vähintään suhteellista. Lumiukoksi se alkaa olla aika vanha, sillä se on nyt selvinnyt elokuvien väliset kolme vuotta, kun normaalit lumiukot kuolevat joka kevät. Laulussa Olaf kuitenkin pohtii sitä, mitä kaikkea ei vielä maailmasta ymmärrä, jonka toivoo oppivansa ja kokevansa vanhentuessaan. Franzonin (2005, 272) luokittelussa tämäkin on yksinlaulu, sillä laululla ei ole kuulijoita, koska Olaf on eksynyt muusta joukosta laulaessaan.

Seuraava laulu on elokuvan soundtrackin mukaan ”Reindeer(s) Are Better Than People” eli ”Poro ain’ ihmisen voittaa” (IMDb s.d.). Se kuitenkin toimii vain introna seuraavalle laululle, ”Lost in the Woods” eli ”Eksynyt oon”, joten käsittelen molempia samaan aikaan niin, että käytän jälkimmäistä yläotsikkona. Näiden kappaleiden aikana Kristoff on kadottanut Annan ja laulaa siitä, miten on eksynyt aina, kun ei näe häntä. Jälleen kyseessä on kohdennettu monologi (2005, 272), vaikka tämän kappaleen kohdalla voisi pohtia myös, olisiko kyseessä

jopa dialogi. Onhan kappaleessa kuitenkin taustallakin porojen kuoro, jossa myös Kristoffin persoonan jatke, Sven-poro, on mukana. Svenillä ei kuitenkaan ole omia vuorosanojaan, vaan hän on ikään kuin Kristoffin toinen ääni. Tavallaan voidaan siis katsoa Kristoffin vain projisoivan itseään poroihin, jolloin ne eivät olisi aktiivisia keskustelun osanottajia, mutta tästä voitaneen olla montaa mieltä.

Elokuvan viimeinen kappale on Annan esittämä ”The Next Right Thing”, joka on suomeksi ”Kuin oikein on”. Laulu alkaa, kun Anna saa tietää Elsan ”kuolleen” Olafin kadotessa hänen käsivarsillaan. Edelliseen virkkeeseen piti lisätä ylimääräiset lainausmerkit, sillä laulun jälkeen saamme tietää, että Elsa ei loppujen lopuksi kuitenkaan kuollut kokonaan, vaan pelastuu Annan toiminnan ansiosta. Laulussa Anna siis suree sisartaan, mutta on päättänyt määrätietoisesti korjata sen vääryyden, jonka hänen isoisänsä on pohjoisen kansalle aiheuttanut. Laulun aikana hän kamppailee päästäkseen ylös ja lopulta pois luolasta, johon Elsaa etsiessään putosi, mutta löytää laulun aikana itsestään tarvittavan voiman jatkaa eteenpäin ja ulos pimeydestä. Tämän jälkeen hän lähtee etsimään jättiläisiä, jotka hän huijaa rikkomaan padon ärsyttämällä heitä ja asettamalla itsensä heidän maalitaulukseen. Tähän padon rikkomiseen ja pelkäämäänsä Arendellen uhraamiseen hän siis viittaa tällä ajatuksella siitä, mikä on oikein.

3.2 Vertaileva tutkimus ja aspektien kolmio

Kuten teorialuvussa jo mainitsin, käytän aspektien kolmiota myös menetelmäni polttoaineena. Tässä luvussa selvitänkin, miten se tapahtuu. En hyödynnä aspektien kolmiota aivan suoraan, sillä Reusin (2020b) tavoite oli luoda määrällinen menetelmä ja oma tutkimukseni on laadullinen. Teorialuvussa (ks. luku 2.3) myös avasin sitä, kuinka jokaiseen aspektiin liittyy niille ominaisia piirteitä, ja olenkin päätenyt vertailemaan kappaleita näiden ominaispiirteiden pohjalta. Menetelmäni on siis sisällönanalyysiin pohjaava vertaileva tutkimus, jossa sovellan Reusin (2020b) teoriaa. Siinä missä Reus (2020b) laskee aspektien kolmion avulla niiden ominaispiirteiden esiintymät kappaleissa ja käyttää niitä tutkimuksen lähtökohtana, itse keskityn enemmän analysoimaan näitä ominaispiirteitä. Näin siis pyrin perustelevaan sen, että Reusin (2020b) aspektien kolmio antaa eväitä myös laadulliselle tutkimukselle ja voisi joskus tulevaisuudessa toimia pohjana dubattujen laulujen laadun määrittämiselle. Tutkimukseni tarkoitus on siis sekä soveltaa Reusin (2020b) laatimaa teoriaa vertailevaan

tutkimusasetelmaan että käyttää aspektien kolmiota työkaluna laulujen dubbauksen laadulliselle analysoinnille.

Laadullisessa tutkimuksessa aineistoa tarkastellaan kokonaisuutena (Alasuutari 2011, 31). Tutkimuksen vaiheita on Alasuutarin (2011, 32) mukaan kaksi. Ensimmäinen niistä on havaintojen pelkistäminen, jossa ensin tehdään ”raakahavainnot” valitun näkökulman pohjalta ja sitten yhdistetään nämä joko yksittäisiksi havainnoiksi tai havaintoryhmiksi (Alasuutari 2011, 32). Sen jälkeen on arvoituksen ratkaisu eli tulosten tulkinta, jossa viitataan aiempiin tutkimustuloksiin ja selitysmalleihin (Alasuutari 2011, 35). Tässä tutkielmassa näistä ensimmäinen vaihe on teksteistä havaintojen tekeminen, ja nämä havainnot yhdistetään aspektien alle. Tulosten tulkinta nojaa taas erityisesti Reusin (2020b) väitöskirjaan. Yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa empiiriset havainnot ovat toisinaan itsessäänkin kiinnostavia ja maalaisjärjellä tulkittavia. Havainnot eivät kuitenkaan ole itsessään tuloksia, vaan niitä tulkitaan, kun pyritään löytämään tutkimustuloksia. (Alasuutari 2011, 59–60.) Sama pätee käännöstieteelliseen tutkimukseen. Ihmisillä on mielipiteitä siitä, mikä on ”oikein” ja mikä ”väärin” käännetty, joten tutkijan on erityisen tärkeää kyetä perustelemaan tuloksensa huolella ja erottamaan yksittäiset havainnot tutkimustuloksista. Etenkin laulujen dubbauksen kontekstissa, kun esimerkiksi pieniä semanttisia eroja on jopa perusteltua käyttää ilman, että ne vielä olisivat laulun kokonaisuuteen vaikuttavia tekijöitä.

Sisällönanalyysi on perusanalyysimenetelmä, jota voidaan käyttää laajasti laadullisissa tutkimuksissa (Tuomi & Sarajärvi 2018, 78). Sillä voidaan analysoida useita erilaisia dokumentteja, jotka on saatettu kirjalliseen muotoon (Tuomi & Sarajärvi 2018, 87), eli dokumentin määritelmä on tässä mitä tahansa laulujen sanoista litteroituun puheeseen ja käsikirjoituksiin, jos otetaan esimerkiksi aineistonani olevan elokuvan maailmasta. Sisällönanalyysi keskittyy tekstin merkityksiin, joita löydetään joko tarkastelemalla maailmaa ulkopuolelta tai ymmärtämällä jotakin näkymätöntä maailman sisältä (Tuomi & Sarajärvi 2018, 88). Se on pyrkimystä kuvailla analysoitavaa dokumenttia sanallisesti (Tuomi & Sarajärvi 2018, 89). Omassa tutkimuksessani dokumentti on koonti laulujen sanoista sekä suomeksi että englanniksi, joiden merkityksiä avaan teoriaohjaavasti, jotta saisin katsauksen näkymättömään maailmaan kääntämisen ympärillä.

Tuotin aineistoni elokuvan lauluista valitsemalla sellaiset laulut, joita laulaa pääasiassa yksi henkilö. Päätin myös analysoida vain yhtä laulua hahmoa kohden, joka rajasi aineistoani vielä hieman lisää. Aineistoni on kokonaisuudessaan audiovisuaalista. Aineistona audiovisuaaliset

aineistot ovat polyseemisiä ja niiden merkityksen muodostavat niin kerronta kuin äänitehosteet ja musiikki (Rossi s.d.). Aineistoon viittaamista helpottaakseni olen kuitenkin itse litteroinut sekä alkuperäiskieliset että suomenkieliset laulut omiin tekstitiedostoihinsa. Viittaan näihin lauluihin niiden nimillä ja säkeiden rivinnumeroilla niin, että kappaleen nimi on rivillä yksi. Tekijänoikeussyistä nämä dokumentit eivät ole tutkielman liitteenä, mutta sanoituksia voi halutessaan tarkastella esimerkiksi DisneyMusic (2021a, 2021b) -kanavalta YouTubesta löytyvien soittolistojen videoiden tekstityksistä. Suomenkielisiä tekstityksiä ei ole lauluissa ”Kun oon vanha” ja ”Kuin oikein on”.

Vuori (s.d.) toteaa, että vertailuasetelmasta on kyse esimerkiksi silloin, kun ilmiön tutkimiseen hyödynnetään kahta tai useampaa eri aineistoa tai yhden aineiston sisällä eri konteksteja. Näin ollen tutkimusasetelmani on vertaileva, sillä analysoidakseni käännösratkaisuja käytän hyväkseni laulujen alkuperäisversioita eli vertailen sisällön merkityksiä kieliversioiden välillä. Tässä tutkielmassa tutkittava ilmiö on siis laulujen dubbaus ja aineisto koostuu kahdella eri kielellä kirjoitetuista lauluista ympäröivine konteksteineen. Analyysiluvussa tuon esiin poimimiani esimerkkejä jokaisen kappaleen relevanteimmista aspekteista eli sellaisista aspekteista, jotka analysoidessani nousivat esiin hedelmällisellä tavalla. Löytämäni esimerkit siis luovat analyysini esittelyn pohjan, ja niiden kautta kuvaan aineistosta nousevia merkityksiä sekä pyrin tuomaan näkyväksi sen näkymättömän työn, jota kääntäjä on tehnyt.

4 ASPEKTIEN KOLMIO *FROZEN II* -ELOKUVIEN LAULUJEN LAADULLISESSA ANALYYSISSA

Tässä luvussa analysoin aineistoani menetelmäni avulla. Käyn aineistooni kuuluvat elokuvan laulut läpi kronologisessa järjestyksessä ja jokaisen laulun kohdalla analysoin aspekteja jokaiselta aspektien kolmion sivulta. En kuitenkaan käsittele kaikkien laulujen kohdalla kaikkia aspekteja, sillä eri aspekteista nousi vaihtelevia määriä huomioita esiin analyysin aikana. Poikkeuksena tähän sääntöön raportoin ensimmäisen laulun kohdalla jokaisesta tutkittavaksi valitsemastani aspektista nousseita huomioita esimerkin vuoksi. Kuten teorialuvussa totesin, tässä tutkielmassa täysin analysoimatta jäävät aspektit ovat harmonia ja kuvakieli. Muiden kuin ensimmäisen laulun kohdalla syvennyn vähintään kolmeen analyysin

näkökulmasta hedelmällisimpään aspektiin. Tällä tarkoitan aspekteja, joista analyysini pohjalta nousi huomion arvoisia löytöjä.

4.1 Löydän sen

Sen lisäksi, että ”Löydän sen” on elokuvan ensimmäinen laulu, se on myös ensimmäinen laulu, jonka tekijät elokuvaa varten kirjoittivat. Laulua varten haettiin inspiraatiota niin ”Rock-a-Bye-Baby”-tuutulaulusta kuin norjalaisista tuutulauluista. (Ford 2019.)

4.1.1 Musiikillinen sivu

Koska musiikillisen sivun ensimmäinen aspekti on riimi, alkaa tämäkin analyysi riimeistä. En syvenny niihin pitkälle, sillä vaikka ne mielestäni ovatkin olennaisempia dubattujen laulujen käänöksissä kuin muiden laulujen käänöksissä huulisynkronian vuoksi, niillä ei minusta tulisi olla itseisarvoa. Tätä mieltä on myös Low (2017, 103), joka pitää riimejä vähiten tärkeänä viisiotteluperiaatteensa osa-alueena. Näin ollen analysoin vain pintapuolisesti riimikuvion noudattamista ja kommentoin mahdollisia toisteisia riimejä, mutta keskityn enemmän siihen, miten riimit toimivat ja aiheuttavatko ne enemmän harmia kuin tuovat lisäarvoa.

Selkein riimin aspektista nouseva havainto on kolmannen säkeistön muutettu riimikuvio. Kun lähtötekstissä kolmannen säkeistön riimikuvio eroaa muusta kappaleesta, on käänöksessä säilytetty sama riimikuvio läpi kappaleen. Kappaleen riimikuvio on AABB kaikissa muissa säkeistöissä paitsi lähtötekstin kolmannessa säkeistössä, joka myös melodialtaan eroaa muista, jossa riimikuvio onkin ABAB. Tämä luo selkeämmän eron säkeistöjen välille kuin käänös, mutta toisaalta riimikuvion säilyttäminen samana läpi kappaleen tuo käänökseen jatkuvuutta, mikä voi olla yksi syy tälle ratkaisulle. Huulisynkroniaan ratkaisu ei vaikuta, sillä säkeistön aluksi kuva kääntyy pois laulavasta kuningattaresta kohti taivasta ja sinne ilmestyyvää elokuvan nimeä (Frozen II 2019, 00:06:54–00:07:20). Muuten käänöksen riimit noudattelevat hyvin lähtötekstin riimejä. Ne ovat sekä samanpituisia että ääntyvät melkein samoin kuin lähtötekstissä. Riimit poikkeavat lähes pelkästään silloin, kun laulavan hahmon suu ei ole näkyvissä. Poikkeuksen tähän havaintoon muodostaa laulun toinen säkeistö, jonka aikana kuningattaren suu on paikoin näkyvissä myös silloin, kun riimi ei täsmää. Parhaiten tämä on huomattavissa aivan säkeistön lopussa, jossa hän laulaa lähikuvassa sanan *drowned*,

jossa esiintyy diftongi [ao] (All Is Found, 9; Frozen II 2019, 00:06:50). Tämä on käännöksessä *vu*o, jossa vastaavasti esiintyy diftongi [uɔ] (Löydän sen, 9). Tällaisessa kohdassa diftongin vaihtaminen toiseksi, jossa laveasta pyöreään kulkeva diftongi korvataan pyöreästä etuvokaalista pyöreään takavokaaliin kulkevalla diftongilla², rikkoo jonkin verran immersiota, sillä lähikuvassa herkemmin kiinnitetään huomiota siihen, miten hahmojen suut liikkuvat.

Seuraava musiikillisen sivun aspekti eli rytmi onkin jo hedelmällisempi analysoitava, sillä siihen linkittyvät tavusynkronia ja isokronia. Osittain rytmi vaikuttaa myös huulisynkroniaan. Säkeiden keskikohtiin ei kuitenkaan katsojana kiinnitä niin paljoa huomiota kuin niiden alkuihin ja loppuihin, joten säkeen sisällä voi melko vapaasti tehdä pieniä rytmimuutoksia ilman, että huulisynkronia merkittävästi kärsii. Tavujen määrä on käännöksessä ja lähtötekstissä läpi laulun sama. Tavujen pituudet kuitenkin elävät jonkin verran. Jo toisen säkeen lopussa on lähtötekstissä sana *memory*, jonka rytmikuvio on kuulopohjalta *ti-ti-taa* (All Is Found, 3). Kyseinen säe loppuu käännöksessä sanaan *muistojen*, jonka rytmikuvio kuulostaa vastaavasti olevan *taa-ti-taa* (Löydän sen, 3). Lähes täysin vastaava ratkaisu on tehty viimeisessä säkeistössä, jossa ensimmäinen säkeistö osin toistuu. Myös siellä siis sanat *memory* (All Is Found, 15) ja *muistojen* (Löydän sen, 15) vaativat erilaisen rytmityksen ollakseen laulettavia. Toinen esimerkki kevyestä rytmimuutoksesta on toisessa säkeistössä. Säkeessä, joka kuuluu lähtötekstissä ”Dive down deep into her sound” (All Is Found, 8), säkeen kaikki nuotit viimeistä lukuun ottamatta ovat samanmittaisia. Käännöksessä kyseinen säe kuuluu ”Tyynnyttää sen mieles’ suo” (Löydän sen, 8), jossa taas ensimmäinen ja toinen nuotti eroavat pituudeltaan lähtötekstin nuoteista. Se kuitenkin noudattelee samaa rytmikuviota kuin muissa säkeistöissä on vastaavan säkeen kohdalla, joten kyse voi taas olla jatkuvuuden priorisoinnista tai siitä, että pitkän ja lyhyen vokaalin laittaminen samanpituisille tavuille ei olisi ollut yhtä toimiva ratkaisu.

Koska Reus (2020b, 39–40) asetti laulettavuuden osa-alueet hierarkkiseen järjestykseen, etenen sen mukaisesti raportoiden niistä laulettavuuden osa-alueista, jotka ovat kunkin laulun kohdalla relevantteja. Koska tämä on ensimmäinen laulu, jota käsittelen, käyn läpi kaikkien sen osa-alueiden analyysin. Ensimmäisenä näistä on vuorossa väljien ja suppeiden vokaalien suhde toisiinsa. Koska suomen vokaaleista vain kaksi on väljiä ([ɑ] ja [æ]), ei ole järkevää pyrkiä käyttämään pelkkiä väljiä vokaaleja, myöskään säkeiden lopussa, sillä niin riimit kuin

² Vokaalien ääntöpaikoista käytän lähteenäni International Phonetic Associationin (2020) ääntöpaikkakarttaa.

mielenkiintokin loppuisi kesken sellaisia lauluja kuunnellessa. Lähtötekstissäkään ei ole pelkkiä väljiä vokaaleja säkeiden loppuissa ja korkeilla nuoteilla. Seuraava osa-alue on etisten ja takaisten vokaalien suhde toisiinsa. Suurin osa lähtötekstin säkeiden loppuista päättyy joko väljään tai etiseen vokaaliin, kun käänöksessä on useampi takaiseen ja suppeaan vokaaliin päättyvä säe ja näiden lisäksi puolet säkeistä päättyy käänöksessä tavuihin, joissa esiintyy vokaali [e], joka on keskivokaali. Merkittävä poikkeus on kuitenkin säkeissä ”Tyynnyttää sen mieles suo; mut varo, ettei vie sen vuo” (Löydän sen, 8–9), jotka päättyvät suppeasta takavokaalista keskiväljään takavokaaliin kulkevaan [uɔ]-diftongiin.

Hierarkiassa seuraavana ovat konsonantit ja niistä ensimmäisenä klusiilit. Käänöksessä ei esiinny lainkaan klusiileja säkeiden lopussa, mikä on laulettavuuden kannalta jopa parannus lähtötekstiin, jossa kolme riimiparia päättyy *d*-kirjaimen. Muualla säkeissä niitä kyllä esiintyy, mutta ei niin suurissa määrin, että se vaikeuttaisi laulamista, ja niiden täydelliseen välttelyyn pyrkiminen johtaisi todennäköisesti suurempiin ongelmiin kuin niiden maltillinen käyttö säkeissä aiheuttaa. Seuraavana hierarkiassa tuleva soinnillisten ja soinnittomien konsonanttien suhde on käänöksessä toisinaan hankala määrittää, sillä suomen kielessä on teknisesti vain yksi *s*-äänne, joka tarpeen tullen ääntyy joko [s]- tai [ʃ]-foneemiksi tai niiden välille, soinnillistuu [z]-foneemina ja ennen [r]-foneemia esiintyy myös foneemina [x] (Suomi ym. 2006, 161). Muiden konsonanttien kohdalla tämä on toki helpompaa, mutta esimerkiksi käänöksen *s*-kirjaimen päättyvien sanojen laulettavuus riippuu siitä, miten soinnillisesti tuo *s*-kirjain ääntyy. *S*-kirjaimen päättyvät sanat löytyvät ensimmäisestä (*turvass*’) ja toisesta (*mieles*) säkeistöstä ja molemmissa helposti sekoittuvat seuraaviin sanoihin, jolloin ”*turvass*’ ain” ja ”*mieles suo*” ovat vaikeasti laulettavia siinä mielessä, että ne vaativat työtä pitääkseen etäisyyden seuraavaan sanaan (Löydän sen, 4, 8). Yleisesti voisi lisäksi todeta, että suomessa on hieman vähemmän soinnillisia konsonantteja kuin esimerkiksi englannissa, sillä soinnilliset klusiilit [b], [d], ja [g] ovat keskimmäistä lukuun ottamatta melko harvinaisia suomenkielisissä sanoissa. Korpela (1997) toteaa jopa, että puhtaasti suomenkielisissä sanoissa ei ole äännteitä [b] ja [g] uusimpia lainasanoja lukuun ottamatta. Hän yksinkertaistaa melko voimakkaasti, mutta onnistuu kuitenkin välittämään näiden harvinaisuuden. Vielä viimeinen laulettavuuden osa-alue on yksittäisten konsonanttien ja konsonanttiklusterien suhde. Tämä on osa-alue, johon kiinnitän analyysissäni melko vähän huomiota, sillä konsonanttiklusterit ovat suomen kielessä harvinaisia muissa kuin lainasanoissa (Korpela 1997). Klusterilla viitataan siis konsonanttien ryppäeseen samassa tavussa, joita ei tämän

laulun käännöksessä esiinny yhtäkään, mutta lähtötekstistä voisi esimerkkeinä mainita sanat *North*, *answers* ja *true* (All Is Found, 2, 6, 7).

4.1.2 Visuaalinen sivu

Visuaalisen sivun ensimmäinen aspekti on synkronia. Synkronian osa-alueista analysoin tässä tekstikappaleessa lähinnä huulisynkroniaa ja isokroniaa enkä niinkään kineettistä synkroniaa, johon syvennyn seuraavassa kappaleessa. Kuten musiikillisella sivulla, myös visuaalisella sivulla analysoin tämän laulun kohdalla kaikkia käyttämiäni aspekteja ja jatkossa keskityn vain sellaisiin aspekteihin, joista on merkittävää sanottavaa. ”Löydän sen” on lyhyt laulu, josta kaiken lisäksi puolet lauletaan niin, että laulajan suu ei ole näkyvässä. Näin ollen synkroniassa ei kappaleen kohdalla ole paljoa analysoitavaa. Isokronia toimii odotetusti enkä käytä sen analysointiin muidenkaan kappaleiden kohdalla merkittävästi aikaa, sillä säkeiden pituudet ovat suoraan verrannollisia kappaleen tempoon, jolloin kappaleen rytmin tulisi melko voimakkaasti muuttua käännöksessä, jotta isokronia kärsisi. Merkittävin huulisynkroniasta noussut havainto liittyy itse asiassa suoraan ratkaisuun, josta puhuttiin jo riimin aspektin kohdalla. Kahden ensimmäisen säkeistön lopusta löytyy molemmista esimerkit, joissa kuningattaren suu on hyvin näkyvässä pitkällä nuoteilla (Frozen II 2019, 00:06:27, 00:06:50). Näissä esimerkeissä synkronia toteutuu puoliksi. Lähtötekstissä viimeinen diftongi etenee molemmissa säkeistöissä laveasta pyöreään vokaaliin, kuten sanoissa *found* ja *drowned* (All Is Found, 5; All Is Found, 9). Käännöksessä viimeinen diftongi on taas ensimmäisessä säkeistössä laveasta laveaan sanassa *sanoistain*, ja toisessa säkeistössä pyöreästä pyöreään vokaaliin sanassa *vu* (Löydän sen, 5; Löydän sen, 9).

Sivun toisen aspektin eli visuaalisen deiksiksen selkein esimerkki lienee ensimmäisen säkeistön kolmas säe ”Sleep my darling safe and sound” (All Is Found, 4), joka on käännöksessä ”Uinu kultain turvass’ ain” (Löydän sen, 4). Säkeen aikana laulava kuningataräiti silittää Annan nenää, jonka jälkeen Anna nukahtaa (Frozen II 2019, 00:06:19–00:06:29). Tämä viittaus on siis säilynyt hyvin myös käännöksessä. Toinen visuaalisen deiksiksen viittaus löytyy viimeisestä säkeistöstä, ja on hieman implisiittisempi kuin ensimmäinen. ”Where the Northwind meets the sea” (All Is Found, 14) eli ”Missä kuohuu tyrskyt veen” (Löydän sen, 14), jonka aikana kamera lähestyy Arendellea veden yllä (Frozen II 2019, 00:07:21–00:07:27). Viittaus on hieman eri lähtötekstissä kuin käännöksessä, sillä

ensimmäisen voisi implikoida Arendellen olevan ”siellä, missä pohjantuuli kohtaa meren”³, kun taas jälkimmäinen on valinnut implisiittisemmän viittauksen veteen, jonka yllä kamera liikkuu, ja lisännyt metaforisemman viittauksen kuohumisesta ja tyrskyistä, jotka voisivat kertoa niistä haasteista, mitä Arendelle tulee kohtaamaan. Esimerkeistä ensimmäisen voisi laskea myös esimerkiksi kineettisestä synkroniasta, kun taas jälkimmäinen on pelkkä laulun viittaus ympäröivään kuvamaisemaan.

4.1.3 Verbaalinen sivu

Viimeisen eli verbaalisen sivun ensimmäinen aspekti on merkitys. Merkityseroja on lähtötekstin ja käännöksen välillä melko paljon, mutta mielestäni tämän kappaleen kohdalla ei niihin keskittyminen ole kovin merkityksellistä, sillä molemmat laulut ovat uskottavia tuutulauluina ja välittävät pohjimmiltaan samat juonelliset elementit. Siksi nostan tässä vain esimerkin merkityserosta, jonka jälkeen siirryn analysoimaan tyyliä. Voisi kuvitella, että ”Come my darling homeward bound” (All Is Found, 16) ja ”Sinne kulje pikkuinen” (Löydän sen, 16) eroaisivat merkitykseltään vahvasti. Tämä on totta, jos puhumme kirjaimellisista merkityksistä. Esimerkiksi Chesterman (2016, 6) on kuitenkin todennut, että voisimme mahdollisesti luopua ekvivalenssista käsitteenä ja keskittyä sen sijaan lähdetekstin ja käännöksen välisiin moninaiisiin suhteisiin. Tästä lähtökohdasta voidaan väittää, että laulun molemmat versiot edistävät juonta samalla tavalla. Rivin juonellinen merkitys on nimittäin kutsua seikkailuun ja ero syntyy lähinnä siitä, että lähtöteksti kutsuu ja käännös kehottaa kulkemaan kohti määränpäättä. Toki käännöksestä myös puuttuu viittaus kotiin, mutta tämän laulun kohdalla yksittäisiin tuleviin tapahtumiin liittyvien viittausten puuttuminen ei mielestäni ole suuri virhe, sillä katsoja ei elokuvan alussa ole tietoinen näistä tapahtumista. Tämä on yksi niistä syistä, miksi en pidä merkityksen analysointia ei tämän laulun kohdalla olennaisena.

Tyylin kohdalla käännös tuntuu osittain jäljittelevän vanhahtavaa kieltä. Selitän tätä sillä, että lyriikoissa on päätetty käyttää useita poikkikatkaistuja sanoja, kuten säkeen 4 ”turvass’ ain” (Löydän sen, 4). Korpushaku paljasti, että sana *turvass’* ei esiinny suomenkielisissä aineistoissa vuoden 1941 jälkeen (Korp s.d.). Lisäksi käännöksessä on paljon leikittelyä lauserakenteilla ja sanajärjestyksellä, kuten säkeessä ”Tiedon kun saat sä salatun” (Löydän sen, 13). Tyyliseikaksi voidaan katsoa myös sanan *vuo* käyttäminen joesta. Syitä tälle voidaan

³ Kaikki vapaasti suomennetut aineistoesimerkit ovat omia käännöksiäni.

spekuloida: sana *vuon* on yhden tavun lyhyempi kuin sana *joki*, joten synonyymien käyttäminen tavumäärässä ja melodiassa pysymiseksi on perusteltua. Myös jo mainittu yleinen vanhahtavuuden tavoittelu on voinut olla syynä lähikäsitteen valintaan. Kielitoimiston ohjepankin (2022) mukaan sana *vuon* on sen tässä merkityksessä ylätyylinen. Sellaisena se ei välttämättä ole lapselle niin selkeä merkitykseltään kuin sana *joki* olisi ollut ja mitä lähtötekstin sana *river* on. Sanavalintojen vanhahtavuus kiinnittää siis huomion tyylin näkökulmasta.

Koska tunnetila on kerronnan ja lyriikoiden suhde ja sellaisena pitää sisällään esimerkiksi metaforat, sen analysoimiseksi pitäisi kappaleesta ensin löytää joko juuri metaforia, muita piilomerkityksiä tai kerronnan ja lyriikoiden ristiriitaisuutta. Koko kappaleen on kuitenkin tarkoitus olla metafora Ahtohallasta, jolloin sen sisällä piilevät metaforat ja piilomerkitykset ovat keskeinen osa lyriikoita. Tästä syystä en tee omia tulkintoja kappaleen sisältämisestä metaforista, vaan tyydyn toteamaan, että suurin osa niistä avautuu elokuvan kuluessa. Esimerkki tällaisesta metaforasta on: ”Can you face what the river knows?”, joka jättää meille arvoituksen ja haasteen (All Is Found, 13). Käännöksessä vastaava säe kuuluu ”Tiedon kun saat sä salatan”, joka vihjaa peitelystä totuudesta (Löydän sen, 13). Kun Elsa vihdoinkin löytää Ahtohallan, hänelle selviää, että hänen isoisänsä on vastuussa pohjoisen heimon ahdingosta ja heimopäällikön murhasta. Lyriikat ja kerronta siis ohjasivat ajattelemaan, että joki tietää asioita, joita on piiloteltu ja jotka voivat järkyttää, ja näin myös tapahtui. Todettakoon kuitenkin, että on täysin mahdollista, että olen tehnyt omat olettamukseni sen perusteella, että tiedän elokuvan loppuratkaisun. Näin ollen autenttisimman analyysin laulun sisältämisestä metaforista saisi varmasti joltakulta sellaiselta, joka kuulee kappaleen ensi kertaa aloittaessaan elokuvaa katsomaan.

4.2 Tuntemattomaan

Laulussa ”Into the Unknown” Elsa käy henkistä kamppailua vastuidensa ja tiedonjanonsa välillä. Se on kertomus omien tunteiden ja ulkoisten paineiden välisestä ristiriidasta, joka kalvaa mieltä niin kauan, kunnes ristiriita selviää. Laulua on myös verrattu ensimmäisen elokuvan ”Let It Go” -kappaleeseen (Ford 2019).

4.2.1 Musiikillinen sivu

Kuten edellisessä alaluvussa totesin, tästä eteenpäin analysoin vain osaa aspekteista joka laulun kohdalla. Näin ollen jätän tämän kappaleen kohdalla riimin analysoimatta, sillä kappaleen riimikuvio on sama sekä alkuperäisessä kappaleessa että käännöksessä, ja siirryn suoraan rytmiin. Kyseinen aspekti on tämän laulun kohdalla siitä mielenkiintoinen, että rytmiä ei ole juurikaan muuteltu, vaikka aihetta ehkä olisi ollut. Kerron laulettavuuden kohdalla siitä, miten tavujen ja nuottien pituuksien sovittaminen toisiinsa vaikuttaa laulamiseen, mutta nyt keskityn erityisesti rytmikuvion ja tavujen painollisuuden ja painottomuuden analyysiin. Painottomat ja painolliset tavut ovat toisinaan suomeen käännettäessä vaikeita asetella oikein, sillä suomessa sanan pääpaino on aina sen ensimmäisellä tavulla (Suomi ym. 2006, 220). Tätä helpottaa jonkin verran se, että kolmea tavua pidemmissä sanoissa on toisinaan sivupainollisia tavuja (mp.), joita voi tarvittaessa sijoittaa painollisille nuoteille. Otetaan esimerkiksi kappaleen toistuvien säe ”Tuntemattomaan” (Tuntemattomaan, 12, 19), jossa pääpaino on siis ensimmäisellä tavulla, ja sivupainot osuvat tavuille /mat/ ja /ma:n/. Yleensä sivupainot nimittäin osuvat aina joka toiselle tavulle pääpainon jälkeen eli tässä tapauksessa kolmannelle ja viidennelle tavulle (VISK § 13). Tämä ei kuitenkaan vielä täysin sovi laulun rytmiin, sillä säe on englanniksi ”Into the unknown” (Into the Unknown, 12), jossa pääpaino on vain sanan *unknown* jälkimmäisellä tavulla (Merriam-Webster 2022). Tämä johtaa siihen, että rytmitys muuttuu kieliversioiden välillä ja hieman myös siihen, että käännetyn säkeen alku hukkuu, kun se ei ole painollisilla nuoteilla.

Toinen kiinnostava rytmillinen seikka on se, miten samoja sanoja käytetään niin, että laulettavien tavujen määrä muuttuu, jotta nämä sanat saadaan sopimaan rytmiin. Näkyvin esimerkki tästä on sanojen *mua* ja *sua* käyttäminen niin yksi- kuin kaksitavuisina sanoina. Kielipillisessä mielessä niiden käyttäminen diftongina on yleistä monissa murteissa, vaikka matala vokaali (tässä tapauksessa [ɑ]) ei normaalisti voi esiintyä diftongin jälkikomponenttina (Suomi ym. 2006, 188). Ero käytössä näkyy hyvin laulun toisessa säkeistössä (3).

- (3) Hei, mitä nyt? Kun kerran näin mua valvotat
Mua johdatko harhaan kohti virhevalintaa?
Vai ootko kaltaiseni, joka mua muistuttaa
Ja johdattaa kohti suuntaa oikeaa (Tuntemattomaan, 13–16)

Ensimmäisessä säkeessä sana *mua* lauletaan yksitavuisena eli diftongina, kun taas toisella ja kolmannelle rivillä se lauletaankin kahden nuotin mittaisena ja kahtena eri tavuna. Kahden eri

lausuntatavan käyttö rytmiin sovittamiseksi on yhtäältä hyvä ratkaisu, sillä jo laulun nuotinnoksesta pystynee päättämään, käyttäytyykö sana diftongina vai ei. Lausuntatapojen sekoittaminen ei kuitenkaan toisaalta ole ratkaisuna täysin tyylipuhdas, sillä se vaatii nuotinnoksesta tulevan kontekstin.

Laulettavuudesta käsitellen ensin vokaaleja kokonaisuutena. Reus (2020b, 39) mainitsee vokaaleista sen, että väljät vokaalit ovat laulettavampia kuin suppeat vokaalit ja että etuvokaalit ovat laulettavampia kuin takavokaalit. Low (2017, 84) taas neuvoo kiinnittämään vokaaleihin erityistä huomiota. Tämän laulun kohdalla olennaista ovat vokaalien pituudet eri nuoteilla. Täytyy kuitenkin sitä ennen sanoa, että väljien vokaalien sijoittamisessa korkeille nuoteille on onnistuttu, sillä säe ”Tuntemattomaan” (Tuntemattomaan, 12, 19) päättyy väljään [ɑ]-vokaaliin. Laulun säe ”Oi, anteeks anna seireeni, mut sua seuraa en” (Tuntemattomaan, 9) on mielestäni hyvä esimerkki siitä, miten vokaalien pituudet eivät aivan osu kohdilleen lisäten laulamisen haasteellisuutta. ”I’m sorry secret siren, but I’m blocking out your calls” (Into the Unknown, 9) ei sekään toki ole laulettavimmasta päästä konsonanttiklustereineen ja ylipäätään vahvan konsonanttipäätteisyytensä takia, mutta kiinnittäisin huomiota tauon paikkojen eroon. Luonnolliset taudit hengityksessä nimittäin osuvat pilkun paikalle, joten kun käännöksessä on alkuperäisversion pilkun päälle ulottuva sana, jonka vokaalit lisäksi eroavat pituuksiltaan alkuperäisen laulun vastaavista, laulettavuus todennäköisesti heikentyy. Säkeen käännöksessä on itse asiassa kaksikin eri kohtaa, joissa pitkä [e:]-vokaali on sijoitettu tavulle, jossa alkuperäisversiossa on lyhyt ja painoton tavu. Näitä ovat /i.i/-tavun kohdalle sijoitettu /te:ks/- tavu ja /iən/-tavun paikalle sijoitettu /re:/-tavu (Into the Unknown, 9; Tuntemattomaan, 9). Nämä kohdat voisivat siis hyötyä rytmin muutoksesta, jotta vältyttäisiin laulettavuuden vaikeutumiselta.

Toinen kappaleen laulettavuutta rokottava ilmiö on konsonanttipäätteisyys. Kaikista säkeistä yli puolet päättyvät konsonanttiin ja vaikka niistä monet äänteeseen [n], joka soinnillisena konsonanttina on laulettavampi kuin esimerkiksi klusiilit (Reus 2020b, 39), olisi laulettavuuden kannalta parempi, jos säkeet päättyisivät vokaaleihin. Lisäksi on huomattava, että käännöksessä on monessa kohtaa valittu päättää sanoja nimenomaan konsonanttiin vokaalin sijaan. Monesti tämä syy on tavumäärissä. Esimerkiksi säkeessä ”Sulkee korvat sulta, mutta huudat sisällän” (Tuntemattomaan, 5), on tarvittu pitkää tavua säkeen loppuun ja säkeen tavumäärä on saattanut tulla vastaan, jolloin on päädytty käyttämään muotoa *sisällän* sanasta *sisälläni*. Säkeessä ”Oi, anteeks anna seireeni, mut sua seuraa en” (Tuntemattomaan,

9) on jopa lyhennetty sanaa *anteeksi* niin, että se päättyy konsonanttiklusteriin ja vielä klusiililliseen sellaiseen. Tämän olisi yksinkertaisemmin voinut välttää jättämättä interjektion *oi* pois ja aloittamalla säkeen sanaparilla *Anteeksi anna*, joka tosin olisi hieman ontunut sananpainon näkökulmasta, kun melodian paino osuisi vahvemmin sanan keskimmaiselle tavulle. Tämä osoittaa hyvin sen, että käännöksiä tehdessä on mahdollista pyöritellä useita vaihtoehtoja, jotka vaikuttavat tässä tapauksessa laulettavuuteen ja rytmiin.

4.2.2 Visuaalinen sivu

Synkronian aspektista käsitellään ensimmäiseksi isokroniaa. Edellisen laulun analyysissä totesin, että isokroniassa ei mainittavia ongelmia edes voi olla, sillä laulun rytmi ja melodia määrittelevät säkeiden eli lausahdusten pituudet. Kuitenkin Whitman-Linsenin (1992, 20 teoksessa O'Connell 2003, 81, oma käänös) määritelmän mukaan isokroniaa ja tavusynkroniaa on ”nähdyn ja kuullen havaittujen tavujen artikulaatio sekä lausahduksen pituus”. Juuri tavujen artikulaation havaintojen pohjalta totean tämän laulun kohdalla, että pitkien tavujen ja diftongien suhde on oleellinen analyysin kohde. Reus (2020b) ei omassa tutkimuksessaan mainitse tavusynkroniaa omana osa-alueenaan, mikä voi johtua siitä, että samaa aihepiiriä sivutaan rytmin aspektissa. Rytmimuutokset voivat toki aiheuttaa epäsuhtaa tavusynkroniaan tavumäärien näkökulmasta, mutta tavusynkroniaa voi mielestäni analysoida myös rytmistä irrallisena ilmiönä. Varsinkin, kun samanpituisille tavuille voidaan mahduttaa joko pitkiä vokaaleja tai diftongeja, mikä vaikuttaa synkroniaan, muttei rytmiin. Otetaan esimerkiksi edellisessäkin alaluvussa esiintynyt *sua*-diftongi. ”I’m afraid of what I’m risking if I follow you” (Into the Unknown, 11) eli ”Pelkään, että vaaraan joudun, jos näin seuraan sua” (Tuntemattomaan, 11) loppuu alkuperäiskielellä yksivokaaliseen, pitkään tavuun, kun taas käänöksessä viimeinen tavu ääntyy diftongina. Tämä vokaalivaihtelu vaikuttaa siis myös huulisynkroniaan, kun suun muoto pysyy muuttumattomana, vaikka kuulemme diftongin. Pidän tätä silti esimerkkinä nimenomaan tavusynkroniasta, sillä havaittu ero on nimenomaan nähdyn ja kuullun tavun välillä.

Kuten jo todettu, tavusynkronia vaikuttaa tässä tapauksessa myös huulisynkroniaan. Yksittäisten tavujen kohdalla voitaisiin puhua vain vaikutuksista tavusynkroniaan, mutta ilmiön toistuessa tulee kyseeseen koko huulisynkronia. Alkuperäiskappaleen säkeiden lopussa esiintyvät pitkät vokaalit ovat nimittäin monen säkeen kohdalla käänöksessä diftongeja tai toisin päin. Näkyvin esimerkki tästä ilmiöstä on tietysti kappaleen kertosäe ”Into the

unknown” (Into the Unknown, 12, 19) eli ”Tuntemattomaan” (Tuntemattomaan, 12, 19), jota toistetaan laulussa yhteensä seitsemän kertaa. Koska käännöksessä diftongi on käännetty pitkäksi vokaaliksi, hahmon suu näyttää menevän kiinni ennen kuin laulaja on lopettanut. Tämä johtuu siitä, että diftongissa [oo] suun muoto supistuu, jota ei tapahdu äännettäessä pitkää vokaalia [a:].

Siirrytään käsittelemään visuaalista deiksistä, josta löytyy useampiakin esimerkkejä. Keskityn niistä erityisesti kahteen, joista syntyy vivahde-ero alkuperäistekstin ja käännöksen välille. Säkeen ”Everyone I’ve ever loved is here within these walls” (Into the Unknown, 8) aikana kuvaan tulee kaksi maalausta, joista toisessa esiintyy kuningasperhe, kun Anna ja Elsa ovat pieniä, ja toisessa Anna ja Elsa sekä Olaf, Kristoff ja Sven (Frozen II 2019, 00:17:43–00:17:47). Tämä on selkeä yhteys sanojen ja kuvan välillä. Kaikki Elsalle tärkeät ihmiset löytyvät kuvista, ja olennainen on myös aikamuoto ”kaikki, joita olen koskaan rakastanut”. Se kertoo kuulijalle, että kuvissa esiintyvät sekä ne ihmiset, jotka ovat Elsalle tärkeitä juuri nyt, että ihmiset, joita ei enää ole, mutta jotka olivat hänelle tärkeitä. Käännöksessä säe kuuluu ”Linnassamme viihdyn muista huolta pitäen” (Tuntemattomaan, 8), joka taas voisi viitata velvollisuudentunteeseen. Katsojaa ohjataan ajattelemaan, että Elsa pitää huolta kuvissa näkyvistä hahmoista eli on vastuussa heistä. Versiot siis tuottavat samasta visuaalisesta deiksiksestä eri tulkinnat. Toinen käännöksestä löytyvä tulkintaero on kappaleen lopussa. ”How do I follow you into the unknown?” (Into the Unknown, 22), kysyy Elsa yrittäessään juosta häntä kutsuvan äänen perään, kun tämä karkaa merelle päin. Hän yrittää käyttää taikavoimiaan ja saa pidennettyä kielekkeen reunaa jäädyttämällä sitä. Tämä visuaalinen deiksis viestii mahdollisesti siitä, että Elsan taikavoimat eivät vielä ole niin valmiit, että hän kykenisi seuraamaan ääntä. ”Näytä tie, mukaan vie tuntemattomaan” (Tuntemattomaan, 22) taas on imperatiivissa eli tulkittavissa käskyksi. Elsan itse pidentämä kieleke päättyy ennen kuin hän saa äänen kiinni, ja hän vaatii ääntä näyttämään tien eteenpäin ja ottamaan hänet mukaansa. Voidaan myös ajatella, että Elsan loihtima kielekkeen jatko on tässä tapauksessa vertauskuva tielle, joka tulee pikkuhiljaa hänen voimiensa kautta näkyviin. (Frozen II 2019, 00:19:41–00:19:57.)

4.2.3 Verbaalinen sivu

Verbaalisella sivulla ensimmäinen analysoitava aspekti tämän laulun osalta merkitys. Jonkin verran sivusin aihetta jo edellisessä alaluvussa niiltä osin, kun merkityserot kumpusivat myös

visuaalisesta deiksiksestä, joten käsittelen tässä lähinnä tekstistä nousevia merkityseroja. Erityisen mielenkiintoinen merkitysero löytyy mielestäni ensimmäisestä säkeistöstä. ”And if I heard you, which I don’t, I’m spoken for I fear” (Into the Unknown, 7) ja sen käännös ”Ja jos sinut kuulen, vaikka en, se höpinää on vain” (Tuntemattomaan, 7) eroavat merkitykseltään säkeen lopussa. Kyseessä on käännöksen kohdalla muutoksesta, sillä alkuperäisversion merkitys on vapaasti suomennettuna ”pelkään pahoin olevani varattu”. Käännös siis nojaa siihen, että Elsa sivuuttaa kuulemansa äänen höpinänä, vaikka alkuperäisversiossa Elsa perustelee syitä olla kuuntelematta. Alkuperäisversio myös sitoo säkeen seuraavaan, sillä säkeessä ”Everyone I’ve ever loved is here within these walls” (Into the Unknown, 8) tulee selväksi se, miksi Elsa on varattu. Tämä jatkumo käännöksestä puuttuu. Toinen, mielestäni merkittävämpi merkitysero löytyy riviltä 11. ”I’m afraid of what I’m risking if I follow you” (Into the Unknown, 11), joka on käännetty ”Pelkään, että vaaraan joudun, jos näin seuraan sua” (Tuntemattomaan, 11). Tämä merkitysero vaikuttaa myös Elsan hahmosta tehtäviin tulkintoihin. Suomenkielinen Elsa pelkää itsensä puolesta, kun alkuperäisversion Elsa pelkää menetystä.

Koska merkityseroilla on vaikutusta myös kerrontaan, analysoin niitä seuraavaksi tunnetilan aspektin läpi. Myös metaforia käsiteltiin jo visuaalisesta deiksiksestä nousevien tulkintojen kautta, joten syvennyn nyt pelkkiin tekstistä nouseviin kerronnallisiin tulkintoihin. Selkeä esimerkki niistä löytyy säkeestä ”I’ve had my adventure; I don’t need something new” (Into the Unknown, 10) eli ”Jäi seikkailut taakse; mä niitä kaipaa en” (Tuntemattomaan, 10), jonka voidaan tulkita viittaavan edelliseen elokuvaan ja Elsan velvollisuudentuntoon Arendellen kuningattarena. Myös kappaleen nimessä on omanlaisensa metafora. Elokuvan jo katsoneet tietävät tuntemattoman viittaavan kirjaimellisesti Ahtohallaan, mutta se voi pitää sisällään myös hämärän peitossa olevien vastausten etsimistä, uuden tarkoituksen löytämistä ja vanhan irti päästämistä ja taakseen jättämistä.

4.3 Kun oon vanha

Laulu alkaa ja päättyy puhutuilla säkeillä ja yksi puhuttu säe löytyy myös laulun keskeltä. Nämä puhutut säkeet olen itse jättänyt analyysistani pois, sillä ne eivät nähdäkseni sovi muuhun aineistoon, joka koostuu täysin lauletuista säkeistä. Tämä päätös ei kuitenkaan ole ainoa oikea ja esimerkiksi Reus (2020b, 27) määrittelee laulun alkavaksi ensimmäisestä

kuullusta nuotista ja päättyvän viimeiseen kuultuun nuottiin. Oma määritelmäni, jossa lauluun kuuluvat vain sen laulettu säkeet, eroaa tästä tulkinnasta juuri aineiston rajauksen vuoksi.

4.3.1 Musiikillinen sivu

Ensimmäisen analysoimani laulun kohdalla mainitsin, että riimi ei mielestäni ole kovin olennainen osa käännoästä, jonka perustan Low'n (2017, 103) samansuuntaiselle ajatukselle. Halusin kuitenkin tämän laulun kohdalla sitä sivuta, sillä laulun riimikuvio eroaa muiden laulujen riimikuvioista paljon ja käännoäksen riimikuvio ei vastaa alkuperäisteoksen riimikuviota lainkaan. Alkuperäisteoksen riimikuvio noudattelee joka säkeistöässä viimeistä lukuun ottamatta kaavaa ABCCB (viimeisessä säkeistöässä ABCCAB). Käännoäksessä riimikuvio vaihtelee lähes joka säkeistöässä ja on puoliriimit huomiotta jättäen ensimmäisessä säkeistöässä ABCCD, toisessa ABCDE, kolmannessa ABCCD ja viimeisessä ABCCDE. Laulujen ei tietenkään tarvitse rimmata lainkaan, mutta ottaen huomioon, että muiden elokuvan laulujen kohdalla riimikuvio on pyritty pääosin säilyttämään, tuntuu riimeistä tässä laulussa irrottautuminen tämän aineiston kontekstissa poikkeukselliselta valinnalta. Riimien säilyttäminen toisi nimittäin myös synkroniaetuja, mutta valintojen vaikutusta synkroniaan käsittelen omassa kappaleessaan vasta seuraavassa alaluvussa.

Rytmin kohdalla on otettu jonkin verran vapauksia käännoäksessä. Pääosin sitä ei kuitenkaan ole muutettu, mikä johtaa siihen, että suomenkielisen kappaleen tavujen painotukset eivät aina osu kohdilleen, kun kappaleen rytmityksestä on haluttu pitää tiukasti kiinni. Esimerkiksi säkeessä ”Vanha viisas olen kun” (Kun oon vanha, 4) joka toinen tavu olisi puheessa painollinen. Tätä rytmimuutosta ei ole kuitenkaan tehty, vaan rytmitys on alkuperäiskappaleen mukainen *ti-trii-o-li-tri-o-liaa* (ks. kuva 2), joka pitää kiinni isokroniasta ja tavusynkroniasta sillä seurauksella, että laulun rytmi ei käy yhteen tekstin luonnollisen rytmin kanssa.



Kuva 2. Havainnekuva säkeen rytmistä

Tästä yleisestä rytmistä pitävyydestä huolimatta parissa kohdassa on ymmärrettävästi hyppäily lyhyiden nuottien yli tai jopa lisäilty uusia. Edellisestä esimerkki löytyy säkeestä 16, jossa alkuperäisen kappaleen nopea *with a* on suomeksi vain ytimekäs *ja* (When I Am Older, 16; Kun oon vanha, 16). Mielenkiintoisin esimerkki lisäystä tavusta on sen sijaan säkeessä 11. Mielenkiintoinen tämä lisäys on siksi, että säkeen alkuun lisätty *mä*-sana on kielipiillisesti turha, sillä *tiedän*-verbin persoona kertoo tekijän, joten pronomina ei tarvittaisi. (Kun oon vanha, 11.)

Laulettavuudesta koen tämän laulun kohdalla tärkeäksi mainita erityisesti konsonanttien suuren määrän. Etenkin klusiileja on niiden vaikeaan laulettavuuteen nähden useita. Esimerkiksi säkeessä ”Työtä pikkuisen teettää se” (Kun oon vanha, 13) on jokaisessa sanassa klusiili ja puolessa sanoista klusiili esiintyy myös tuplakonsonanttina. Voidaan siis väittää, että laulettavuus kärsii klusiilien määrästä, sillä ne katkaisevat ilmavirran, joka vaikuttaa laulamiseen hankaloittavasti. Klusiilit ovat myös monesti toisen konsonantin kyljessä sanojen vaihtuessa. Jo mainitussa esimerkissä tämä näkyy kohdassa ”pikkuisen teettää” (mp.). Lisäksi tahdon nostaa esiin, että tästä laulusta löytyy käännösten ensimmäinen konsonanttiklusteri sanasta *synkkään* (Kun oon vanha, 8). Kaikki nämä konsonanttivalinnat huomioon ottaen käänne ei ole erityisen laulettava. Huomattava on kuitenkin, että osittain samoja laulettavuutta heikentäviä valintoja löytyy myös alkuperäisestä kappaleesta, jonka jokainen säe päättyy äännettynä konsonanttiin, ja jossa konsonanttiklustereitakin on enemmän kuin käänöksessä.

4.3.2 Visuaalinen sivu

Synkronia on paikoin selkeästi epäsuhdassa. Esimerkiksi säkeen 14 lopussa Olafin suu on korostetun pyöreä ja työntyy ulos hänen kasvoistaan, sillä säe kuuluu englanniksi ”When I’m more mature” (When I Am Older, 14; Frozen II 2019, 00:30:39). Samaan suunmuotoon ei aivan sovi käänne ”Kun mä vanhenen” (Kun oon vanha, 14), jonka lopussa laulajan suu jää leveästi auki. O’Connell (2003, 86) toteaa, että animaatiohahmoille on verrattain helppoa

tuottaa korkealaatuista visuaalista synkroniaa, sillä niiden suunliikkeet jäljittelevät ennemmin tavuja kuin itse äänneitä. Lisäksi Herbstin (1997, 923) mukaan tutkimus on osoittanut katsojien jättävän jopa heikon huulisynkronian lähes täysin huomiotta. Näistä huolimatta kyseisessä laulussa on useampia selkeitä erokohtia, jotka toistuessaan kiinnittävät huomion synkroniaan ja sen puutteisiin. Toinen esimerkki heikosta synkroniasta löytyy säkeestä 20. ”When I’m in my aged prime” (When I Am Older, 20) päättyy kunnolla avonaiseen suuhun, kun taas ”Ikämies, kun olla voin” (Kun oon vanha, 20) olettaisi samankaltaista korostetun pyöreää ja esiin työnnettyä suunmuotoa, joka hahmolla oli edellisessä esimerkissä. Koska hahmon suunliikkeet on animoitu suuriksi, korostuu myös synkronian tarve, ja tähän tarpeeseen ei laulussa ole vastattu.

Visuaalisella deiksillä leikitellään laulun aikana paljon. Laulu kertoo Olafin kokemuksista, kun taikavoimat tekevät hänelle temppuja. Sen aikana hän reflektoi kokemaansa ja yrittää selvittää tuntemuksiaan tapahtumia kohtaan nojautumalla siihen, että vanhempana hänestä tämä kaikki käy järkeen. Esimerkkejä näistä tapahtumista, jotka laulussa mainitaan samaan aikaan, kun ne ruudulla näkyvät, löytyy esimerkiksi säkeestä 16. Olaf laulaa alkuperäistekstissä: ”Being watched by something with a creepy, creepy face” (When I Am Older, 16), ja käännöksessä: ”Vaik näänkin oudon ja kumman hepun myös” (Kun oon vanha, 16), ja samaan aikaan hänen edessään olevan lammen veteen ilmestyy kummallinen, pelottava olento (Frozen II 2019, 00:30:42–00:30:47). Samanlainen kuvailu löytyy myös säkeestä 8. ”Like why we’re in this dark, enchanted wood” (When I Am Older, 8) johdattaa Olafin piikkipensaan läpi tummanpuhuvaan osaan metsää, jonka tekee myös käännös: ”Myös miksi synkkään metsään tullut oon” (Kun oon vanha, 8; Frozen II 2019, 00:30:16–00:30:20).

Tällaiset konkreettisemmat visuaalisen deiksiksen osa-alueet välittyvät siis käännöksestä hyvin, mutta hienovaraisemmat viittaukset jäävät vähemmälle huomiolle. Esimerkiksi säkeen ”Puzzling out your world and your place” (When I Am Older, 13) aikana näemme Olafin pyörähtävän ympäri, jonka voidaan sanoa viittaavan siihen, että hän selvittää ympäröivää maailmaa ja pysähtyessään ikään kuin löytää paikkansa (Frozen II 2019, 00:30:34–00:30:37). Kyseinen säe on käännöksessä: ”Työtä pikkuisen teettää se.” (Kun oon vanha, 13), joka ensinnäkin eroaa merkitykseltään alkuperäisestä tekstistä täysin, muttei myöskään tunnu suoraan viittaavan ruudun tapahtumiin. Tästä kohdasta visuaalisen deiksiksen konteksti on siis jäänyt tekstistä pois. Kuitenkin Reusin (2020b, 49) mukaan tällaiset metaforisemmat

viittaukset ovat vaikeampia myös katsojien tunnistaa, joten niiden pois jättäminen voi olla perusteltua.

4.3.3 Verbaalinen sivu

Merkityseroja sivuttiin hieman edellisen alaluvun lopussa, mutta syvennyttään nyt niiden sijasta tyyliin. Reusin aspektien kolmiossa tyyli on yksinkertaisimmillaan muodollisuutta, jonka analyysissä tulisi ottaa huomioon myös sanojen ja kieliopin kompleksisuus ja se, miten arkaaisia sanoja ja rakenteita käytetään (Reus 2020b, 58). Vaikka kieliopin kompleksisuutta voidaan pitää omana osa-alueenaan, rinnastan sen itse vahvasti Low'n (2017, 88) määritelmään luonnollisuudesta, ja pidän jälkimmäistä jopa lähestyttävämpänä analysoida. Luonnollisuudessa on kyse siitä, onko käänнос sellainen, että se olisi voinut olla alun perinkin kirjoitettu kohdekielellä (mp.). Väitän, että tämä kappale ei sitä ole. Kappaleessa on huomattava määrä relatiivipronomineja, joiden viittaussuhteet ovat epäselviä tai puuttuvat. Lisäksi lauserakenteet ovat kompleksisia eikä tarina tunnu aina etenevän loogisesti, kuten seuraavassa esimerkissä (4):

- (4) Vanha, viisas olen kun
Silloin tähän havahdun
Et kaikki tää on normaalisettiä (Kun oon vanha, 4–6).

Mikäli virkkeen tahtois kirjoittaa luonnollisemmalla suomella auki, se kuuluisi mahdollisesti: Silloin olen vanha ja viisas, kun havahdun siihen, et kaikki tää on normaalisettiä. Jotta saatiin auki melko vaikeasti hahmotettava virke, piti korvata relatiivipronomini *tähän* luonnollisemmalla relatiivipronominilla *siihen*, muokata sanajärjestystä ja lisätä ylimääräisiä sanoja, kuten *ja* sanojen *vanha* ja *viisas* väliin. Rytmillisesti luonnollisemmaksi muokattu kokonaisuus ei enää toimisi, mutta itse ehdottaisinkin käännökseksi: ”Kun oon vähän vanhempi, ymmärrän mä varmasti, et kaikki tää on normaalisettiä”. Lopputulos olisi kieliopillisesti luonnollisempi, vaikka se muuttaakin jonkin verran merkitystä poistoilla.

Sen lisäksi, että tyyli on varsinkin kieliopin osalta vaihtelevaa, myös muodollisuus vaihtelee paljon. Tässä täytyy huomauttaa, että tavallaan laulun tarkoituskäyttö on leikkiä muodollisuudella, sillä se käsittelee aikuiseksi kasvamisen tematiikkaa, ja esimerkiksi alkuperäistekstin säkeet (5):

- (5) I'll just dream about a time
When I'm in my agéd prime
'Cause when you're older
Absolutely everything makes sense (When I Am Older, 19–22)

on todennäköisesti tarkoituksella kirjoitettu niin, että kontrasti fraasien *agéd prime* ja *'cause* välillä on mahdollisimman huomiota herättävä. Tätä puoltaisi myös musiikin hidastuminen säkeen 20 loppua kohti ja nopeutuminen taas säkeessä 21 (Frozen II 2019, 00:31:08–00:31:14). Samanlaista tarkoituksellisuutta ei kuitenkaan mielestäni ole havaittavissa käännöksessä. Kielioppi on läpi laulun kompleksinen, mutta sanavalinnat aina murteellisista pronomineista (*mä, tää*) ja verbimuodoista (*oon*) sellaisiin sanoihin kuin *normaalisettiä* viestivät nuorekkuudesta puhekielisyydellään. Tämä on voinut olla kääntäjän ajatus kontrastin ylläpitämisestä, mutta tällaisenaan käännös ei viesti tarkoituksenmukaisuutta tyylivalinnoissa verrattuna alkuperäisen laulun jo mainituista musiikin muutoksista lähteviin vastakkainasetteluihin. Eri lähestymistavasta tyyliin kertoo myös se, että kappaleen nimi on alkuperäiskielellä ”When I Am Older”, joka tietoisesti jättää tiivistämättä sanat *I am* muotoon *I'm*, kun taas käännös on nimeltään ”Kun oon vanha” sen sijaan, että olisi käyttänyt kirjakielistä verbimuotoa *olen*.

4.4 Eksynyt oon

Laulu alkaa ikään kuin uutena versiona ensimmäisen elokuvan laulusta ”Reindeers are better than people” ja elokuvan soundtrackin mukaan se olisikin oma laulunsa (IMDb s.d.). Käsittelen kuitenkin molempia kokonaisuutena, sillä laulu jatkuu yhden säkeistön jälkeen Kristoffin omaan lauluun, jossa hän tuskailee rakkautensa kanssa ja yrittää löytää tietä eteenpäin. Laulun aikaiset tapahtumat ruudulla ovat täynnä viittauksia 80-luvun musiikkivideoihin (Hough 2020). Näitä intertekstuaalisia viittauksia voisi olla mielenkiintoista analysoida myös laajemmin, mutta tässä tutkielmassa ne mainitaan vain kuriositeettina.

4.4.1 Musiikillinen sivu

Rytmillisesti tyylikäs valinta on tehty käännöksen rivillä 34. ”Oot mulle viitta aino” (Eksynyt oon, 34). Tyylikäs siksi, että alkuperäistekstin vokalisointi *Oh* (Lost in the Woods, 34) on jätetty välistä ja liitetty osaksi säettä itseään. Muitakin toimivia rytmiratkaisuja löytyy, vaikka moni niistä onkin toteutettu lisäämällä yksitavuinen persoonapronomini. Näin on tehty

esimerkiksi säkeessä ”Mä huolta vailla vain astelin” (Eksynyt oon, 24), joka alkaa alkuperäisversiossa painottomalla *the*-artikkelilla (Lost in the Woods, 24). Alkuperäisessä kappaleessa on useampia sellaisia säkeitä, jotka alkavat nopeilla ja painottomilla tavuilla, mikä hankaloittaa suomeksi kääntämistä. Tämä hankaluus johtuu siitä, että suomessa sanapaino on aina ensimmäisellä tavulla (Suomi ym. 2006, 220). Kieliopillisesti tarpeettoman persoonapronominin lisääminen on siis yksi keino kiertää tätä ongelmaa, sillä vaikka sellainen tulisikin nielaistua, ei säkeen ymmärrettävyys kärsi. Vaihtoehto voisi kuitenkin olla tehdä kevyitä rytmien muokkauksia ja jättää painottomat ensimmäiset tavut kokonaan pois. Läpi elokuvan laulut ovat noudattaneet alkuperäistekstien rytmiä tunnollisesti, mutta onko se välttämätöntä, jos tällä saadaan aikaan vain ylimääräisten pikkusanojen lisäämistä, jotka eivät tuo mukanaan merkitystä tai mitään muutakaan sisällöllistä? Mielestäni ei välttämättä, mutta tämän pohdinnan aika on vasta myöhemmin yhteenvedon yhteydessä.

Laulettavuuden näkökulmasta huomio kiinnittyy taas konsonanttien suureen määrään. Moni konsonanttiloppu on lisäksi tietoinen valinta, sillä käännöksessä on käytetty paljon hieman lyhennettyjä sanoja. Suurin ryhmä näistä ovat omistusliitteiset substantiivit, joiden päätteen viimeinen *i*-kirjain on joko tiputettu pois (*luokses'*, *kohtaloks'*) tai muokattu diftongiksi (*viereltäin*, *luotain*). Syy tälle menettelylle liittyy todennäköisesti rytmisessä pysymiseen, sillä näillä muokkauksilla on saatu vähennettyä sanoista tavuja. Katsotaan lähemmin säettä 21. ”Kun polkus' pois mun luotain näin vei” (Eksynyt oon, 21) sisältää kaksi erilaista omistusliitepäätteisen substantiivin muokkausta *polkus'* ja *luotain*. Jos virkettä hieman muokataan, saadaan sama merkityssisältö mahtumaan samaan määrään tavuja vähemmällä määrällä konsonanttipäätteitä ja samalla virkerakenne selkeytyy. Ehdotukseni olisi siis: ”Kun polkusi vei luotani pois”. Näin saataisiin myös viimeinen tavu sopimaan synkroniaan, vaikka sitä juuri tässä kohtaa ei tarvitakaan, kun hahmon suu on niin kaukana kamerasta, ettei sen muotoa erota. Säkeen päättäminen *vei*-sanalla on kuitenkin konsonanttiloppisuuden välttämisen kannalta toimiva ratkaisu, joten omassakin ehdotuksessani voisi vaihtaa sanojen *vei* ja *pois* paikkaa. Lopullinen valinta riippuisi siitä, kumpaa painotetaan enemmän: laulettavuutta vai synkroniaa.

4.4.2 Visuaalinen sivu

Synkronian näkökulmasta erittäin toimiva ratkaisu on tehty laulun nimen kohdalla. ”Eksynyt oon” (Eksynyt oon, 1), päättyy todella lähelle samanlaiseen suunmuotoon kuin ”Lost in the

Woods” (Lost in the Woods, 1), ja kun samaa säettä variaatioineen toistetaan pitkin kappaletta, on synkronia yleisestikin vahva. Räikeitäkin poikkeuksia synkroniaan kuitenkin löytyy esimerkiksi säkeessä 18, jossa säe päättyy suomeksi [i]-vokaaliin ”Kun lähdit” (Eksynyt oon, 18), jota vielä venytetään melodian vuoksi. Alkuperäinen säe kuuluu ”When you’re gone” (Lost in the Woods, 18), ja vaikka sanan *gone* vokaalin ääntämys amerikkalaisittain on [ɑ:] eikä [ɒ] (Cambridge Dictionary s.d.), joista jälkimmäisen pyöreänä eroaisi vielä enemmän [i]:n suunmuodosta, on käännöksessä lähes kaukaisin mahdollinen vokaali. Vokaalin laatu sinänsä kuuluu laulettavuuteen eikä synkroniaan. Tästä huolimatta täysin erilainen vokaali yhdistettynä siihen, että käännös päättyy konsonanttiin ja vielä klusiiliin, on omiaan heikentämään myös synkroniaa. Itse olisin jopa taipuvainen ajattelemaan, että synkroniasta kiinni pitäminen helpottaisi laulettavuutta, kun samoin äännettäviä sanoja osuisi samoille tavuille. Näin toimien ei kuitenkaan voisi saavuttaa kuin alkuperäistekstiä vastaavan laulettavuuden tason, mikä ei aina myöskään ole tavoiteltavaa, vaan laulettavuutta voisi myös yrittää parantaa.

Visuaalisen deiksiksen hyödyntämisestä löytyy havainnollistava esimerkki alkuperäisen laulun säkeestä ”North is South, right is left” (Lost in the Woods, 17), jonka aikana Kristoff kääntelee ruudulla päätään eri suuntiin. Erityisen tästä päänkääntelystä tekee se, että hän tarkoituksella kääntää päätään ensin katsojan vasemmalta oikealle ja sitten alhaalta ylös, joka lisää vaikutelmaa siitä, että hän on todellakin eksyksissä. (Frozen II 2019, 00:50:10–00:50:13.) Käännös ei täysin samaa ole pystynyt toistamaan. Toisaalta siinä ei todennäköisesti olisi ollut järkeäkään ottaen huomioon, että englanniksi kaikki säkeen sanat ovat yksitavuisia. Suomen kielen vastaavissa sanoissa on yhteensä 13 tavua, mikä yli tuplaisi säkeen tavumäärän. Kääntäjän ratkaisu ”Sekaisin suunnista” (Eksynyt oon, 17) välittää kuitenkin sen päinvastaisuuden, jota Kristoffin päänliikkeet kuvaavat. Suunnista sekaisin meneminen on toinen tapa ilmaista se, mitä alkuperäinen laulu välittää lyriikoiden ja ruudulla tapahtuvien asioiden suhteella.

4.4.3 Verbaalinen sivu

Merkityksestä poiketaan paikoin niin paljon, että alkuperäisen laulun sanoma hämärtyy ja jopa katoaa. Koko toinen säkeistö alkaen riviltä 23 aina riville 29 asti on nimittäin aivan eri tarina, kuin jota alkuperäiset lyriikat välittävät. Kristoffin eksistentiaalinen maailmantuska ja metatason pohdinta itsestään ja roolistaan parisuhteensa ulkopuolella on muuttunut

vaikeatulkintaiseksi tekstiksi, joka tuntuu lisäksi ikään kuin vaihtavan aihetta kesken säkeistön. Syitä tälle tarinan muutokselle on vaikea hahmottaa, mutta vertailemalla alkuperäistä laulua (6) ja käänöstä (7) on mahdollista havaita nämä merkityserot ja päästä näin alkuun.

- (6) Up ‘til now
The next step was a question of how
I never thought it was a question of whether
Who am I?
If I’m not your guy
Where am I if we’re not together?
Forever (Lost in the Woods, 23–29)
- (7) Aiemmin
Mä huolta vailla vain astelin
Nyt yksinään en enää tahtoisi jatkaa
Jos mä en
En olla sun saa
Missä oon, jos eromme tuskaa
Näin tuottaa (Eksynyt oon, 23–29)

Ensimmäiset pari säettä eroavat toisistaan, mutta eroille on löydettävissä selitykset. ”Up til’ now” (Lost in the Woods, 23) voisi olla ”Aiemmin” (Eksynyt oon, 23) ja astelemisen viitanee kohtaan ”the next step” (Eksynyt oon, 24; Lost in the Woods, 24) ja Kristoffin astelemiseen kiveltä toiselle (Frozen II 2019 00:50:28–00:50:42). ”I never thought it was a question of whether” (Lost in the Woods, 25) on taasen käännetty: ”Nyt yksinään en enää tahtoisi jatkaa” (Eksynyt oon, 25). Merkitys muuttuu, mutta jatkona edelliselle säe on luonnollinen ja sopii esimerkiksi visuaaliseen deiksikseen, jossa Kristoffin astinkivet ovat loppuneet (Frozen II 2019, 00:50:42). Siitä, miten tähän käänökseen on temaattisesti päädytty, on mielestäni ainakin kaksi tulkintaa. Säe voisi tarkoittaa, että Kristoff ei tahdo enää lainkaan jatkaa yksin tai että hän on jopa toiveikas aiempien hääviittausten jälkeen ja tahtoisi jatkaa Annan kanssa yhteistä matkaa. Jälkimmäinen tulkinta tulee tunnetilan aspektista, sillä se pohjaa aiemmin saatuun tietoon ja siihen, että katsoja tulkitsee tekstiä tämän tiedon läpi. Säkeet ”Jos mä en; En olla sun saa” (Eksynyt oon 26–27) vaikuttavat irrallisilta edellisistä säkeistä, ellei säeparin aloittava *jos*-sana ole edeltävää säettä jatkava rinnastuskonjunktio. Pidän tätä kuitenkin epätodennäköisenä, sillä kyseisestä säkeestä alkaa ikään kuin uusi kokonaisuus, koska säe 25 päättyy pitkään ja painolliseen nuottiin, joka viestii ennemmin virkkeen päättymisestä kuin lauseen jatkumisesta seuraavassa säkeessä. Merkityksen näkökulmasta säkeistä myös puuttuu jo mainittu Kristoffin pohdinta siitä, kuka hän on parisuhteen ulkopuolella ja mikä hänen identiteettinsä on, jos se ei ole ”sun mies”. ”Missä oon, jos eromme tuskaa; Näin tuottaa” (Eksynyt oon, 28–29) eroaa sekin merkitykseltään huomattavasti alkuperäisversiosta. ”Where am I if we’re not together?; Forever” (Lost in the

Woods, 28–29) jatkaa Kristoffin pohdintaa, kun taas suomenkielisessä versiossa jo mainitaan ero, jota ei vielä ole tapahtunut, ellei viittaus ole vain siihen, että Kristoff ja Anna ovat sillä hetkellä kirjaimellisesti eri paikoissa.

Laulu herättää pohdintoja myös tyylistä, mutta nekin nivoutuvat merkitykseen. Otetaan esimerkiksi säe ”Kunnes nään, mä eksynyt oon” (Eksynyt oon, 40). Tyyllillisesti hankala rakenne mahdollistaa kaksi tulkintaa, jotka eroavat tosin kumpikin merkitykseltään alkuperäisestä laulusta. Toinen tulkinta on: ”Kunnes näen, että olen eksynyt”, ja sen vaihtoehto ja mahdollisesti todennäköisempi tarkoitus on: ”Olen eksynyt siihen asti, kunnes pystyn näkemään”. Edeltävästä säkeestä voisi hakea ajatusta siitä, kumpaa merkitystä on tavoiteltu, mutta senkin tyyliä aiheuttaa monitulkintaisuutta: ”Jos merkin saan, et oot mun vaan” (Eksynyt oon, 39). Tässä säkeessä tyyliä tekee lisäksi sen, että täydellinen synkronia jää saavuttamatta, kun on käytetty sanan *vain* murteellista muotoa *vaan*. Toinen tulkinta on luonnollisesti, että sana *vaan* on alistuskonjunktio. Melodia ei kuitenkaan tue jälkimmäistä tulkintaa, sillä se tuntuisi viestittävän, että kyseinen sana kuuluu omaan säkeeseensä eikä johdata seuraavaan. Tarkasteltaessa merkitystä alkuperäiskappaleeseen verraten pitää mennä vielä taaksepäin, sillä neljä viimeistä säettä muodostavat merkityskokonaisuuden sekä englanniksi (8) että suomeksi (9).

- (8) But I wait
For a sign
That I'm your path 'cause you are mine
Until then I'm lost in the woods (Lost in the Woods, 37–40)
- (9) Ootan näin
Tähteäin
Jos merkin saan, et oot mun vaan
Kunnes nään, mä eksynyt oon (Eksynyt oon, 37–40)

Ensimmäiset säkeet yhtenevät taas merkitykseltään, mutta sitten käänöksessä lauletaan tähdestä alkuperäisversion merkin sijasta. Tähtiviittaus voi selittyä esimerkiksi jatkumon hakemisella säkeestä ”Mulle pohjantähti oot” (Eksynyt oon, 30). Merkki mainitaan sen sijaan seuraavassa säkeessä, mutta käänös jättää mainitsematta alkuperäisen laulun metaforisesti käytetyn polun. Jollain tasolla sama metafora olisi kuitenkin tähden seuraamisella. Edeltävien säkeiden jälkeen on selvää, että alkuperäisversion viimeisen säkeen ”until then” viittaa mainitun merkin saamiseen. Kristoff on siis eksynyt, kunnes saa odottamansa merkin, mikä oli yksi tulkintavaihtoehto myös käänökselle. Tätä päätelmää ei kuitenkaan voi suoraan tehdä käänöksestä, koska näkemisen kohde puuttuu.

4.5 Kuin oikein on

”The Next Right Thing” on kertomus masennuksesta ja pyrkimyksestä selviytyä siitä huolimatta. Kertomus siitä, miten käsitellä menetystä ja jatkaa elämää, jonka merkitys on kadonnut. Teema on erityisen synkkä ottaen huomioon, että kyseessä on elokuvan viimeinen laulu. Sen sanoma on kuitenkin rohkaiseva ja muistuttaa siitä, että surun keskelläkin täytyy vielä löytää voimaa tehdä kuin oikein on.

4.5.1 Musiikillinen sivu

Rytmin kanssa on otettu enemmän vapauksia kuin muissa lauluissa. Molempien kappaleiden samanaikainen kuuntelu paljasti hienoisia rytmieroja kappaleen läpi mikrotaukojen ja nuottien pituuksien erojen muodossa. Lisäksi riviltä 7 on tiputettu käännöksessä tavu pois (”But you’ve gone to a place I cannot find”; ”Mut nyt en löytää sua mistään voi”) ja riville 8 on lisätty tavu (”This grief has a gravity it pulls me down”; ”Tää suru kovin raskas on se nujertaa”) eli tavujen määrä tasaantuu lopulta kahden eri rivin välillä (The Next Right Thing 7, 8; Kuin oikein on 7, 8). Tämän muutoksen vaikutuksia synkroniaan käsittelen seuraavassa alaluvussa. Muuten tavujen määrä pysyy läpi laulun samana, mikä johtaa nuottien ja tavujen pituuksien erojen vuoksi mainittuihin mikrotaukoihin ja nuottien pituuksien hienovaraiseen muutteluun. Tällainen lähes huomaamaton rytmin muuttelu saa aikaan sen, että laulajan on todennäköisesti helpompi tehdä työtään siinäkin tapauksessa, että kappaleen laulettavuus aiheuttaisi ongelmia.

Laulettavuudessa huomion kiinnittää suuri klusiilien määrä. Koko suomenkielisessä laulussa on vain yksi säe, jossa ei ole yhtäkään klusiilia. Valinta voi olla tarkoituksellinen ottaen huomioon laulun synkän ilmapiirin, mutta laulettavuutta klusiilit heikentävät. Niitä on myös sijoitettu hankaliin paikkoihin. Säkeessä ”Poissa oot, toivo myös” (Kuin oikein on, 10) ennen ja jälkeen lyhyen tauon on sama klusiili. Tämä vaikeuttaa laulamista sekä kahden peräkkäisen klusiilin vuoksi ylipäättään että tarpeella artikuloida toistuvat klusiilit niin selkeästi erikseen, ettei kuulija sekoita niitä kaksoiskonsonanttiin. Samankaltainen tilanne on säkeessä 16 ilman lyhyttä taukoa, jossa ”olit taivaallain” lauletaan putkeen ja sanojen toisistaan erottamiseen täytyy nähdä vielä enemmän vaivaa (Kuin oikein on, 16). Säe 7 taas alkaa kahdella klusiiliin päättyvällä sanalla ”Mut nyt” (Kuin oikein on, 7). Kenties hankalin näistä klusiileista löytyy kuitenkin säkeestä 29: ”Valon että nähdä voin” (Kuin oikein on, 29).

Kaksoiskonsonanttiklusiili sijoittuu nimittäin pitkän nuotin ja lyhyen nuotin väliin sanassa *että*. Tässä kohtaa on kuitenkin huomautettava, että vastaava säe on alkuperäisessä laulussa ”Stumbling blindly toward the light” (The Next Right Thing, 29), jonka klusiilien ja klusterien kombinaatio on vielä huomattavasti vähemmän laulettava kuin käännös.

4.5.2 Visuaalinen sivu

Synkroniassa mielenkiintoista on analysoida erityisesti rytmien muutosten vaikutuksia, sillä tämän laulun kohdalla siihen on tilaisuus. Oleellista on huomata, että rytmien muutoksesta säkeissä 7 ja 8 ei juurikaan seuraa synkronian heikentymistä. Annan suu on säkeiden aikana melko piilossa, sillä häntä kuvataan kaukaa, hämärässä ja sivuprofiilista (Frozen II 2019, 01:14:38–01:14:49). Lisäksi katsojan huomio voi olla edelleen pois Annan suusta, koska edeltävien muutaman säkeen aikana hänen suutaan ei edes näy, vaan hän on selin kameraan ja kääntyy hitaasti sivuprofiiliin (Frozen II 2019, 01:14:26–01:14:42). Yksittäisen havainnon perusteella ei toki voi tehdä yleisiä päätelmiä siitä, miten rytmien muuttaminen vaikuttaa synkroniaan, mutta tämän esimerkin valossa rytmimuutosten tekeminen voisi joissain tilanteissa olla toimiva ratkaisu synkronian siitä heikentymättä.

Muulla laulussa synkroniassa on kuitenkin puutteita. Toistuvana esimerkkinä synkroniaeroista on laulun nimikkosäe ”Siis tee kuin oikein on” (Kuin oikein on, 19), jossa pidemmät nuotit osuvat tavuille /te:/ ja /on/. Suun muoto siis ensimmäisellä näistä on leveästi auki ja jälkimmäisellä pyöreä. Alkuperäisessä laulussa nämä suun muodot ovat päinvastoin. Säkeessä ”Just do the next right thing” (The Next Right Thing, 19) pidemmät nuotit osuvat nimittäin tavuille /du:/ ja /θiŋ/. Näiden kontrasti on ehkä jopa suurempi tämän kappaleen kohdalla juuri siitä syystä, että Anna on monesti joko selin kameraan, hämärässä tai kaukana, jolloin synkronian puutteet korostuvat niissä kohdin, kun suu on selkeästi näkyvässä. Toinen mahdollisuus on se, että katsojat kiinnittävät läpi kappaleen synkroniaan vähemmän huomiota, kun kappaleessa on pitkiä pätkiä, jolloin suuta ei näy. Molemmat skenaariot ovat nähdäkseni yhtä todennäköisiä, joten aiheeseen voisi saada perspektiiviä esimerkiksi reseptiotutkimuksen menetelmin.

Visuaalinen deiksis on olennaisessa osassa laulun kerrontaa. Laulun alkaessa Anna on yksin pimeydessä ja valon määrä lisääntyy, mitä pidemmälle hän surunsa käsittelemisessä pääsee. Syvästä surusta pois pääsemistä kuvataan sekä laulun sanoissa, ”Valon että nähdä voin” (Kuin

oikein on, 29), että kuvakulman vaihtumisesta niin, että näemme Annan kulkevan kohti luolan suuaukosta paistavaa valoa (Frozen II 2019, 01:16:43). Toinen visuaalisen deiksiksen kantava teema on se, mihin Anna viittaa laulaessaan ”Kuin oikein on” (Kuin oikein on, 1). Joka kerta, kun nuo sanat sisältävä säe toistuu, Anna kääntää katseen, ottaa uuden askeleen tai muuten lähtee kohti sitä, mikä on oikein. Laulun lopuksi näemme vihdoin, mikä tämä ”oikein” on. Samalla myös ymmärrämme, että Annan suurin motivaatio jatkaa Elsan kuoleman jälkeen on saattaa loppuun tehtävä, jonka Elsan löytö paljasti. Hänen pitää murtaa isoisänsä rakentama pato.

4.5.3 Verbaalinen sivu

Tutkijan velvollisuus on olla rehellinen silloin, kun on mahdollisuus, että tutkielman uskottavuus häviää mielipiteisiin tieteellisen analyysin sijaan. Siksi myönnän, että minun on vaikea puolueettomasti arvioida laulun merkitystä, koska se on minulle henkilökohtaisesti tärkeä. Tästä huolimatta merkitystä on tärkeä käsitellä tämänkin laulun kohdalla. Merkityksen muutokset ovat nimittäin verrattain pieniä, mutta vaikuttavat mielestäni ratkaisevasti hahmojen karakterisaatioon. Esimerkiksi säkeessä 18 ”When it’s not you I’m rising for” (The Next Right Thing, 18), joka käänöksessä kuuluu ”Kun nousta en sun kanssa saa” (Kuin oikein on, 18), on pieni, mutta havaittavissa oleva merkitysero. Semanttisesti ero on pieni, mutta vaikuttaa sitäkin enemmän laulun tulkintaan. Alkuperäisversion Anna paljastaa, että Elsa oli hänen syynsä nousta ylös, kun suomenkielinen Anna ei tätä tee. Menetyksen suremisen teema on läsnä molemmissa kieliversioissa ja jopa nouseminen mainitaan. Ero syntyy kuitenkin menetyksen luonteesta. Suomenkielinen Anna ei voi enää nousta Elsan kanssa, kun taas alkuperäisversion Anna on menettänyt Elsan mukana syynsä nousta. Selkeä karakterisaatioero löytyy siitä, että suomenkielinen Anna on passiivisempi kuin alkuperäisteoksessa. Tämä käy ilmi muun muassa vertaamalla seuraavia esimerkkejä:

- (10) Askel vie seuraavaan
Näin eteenpäin mä meen (Kuin oikein on, 26–27)
- (11) This next step, this next choice
Is one that I can make (The Next Right Thing, 26–27)
- (12) Ja nyt sisälläin
Soi ääni näin (Kuin oikein on, 33–34)
- (13) Then I’ll make the choice
To hear that voice (The Next Right Thing, 33–34)

Suomenkielinen Anna on askeltensa viemä ja menee eteenpäin, kun askeleet vievät (10). Alkuperäiskielinen Anna tiedostaa, että seuraavan askelen ottaminen on hänen käsissään

oleva valinta (11). Lisäksi suomenkielisen Annan sisällä soi ääni valitsi hän niin tai ei (12), kun taas alkuperäiskielinen Anna valitsee kuulla sisällään soivaa ääntä (13). Alkuperäiskielisestä Annasta saa näiden esimerkkien valossa määrätietoisemmän kuvan kuin käännetystä Annasta, ja tämä ero syntyy aktiivisista rakenteista lähdetekstissä ja passiivisista rakenteista kohdetekstissä. Alkuperäisten säkeiden verbien tekijä on aina Anna, kun käännettyissä säkeissä subjekteja ovat *askel*, *mä* ja *ääni*. Nämä valinnat ovat omiaan muokkaamaan katsojien käsityksiä hahmosta.

Osaltaan mainitsemani erot liittyvät myös tunnetilaan. Kun hahmon karakterisaatio muuttuu kieliversioiden välillä, vaikuttaa se tekstin herättämiin tunteisiin. Laulun tematiikka pyörii menetyksen ja yksin pärjäämisen ympärillä, ja nämä teemat välittyvät teksteistä eri tavalla, kuten edellisestä kappaleesta jo osittain kävi ilmi. Lisäksi tekstit viittaavat aiempiin elokuvan teemoihin. Säkeen ”Ääni pienoinen mulle kuiskaa vaan” (Kuin oikein on, 9) voi tulkita liittyvän Elsan kuulemiin ääniin. Toisaalta voimme myös kuvitella sen olevan Elsa, joka kuolemansa jälkeen tahtoo varmistaa Annan jatkavan elämäänsä. ”En löydä enää suuntaa, näin yksin oon” (Kuin oikein on, 15) vahvistaa Kristoffin pohdintaa siitä, että pariskunta on eksynyt pois yhteiseltä polulta. Lisäksi yksi metafora eroaa versioiden välillä. ”Kun ainut tähti olit taivaallain” (Kuin oikein on, 16) voisi olla rinnastus sammuneen tähden ja kuoleman välillä. Viittaus olisi siis ajatukseen siitä, että Elsan kuoltua Annan taivaalta on sammunut sen ainut tähti. ”The only star that guided me was you” (The Next Right Thing, 16) taas viittaa selkeämmin nimenomaan johtotähden kadottamiseen eli siihen että Annan elämän suunta katoaa Elsan mukana.

4.6 Yhteenveto

Riimissä on pitäydytty lähes joka kappaleessa. Mukaan mahtuu myös poikkeus, ”Kun oon vanha”, jossa riimistä ei tunnuttu pitäneen lainkaan kiinni. Riimiin kiinnitettiin tässä tutkimuksessa melko vähän huomiota juuri siksi, koska riimissä on pitäydytty niin hyvin. Jos palataan kuitenkin teoriaan ja lähestytään asiaa Low’n (2017, 103) mukaan, on riimi vähemmän tärkeä osa-alue kuin muut hänen viisiotteluperiaatteessaan. Miksi siis riimissä on pitäydytty niin tiukasti? Yksi vaihtoehto on varmasti synkronian säilyttäminen, sillä alkutekstin rimmatessa ovat myös hahmojen suun muodot lähellä toisiaan riimipariin kuuluvien säkeiden lopussa. Jos vastaus on tämä, olisi kuitenkin oletettavampaa, että riimit silloin noudattaisivat alkutekstin riimejä. Näin ei kuitenkaan ole, vaan riimit eroavat toisinaan

synkronialtaan kieliversioiden välillä paljonkin. Toinen vaihtoehto on se, että riimistä on pidetty kiinni tavan vuoksi. Low (2017, 103) toteaa, että riimin kääntämistä pohtiessa tulee ottaa huomioon kohdekulttuurin tavat ja traditiot. Tämä tarkoittaa, että suomenkielisiä käännöksiä tulisi laatia niin, että ne noudattavat laulujen rimmausperinteitä Suomessa. Näin ollen riimin säilyttäminen on hyvä valinta, sillä suomalainen kuulija odottaa laululta riimejä. Kuitenkin Low (2017, 104) myös varoittaa kovasta hinnasta, mikäli riimin antaa viedä, sillä se voi alkaa viedä koko säettä. Otetaan esimerkiksi säe ”Mut rohkee täytyy olla sun” (Löydän sen, 12), jossa sanajärjestystä on väännetty niin, että *sun* on saatu säkeen viimeiseksi sanaksi. Virkkeenä säe toimii, sillä suomen sanajärjestys on salliva, mutta osuu silti kielikorvaan poiketessaan totutusta.

Myös musiikillisen sivun toisessa osa-alueessa, rytmissä, on otettu vähänlaisesti vapauksia. Tämä selittyy niin musiikin kuin synkroniankin antamalla raameilla, mutta rytmin hienoinen muuttelu olisi voinut tehdä osasta kappaleita laulettavampia tai luonnollisempia. Tätä perustelen sillä, että laulussa ”Kuin oikein on” on saavutettu tällä muuttelulla hyviä asioita laulettavuuden kannalta. Mainitsin laulun ”Eksynyt oon” kohdalla (ks. luku 4.4.1), että varsin usein rytmiin sovittamisen ratkaisu on lisätty persoonapronomini tai muu pikkusana, kuten *vaan* tai *siis*. Kysyin myös, onko tällainen sanojen lisääminen välttämätöntä. Low (2017, 100) on sitä mieltä, että laulettavia käännöksiä laadittaessa on kohtuutonta vaatia rytmin täydellistä tarkkuutta. Olen taipuvainen olemaan samaa mieltä. Otetaan esimerkki mainitusta laulusta: ”Jos mä en; en olla sun saa” (Eksynyt oon, 26–27). Lisätty pikkusana on tässä tapauksessa toistettu verbi *en*. Olisiko ollut vaarallista jättää toisto pois? Synkronian puolesta ei, sillä kyseisen säkeen kohdalla näytetään montaasia Kristoffin ja Annan yhteisistä hetkistä ensimmäisessä elokuvassa (Frozen II 2019, 00:50:48–00:50:55). Myöskään laulettavuuteen vaikutus ei olisi negatiivinen, sillä jälkimmäinen verbi tulee nieltyä, kun sen kohdalla alkuperäisversiossa on painoton *if*. Toiston poistaminen vaikuttaa toki hieman painokkuuteen, mutta alkuperäisversiossa tällaista toistoa ei ole, vaan nämä kaksi säettä muodostavat kokonaisen virkkeen: ”Who am I; if I’m not your guy” (Lost in the Woods, 26–27). Näin ollen rytmin muokkaaminen olisi hyvinkin voinut olla perusteltu ratkaisu. Toinen läpi aineiston vaikuttanut rytmiseikka on tavujen asettaminen nuoteille, jolla viitataan tavujen ja nuottien pituuksien yhtensovittamiseen. Esimerkiksi säkeessä ”Mut rohkee täytyy olla sun” (Löydän sen, 12) on sijoitettu lyhyt tavu viimeiselle nuotille, joka on sekä pitkä että oikeastaan melisma eli tavu, jolla lauletaan useampi sävel. Tämä tarkoittaa sitä, että sana *sun* kuulostaakin sanalta *suun*, sillä nuotin pituuden perusteella siinä kuuluu pitkä eikä lyhyt

vokaali. Tämän säkeen kohdalla väärinymmärryksen vaara ei ole järin suuri, sillä kuulija voi kontekstista päätellä oikean sanan, mutta voi myös hetken kummeksua, miten suu voi olla rohkea. Tätäkin olisi voinut paikata myös rytmin tai melodian pienellä muutoksella, jotta lopputulos olisi mahdollisimman luonnollinen.

Toistuvien laulettavuutta analysoitaessa esiin noussut asia ilmiö on konsonanttien runsaus säkeiden loppuissa. Jos lähes jokaisessa laulussa on suuria määriä konsonanttiin päättyviä säkeitä, kun suomenkieliset sanat yleensä päättyvät vokaaliin tai toisinaan yksittäiseen konsonanttiin jopa niin tyypillisesti, että vierasperäisiin lainasanoihin on monesti lisätty esimerkiksi *i*-kirjain sanan loppuun (Korpela 1997), on käännöksessä melkein pätyntynyt tehdä tietoisia valintoja konsonanttien suosimisesta. Toisaalta taas vokaaleihin liittyvät laulettavuuden osa-alueet eivät analyysissäni nousseet juurikaan esiin. Tämä johtuu todennäköisesti muun muassa suomen kielen vokaalien yleisestä luonteesta eli siitä, että kielessä on vain kaksi väljää vokaalia. Näin ollen, vaikka väljät vokaalit olisivat olleet lauluissa vähissä, ei asiaa voi pitää erityisen merkityksellisenä, kun pelkkien väljien vokaalien käyttäminen olisi johtanut monotonisuuteen. Analyysin perusteella vaikuttaa kuitenkin, että pyrkimystä suosia mieluummin väljiä kuin suppeita vokaaleita on. Esimerkki (14) löytyy laulusta ”Kuin oikein on”:

- (14) Kauas katsoa en saa
Muuten alkaa pelottaa
Yks henkäys vaan, yks liike vain
Askel vie seuraavaan
Näin eteenpäin mä meen

Väljiä vokaaleita on viimeisillä tavuilla paljon, ja silläkin tavulla, jolta löytyy suppea vokaali, on se osana diftongia [ɑ̃], jossa siirrytään väljästä suppeaan vokaaliin. Etisten ja takaisten vokaalien suhde ei myöskään noussut analyysissä yksittäisten laulujen kohdalla mainitsemisen arvoiseksi, joten avaan sitä vielä tässä yleisesti. Pääsyy sen vähäiseen vaikutukseen on osaltaan se, että noin kolmasosa aineiston säkeistä päättyy tavuun, jossa esiintyy väljä vokaali [ɑ]. Näin ollen Reusin (2020b, 39) hierarkian mukaan, jossa säkeiden päättäminen väljään vokaaliin on listan kärjessä, väljän takavokaalin käyttö on edelleen parempi ratkaisu kuin esimerkiksi suppean etuvokaalin. Tässä piilee myös Reusin hierarkialähestymistavan heikkous. Jos käännöksessä käytettäisiin pääasiassa väljiä vokaaleita, ei niiden takaisuus tästä näkökulmasta heikentäisi laulettavuutta. Reus (2020b, 39–40) myös toteaa, että hänen listauksensa kaksi viimeistä osaa, soinnillisten ja soinnittomien konsonanttien suhde sekä konsonanttiklusterit, vaikuttavat laulettavuuteen vain

tietyissä tilanteissa. Tämä pitää toki suomen kielen kohdalla paikkansa, sillä konsonanttiklustereita ei juurikaan esiinny ja soinnilliset konsonantit ovat harvinaisempia. Samaan aikaan olen kuitenkin taipuvainen ajattelemaan, että nimenomaan hankalasti sijoitellut konsonantit vaikuttavat laulettavuuteen haittaavasti. Esimerkiksi Low (2017, 84) toteaa, että huonoja vokaaleita ei oikeastaan ole olemassa, vaikka tiettyjä vokaaleja on hankala laulaa tietynlaisilla nuoteilla. Low (2017, 82, 84) myös listaa laulettavuuteen liittyviä neuvoja, jotka osittain eroavat Reusin hierarkiasta. Tämä toki johtunee myös siitä, että Reus on luonut pisteytysjärjestelmää laulettavuudelle kääntäjien neuvomisen sijaan. Silti olen sitä mieltä, että pisteiden antaminen Reusin (2020b, 40) järjestelmän mukaan antaa tarpeettoman paljon valtaa tietynlaisille vokaaleille, kun olennaisinta Low'n (2017, 86) mukaan olisi puhtaiden vokaalien asetteleminen sopivan pituisille nuoteille ja vaikeiden sanojen välttäminen korkeilla nuoteilla.

Synkronia vaihteli lauluissa paljon. Tämä siitä huolimatta, että tarkastelussa olivat lähinnä synkronian kannalta olennaisimmat tavut eli sellaiset, jotka ovat pitkillä ja korkeilla nuoteilla hahmon suun ollessa hyvin näkyvissä (Reus 2020b, 48). Paljon löytyi esimerkkejä isoista muutoksista, jollaisiksi Reus (2020b, 48) luokittelee muun muassa etuvokaalien suuret väljyysvaihtelut, kaikki bilabiaalikonsonantteihin liittyvät muutokset ja labiodentaalisten konsonanttien korvaaminen vokaaleilla. Säkeessä ”Tieto löytyy, polku kultainen” (Löydän sen, 7) viimeinen tavu /nen/ eroaa suuresti tavuun /ju:/ päättyvästä alkuperäiskielisestä vastineestaan ”Lie the answers and a path for you” (All Is Found, 7) niin vokaalivaihtelultaan kuin säkeen loppuun lisätyltä labiodentaalikonsonanttiltaan. Hahmon suu ei ole säkeen kohdalla niin esillä kuin se voisi olla, mutta tarpeeksi kiinnittämään huomion. Paljon löytyi kuitenkin myös hyviä ratkaisuja, joissa on luovasti käytetty hyödyksi tilaa suun liikkeiden ympärillä. Laulu ”Tuntemattomaan” alkaa säkeellä ”Sinut kuulen, mutten tuu” (Tuntemattomaan, 2), joka on alkuperäisversiossa ”I can hear you, but I won't” (Into the Unknown, 2). Tästä erityisesti loppuosan ”mutten tuu” on taidokkaasti sovitettu suun liikkeisiin sekä bilabiaalikonsonanttia vaihtamalla että samanmuotoisia vokaaleja käyttämällä. Kamera leikkaa Elsan kasvoista kokokuvaan sen kohdalla, mikä vähentää säkeen synkronian painoarvoa, mutta se ei vähennä ratkaisun arvoa. Koen myös, että viimeistään tässä vaiheessa on hyvä nostaa esiin erityisesti hyviä ja luovia valintoja, sillä analyysissa nousee esiin helposti vain sellaisia kohtia, joissa on ongelmia. Totuus on kuitenkin usein monisyisempi ja koska käsittelyssä on kuitenkin kokonaisuus, synkroniaa rokottavat valinnat voivat toisinaan johtaa

esimerkiksi parempaan laulettavuuteen. Tästä kokonaisuuden tematiikasta lisää päätelmäluvussa.

Visuaalinen deiksis on kauttaaltaan otettu lauluissa hyvin huomioon, ja siitä on monen laulun nostettu esiin onnistuneita ratkaisuja. Tässä tutkielmassa keskityttiin tämän aspektin osalta erityisesti konkreettisiin esimerkkeihin sanojen ja taustalla tapahtuvien asioiden suhteesta eikä niinkään metaforisempiin. Jälkimmäiset tulivat kuitenkin esille erityisesti, kun ne vaikuttivat hahmoista syntyviin mielikuviin. Yleisesti ottaen siis visuaalinen deiksis toimi sitä paremmin, mitä konkreettisempi lyriikoiden ja kuvan suhde oli alkuperäisessä laulussa. Otetaan esimerkki molemmista:

- (15) Uinu kultain turvass' ain' (Löydän sen, 4)
Sleep my darling safe and sound (All Is Found, 4)
- (16) Ja johdattaa kohti suuntaa oikeaa (Tuntemattomaan, 16)
Who knows deep down, I'm not where I'm meant to be (Into the Unknown, 16)

Ensimmäisessä esimerkissä (15) kehoitetaan molemmissa kieliversioissa lasta nukkumaan, kun samaan aikaan kuningataräiti silittää Annan nenää saaden tämän räpyttelemään väsyneesti silmiään ja pian tämän jälkeen myös nukahtamaan (Frozen II 2019, 00:06:19–00:06:29). Jälkimmäisessä esimerkissä (16) on toki myös merkitysero suuri, mutta myös hienovaraisempi visuaalisen deiksiksen huomioon ottaminen puuttuu, sillä Elsan laulettua alkuperäisversiossa ”who knows deep down”, kuvataan pian järven pintaa, josta hänen kuvansa heijastuu (Frozen II 2019, 00:18:45). Säkeen jatko ”I'm not where I'm meant to be”, joka lauletaan samalla, kun näemme vain Elsan peilikuvan, voisi myös olla hienovarainen metafora Elsasta kahden maailman välissä. Kumpakaan näistä metaforista ei käännöksestä kuitenkaan tule esiin. Tämä herättääkin kysymyksen siitä, onko nämä hienovaraisemmat metaforat poispriorisoitu, vai onko niiden sijaan keskitytty pelkkien lyriikoiden sisältöön. Tämä olisi harmillista, sillä Vignozzin (2016, teoksessa Reus 2020b, 49) mukaan animaatioelokuvissa on esimerkiksi eläväisempi elekieli kuin näytellyissä elokuvissa. Mikäli visuaalinen deiksis ohitetaan niissä kohdissa, joissa alkuperäisissä lyriikoissa on vain implisiittisiä tai metaforisia viittauksia elokuvan tapahtumiin, menetetään sisällöstä jonkin verran merkitystä ja yleistä tunnelmaa. Suoraan tällaista päätelmää ei vielä tämän tutkimuksen perusteella voida tehdä, joten visuaalisen deiksiksen painoarvo elokuvien dubbauksissa ansaitsisi aihepiiriin syventyvän tutkimuksen.

Merkityksestä löytyi odotetusti eroja kieliversioiden välillä. Siksi koen, että tässä kohtaa on tärkeää nostaa pohdintaan, miten suuria merkityseroja laulujen dubbaukset sietävät. Reus

(2020b, 57) toteaa, että pieniksi merkityseroiksi lasketaan poistetut tai lisätyt implikaatiot, sävyn muutokset ja muutokset viestin osissa; suuria merkityseroja taas ovat poistetut tai lisätyt viestit ja merkityserojen vertailuun vaikuttaa myös konteksti. Kontekstiin kuuluu muun muassa useamman säkeen yli jaksotettujen merkityserojen ottaminen huomioon, vaikka analyysi toteutetaankin rivitasolla (mp.). Havainnollistetaan eroja esimerkein:

- (17) I know in a couple years (When I Am Older, 9)
Tiedän jälkeen vuosien (Kun oon vanha, 9)
- (18) And, of course, it's always fine (Lost in the Woods, 11)
Sitä en mä estää voi (Eksynyt oon, 11)

Esimerkeistä ensimmäisessä (17) on pieni ero, sillä muutettu on vuosien määrää parista määrittelemättömään. On siis muutettu osaa sisällöstä, mutta ei viestin pääsanomaa eli sitä, että Olaf ei tiedä nyt, mutta tulee tietämään jossain vaiheessa. Toisessa esimerkissä (18) ero on suuri, sillä konteksti huomioon ottaenkin käännöksestä on poistettu viesti siitä, että Annan lähteminen on Kristoffille normaali ja hyväksyttävä asia ja lisätty implisiittinen viesti siitä, että Kristoff olisi yrittänyt estää Annan lähtemästä. Kolmatta esimerkkiä ei tästä aineistosta edes löydy, mikä oli mielenkiintoinen havainto, sillä se tarkoittaa, että kaikki merkitykset on pyritty käännöksessä pitämään jopa samoilla säkeillä kuin alkuperäisversiossa. Merkitysketjut kyllä jatkuvat jonkin verran säkeiden yli, mutta niiden järjestykset eivät vaihdu. Joko merkitysero on tai sitä ei ole, mutta tässä aineistossa ei ole esimerkkejä viestien paikkojen vaihtamisesta säkeillä merkityksen säilyttämiseksi. Olisikin nyt kiinnostavaa jatkaa tutkimusta niin, että tutkisi laajemmasta aineistosta, onko kyseessä yleisempi ilmiö suomalaisissa dubbauksissa, vai onko oma aineistoni poikkeama normista. Varsinkin, kun aineistoon päätyttä jäänneestä ”Saavu jo” -laulusta tällainen merkitysketjuesimerkki löytyi.

Tyyli ja luonnollisuus todettiin monen laulun kohdalla kompastuskiveksi. Tämä saa miettimään, mikä johtaa siihen, että dubattujen laulujen käännökset eivät aina ole kielellisesti tyylipuhtaita. Yksi huomioonotettava asia on, että esimerkiksi Herbst (1997, 294) on todennut kuulijoiden pystyvän myös pelkästä ääniraidasta tunnistamaan, kuuntelevatko he näyteltyä vai dubattua elokuvaa. Lisäksi hän mainitsee joitakin mahdollisia tekijöitä sille, että dubbaus kuulostaa epäluonnolliselta, kuten intonaation ja puhetyylin sekä standardisoidun kielen käytön ja jälkimmäisen varjopuolina sosiaalisen merkityksen katoamisen ja puhetyylien välisen eron tekemättä jättämisen (Herbst 1997, 294–295). Nämä eivät kuitenkaan etenään laulujen kontekstissa ole mielestäni selittäviä tekijöitä, sillä intonaatio tulee osittain melodiasta ja ainakin tässä aineistossa löytyy paljon sellaisia ratkaisuja, joissa nimenomaan on poikettu standardisoidusta kielestä. Näistä esimerkkinä ”Kai huomispäivä luokses taas mut

johtaa” (Eksynyt oon, 12), jossa on käytetty niin vanhahtavampia sanavalintoja kuten *huomispäivä* kuin puhekielisempiäkin sanoja kuten *mut*. Lopputulokset osuvat monesti kategoriaan, jota Low (2017, 88) kutsuu käännetyn kuuloisiksi lauluiksi. Tämä tarkoittaa sitä, että käännökset eivät kuulosta siltä, että ne olisi alun perin voitu kirjoittaa suomeksi. Kysymys kuuluukin, pitäisikö kääntäjiä kouluttaa enemmän lähtökielen vaikutusten havaitsemisesta ja niiden huomioimisesta, jotta tekstit olisivat luonnollisempia. Mahdollisesti, mutta esimerkiksi Mendes (2015, 265) toteaa, että dubbaus ei ole valmis vielä lähtiessään kääntäjän kynästä, vaan tekstin lopulliseen muotoon vaikuttavat myös dubbaamisen ammattilaiset. Hän myös esittää, että nämä ammattilaiset, esimerkiksi ohjaajat ja ääninäyttelijät, ovat omalta osaltaan tekstien laatijoita, vaikka pienemmässä roolissa kuin varsinainen kääntäjä (Mendes 2015, 264–265). Suomen kontekstissa Tiihonen (2007, 172) taas toteaa, että kääntäjä on tiiviisti mukana tuotantoprosessin läpi, joskus myös ohjaajan roolissa. Toisaalta myös Reusin (2020b, 59) kompleksisuuden ja formaaliuden asteikoilla lauluissa on eroja kieliversioiden välillä, joka voisi puoltaa sitä, että tyylin epäluonnollisuus ei olisikaan välttämättä lähtökielestä riippuvaista. Oli syy mikä oli, tärkeää on jatkossa kiinnittää huomiota laulujen tyyliin ja luonnollisuuteen, sillä dubbaamisella on myös suoria seurauksia lasten kielitaidolle, jota käsittelee muun muassa O’Connell (2003). Myös Tiihonen (2007, 182) muistuttaa, että animaatiokääntäjällä on vastuu hyvästä kielenkäytöstä, sillä hän kääntää lähtökohtaisesti lapsille.

Tunnetilan aspekti on niin laaja, että tässä tutkielmassa keskityttiin sen osalta erityisesti siihen, miten hahmojen karakterisaatio muuttuu kieliversioiden välillä, mutta myös kerronnan luomiin elokuvan tarinaan liittyviin metaforiin. Jollain tasolla voidaan ehkä myös sanoa, että tunnetila kulki koko tutkimuksen läpi sinä selkärankana, jonka perusteella analyysistä nousseita teemoja raportoitiin, koska näillä valinnoilla on merkitystä koko elokuvan ja sen kerronnan kannalta. Karakterisaatiosta puhuttiin paljon laulun ”Kuin oikein on” -kohdalla, mutta nostetaan tähän esimerkki toisaalta aineistosta. Laulu ”Kun oon vanha” alkaa säkeellä ”Ymmärrän mä sitten, kun oon vanha” (Kun oon vanha, 2), joka kuuluu alkuperäisversiossa ”This will all make sense when I am older” (When I Am older, 2). Merkityseroa säkeissä ei juurikaan ole, mutta karakterisaation tasolla säkeet eroavat toisistaan. Suomenkielinen Olaf nimittäin tiedostaa ymmärtävänsä tilanteen vanhempana, kun alkuperäiskielinen Olaf kokee, että asiat vain selviävät, kun hän on vanhempi. Ero syntyy virkkeiden tekijästä, joka alkuperäisversiossa on ylimalkainen *this* ja suomenkielisessä versiossa *mä* eli Olaf itse. Kyseisen laulun kohdalla teema ei noussut esille tämän enempää, mutta muun muassa tällaiset

asiat vaikuttavat karakterisaatioon. Metaforat taas nousivat suurimmin esiin laulussa ”Löydän sen”, joka on täynnä ennakkovaroituksia ja viittauksia elokuvan tapahtumien kulkuun. Tämän aspektin kohdalla kyseessä olivat siis sellaiset metaforat, jotka nousivat tekstistä vasta laajemman kontekstin tarkastelun yhteydessä. Analyysin rajaaminen näihin teemoihin oli perusteltua, sillä Reus (2020b, 60–61) mainitsee ne esimerkeiksi tunnetilan sisältämistä aihepiireistä ja toteaa, että tunnetilan aspekti avaa elokuvan laulujen syitä ja niiden tarinaan sisällyttämisen keinoja kohdennuksestaan riippumatta.

5 PÄÄTELMÄT

Tässä luvussa esittelen tutkielmani päätelmät ja esitän jatkotutkimuskohteita. Lisäksi asetan työni vielä kerran tieteelliselle kentälle ja palaan tarkastelemaan tutkimuskysymysteni vastauksia sekä ennako-oletusteni paikkansapitävyyttä.

Aloitetaan kertaamalla tutkimuskysymys eli miten analysoida dubattuja lauluja laadullisesti. Lähdin selvittämään asiaa kokoamalla Reusin (2020b) aspektien kolmiosta tämän tutkielman laajuuden kannalta hyödyllisimmän aspektit, joita kertyi yhteensä kymmenestä aspektista kahdeksan. Sitten kävin jokaisen laulun kohdalla nämä aspektit läpi ja tein havaintoja niiden pohjalta. Tässä on hyvä taas huomauttaa, että Reusin (2020b) aspektit on kerätty määrällistä tutkimusta ajatellen, joten yksi tavoite oli myös selvittää, miten ne soveltuvat laadullisen analyysin pohjaksi. Tästä tavoitteesta lisää tulevassa päätelmäkappaleessa, jossa käyn kriittisesti läpi valitsemiani tutkimusmenetelmiä. Vastaan tutkimuskysymykseeni toteamalla, että yksi tapa analysoida on tässä tutkielmassa esitelty vertaileva laadullinen tutkimus ennalta määrättyjen osa-alueiden perusteella. Tässä tutkielmassa nuo osa-alueet tulivat Reusilta (2020b), mutta aivan yhtä mahdollista olisi myös itse koota aiemman tutkimuksen perusteella sopiva kombinaatio tai tarkastella vain jotain tiettyä osa-aluetta. Aikaisemman oman tutkimukseni aiheesta (Juolahti 2019) tein Low’n (2017) viisiotteluperiaatteen pohjalta, jota sovelsin tässäkin tutkielmassa niiltä osin kuin Reusin (2020b) aspektit viisiotteluperiaatteen osa-alueita sivusivat. Laadullista analyysistä teki nimenomaan ensin kokonaisuksiin keskittyminen, jonka jälkeen havainnot raportoitiin aspektien kolmion osa-alueiden alla. Laadullinen tutkimus antaa myös tutkimukselle sen perspektiivin, että laulu on enemmän kuin osiensa summa. Vain kokonaisuutta tarkastelemalla voidaan muodostaa arvio käännöksen lopputuloksen toimivuudesta, sillä aspektien suuresta määrästä riippumatta niiden väliin jää aina aukkoja, joita ei voi täyttää kuin kokonaisuutta katsomalla.

Miten tutkimustavoitteet sitten saavutettiin? Mielestäni hyvin. Kun tavoitteena oli analysoida dubattuja lauluja laadullisesti, niin tehtiin ja samalla lisättiin tietoisuutta tämän kääntämisen osa-alueen ominaispiirteistä. Aiheesta on suomenkielistä tutkimusta vain vähän, joten uskon, että tämä tutkielma voi toimia esimerkkinä yhdestä lähestymistavasta aiheeseen. Tavoite oli myös yhdistää aiempaa tutkimusta laulujen kääntämisestä ja dubbauksesta erikseen, ja luoda näin tälle tutkimukselle vakaa teoriapohja, ja tämäkin tehtiin. Lisäksi tutkielman teon aikana selvitettiin paljon muutakin aiheeseen liittyvää äänneopin, alan toimijoiden käytäntöjen ja karakterisaation alalta. Kolmas tavoite oli selvittää, voisiko tekemääni työtä käyttää työkalupakkina alan ammattilaisten työssä tulevaisuudessa. Tästä en toki voi olla täysin varma, mutta itse koen, että tälle tutkimukselle asettamani raamit voisivat palvella alan toimijoita ainakin pohjana laulujen dubbauksen lähestymiseen. Mitä enemmän tutkimusta laulujen dubbaamisesta tehdään, sitä varmemmin parhaat, tutkimukseen pohjaavat käytännöt jalkautuvat myös kentälle. Asettamani tavoitteet eivät ehkä viimeistä lukuun ottamatta olleet kovin kunnianhimoisia, mutta sitäkin tärkeämpiä tutkimuksen toistettavuuden kannalta. Teorian löytäminen ja yhdisteleminen tulevia tutkielmia varten, jotta tutkimus voidaan toistaa ja empiirisesti arvioida, on mielestäni perustellusti tärkeä täyttynyt tavoite tutkimuskentän näkökulmasta.

Tutkimukseen valittu menetelmä sopi tutkielmaan hyvin. Jonkin verran pohdintaa aiheutti määrälliselle tutkimukselle laaditun aspektien kolmion soveltaminen laadulliseen tutkimukseen hedelmällisesti eli niin, että aspekti on analyysin tausta, mutta ei vie tutkimusta liikaa havaintojen kvantifioinnin suuntaan. Toisinaan onnistuin tehtävässä paremmin ja toisinaan en niin hyvin, mutta toisaalta joillain kvantitatiivisilla arvoilla on paikkansa myös kvalitatiivisessa tutkimuksessa. Jos esimerkiksi jokin osa-alue korostuu vain yhdessä laulussa tai suuressa osassa säkeitä, kertoo se myös laadullisesta näkökulmasta joko poikkeuksesta tai merkityksellisyydestä. Toisinaan piti myös täydentää teoriapohjaa, kun aspektien kolmio ei aivan vastannut kvalitatiivisessa mielessä tarpeeseen. Menetelmän suurin heikkous on kuitenkin ehkä se, että valitun teorian kaikkia аспектеja ei omalla taustallani voinut analysoida. Nämä aspektit eli harmonia ja kuvakieli olisivat Reusin (2020b, 41, 51) mukaan olleet kvalitatiivisemmasta päästä hänen valitsemiaan аспектеja, mutta niiden kunnollinen analysointi olisi vaatinut laajaa tuntemusta musiikin teoriasta ja elokuvatutkimuksesta. Näin ollen tutkimus jäi joiltain osin vajaaksi, vaikka näiden aspektien pois rajaaminen oli työn laajuuden vuoksi perusteltua.

Tutkielman tuloksista voi laadullisessa tutkimuksessa olla eri mielipiteitä, mutta tämä on tutkijan toisinaan hyväksyttävä. Olen parhaani mukaan tehnyt objektiivisia havaintoja lauluista ja raportoinut niitä, mutta joku toinen tutkija olisi varmasti voinut kiinnittää huomiota myös muihin asioihin ja näin ollen päätyä eri ratkaisuihin. Tästä syystä tutkimusta olisi tärkeä tehdä lisää ja tutkimuksen voisi myös toistaa saadakseen paremman kokonaiskuvan siitä, mitä laulut lopulta kertovat niiden dubbauksesta Suomen kontekstissa. Erityisesti siksi, että tämän tutkimuksen päätarkoitus oli soveltaa uutta menetelmää eikä niinkään tehdä päätelmiä laulujen dubbauksista itsestään. Analyysi käännostratkaisuista syntyi tutkimuksen asettelun lopputuotteena, mikä on tutkimuskysymyksen pohjalta tulos sinänsä, mutta kattavampia päätelmiä tämän analyysin tuloksista saisi lähestymällä aihetta käännostratkaisujen eikä analyysivaihtoehtojen näkökulmasta. Tämä tutkielma todisti, että tällä menetelmällä ja teoriapohjalla analyysi on mahdollista tehdä, joten jatkossa voi siirtyä suoraan analysoimaan ja muodostamaan käsityksiä itse teksteistä ja käännostratkaisuista pintaa syvemmillä.

Kun tarkastellaan teorian ja empirian suhdetta tutkielmassa, huomataan, että teoriaa on noin kaksi kolmasosaa empirian määrästä. Ottaen huomioon, että teoria kulkee vahvasti empirian rinnalla koko analyysiluvun ajan, on suhde melko tasapainoinen. Lisäksi pitää ottaa huomioon aikaisemman teorian vähyyden, jolloin lopputuloksessa luonnollisestikin on enemmän empiriaa kuin teoriaa. Suhteessa teoriaa voisi olla hieman enemmän, ja siihen syventyä pidemmin, mutta tämän tutkielman rajaukselle suhde toimii. Tavoitteena oli kuitenkin hyödyntää uutta teoriaa, joka vaatii sitä, että empiriaa on paljon. Näin ollen väitän empiriapainotteisuutta oikeaksi valinnaksi niin aikaisemman teorian vähyyden kuin tutkielman rajauksenkin perusteella.

Monesti tutkielmaa kirjoittaessani pysähdyin pohtimaan tutkielmani merkitystä laajemmin. Humanistiset tieteet eivät valmiiksikaan ole yhteiskunnan lempilapsia, varsinkaan tällainen populaarikulttuurista ammentava tutkimusaihe. Tieteellistä merkitystä tutkimuksellani kuitenkin on niin uuden teorian soveltamisen, verrattain aikaisemmin koskemattoman tutkimusyhdistelmän ja suomenkielisen tieteellisen kirjoittamisen elinvoimaisuuden näkökulmista. Tutkielmani teorian päälähde ja samalla se teoria, jota aktiivisimmin analyysini pohjana pidin, on väitöskirja tältä vuosikymmeneltä. Mielestäni tämä kertoo jo itsessään, että laulujen kääntämisen ja dubbauksen yhdistelmän tutkimus on edelleen melko alkutekijöissään. Suomenkielistä tutkimusta aiheesta on vielä huomattavasti vähemmän.

Kaikella tällä on arvo tutkimuskentälle. Käytännön merkitystäkin tutkielmallani on alalla toimiville ihmisille, jotka voivat löytää toiminnalleen uusia näkökulmia ja keinoja myös analysoida omaa toimintaansa. Joku päivä tutkimusta aiheesta kertyy tarpeeksi, jotta voidaan luoda heuristiikkoja tai jopa laatustandardeja dubbauksille ja vielä dubatuille lauluille. Tämä trendi ja tarve säännellyille audiovisuaalisille käännöksille on nähtävissä viime vuosina ilmestyneissä ruututekstityksen laatusuosituksissa (Käännöstekstitysten laatusuositukset, 2020) ja ohjelmatekstitysten laatusuosituksissa (Ohjelmatekstitysten laatusuositukset, 2021). Tutkimuksen merkitys on siis ehkä alaltaan hieman kapea, mutta sitäkin tärkeämpi tutkimuskentälle ja alan asiantuntijoille.

Jo tutkielmaa tehdessä syntyi useita väyliä jatkotutkimuksille. Mainitsen tässä niistä muutaman. Ensimmäinen on se, josta koko tämän päätelmäluvun aikana on puhuttu paljon, eli tämän tutkimuksen toistaminen joko samalla tai eri aineistolla tai hieman eri painotuksin. Nyt kun tutkimus on koeponnistettu, on uuden, samantyyllisen tutkimuksen tekeminen varteenotettava vaihtoehto. Toinen jatkotutkimuskohde voisi olla hahmojen karakterisaatio, josta aikaisempaa tutkimusta on tehnyt muun muassa Bosseaux (2008, 366), jonka tutkimuksen lopputulos osoitti viitteitä karakterisaation muuttumisesta kieliversioiden välillä. Hän on esittänyt samantyyppisiä havaintoja myös toisella aineistolla (Bosseaux 2013), joka mielestäni vielä painottaa tutkimuskohteen tärkeyttä. Lisäksi Reus (2020a, 103) toteaa omassa tutkimuksessaan, että laulujen teemat ovat vähemmän näkyvissä käännöksessä kuin alkuperäistekstissä, mitä mielestäni voisi pitää myös karakterisaatiotekijänä, vaikka se ei kyseisen tutkimuksen keskiössä ollutkaan. Erityisesti laulun ”Eksynyt oon” kohdalla muodostui tarve tehdä lisää tutkimusta intertekstuaalisista viittauksista lauluissa ja näiden viittausten käännösratkaisuista. Tämän tutkielman kohdalla todettiin, että ei ole tutkimuksen rajauksen kannalta mielekäästä syventyä 1980-luvun voimaballadeihin, ja niiden suhteeseen elokuvan kerrontaan, mutta joissain tilanteissa tällainen intertekstuaalinen leikittely voi olla tarpeen selittää käännöksessä auki, ja oikeanlaisella aineistolla tutkimusta saisi varmasti irti. Esimerkiksi Wojciechowska-Pieszko (2022) on tutkinut intertekstuaalisuuden kääntämistä Disneyn, Pixarin ja Dreamworksin elokuvien kontekstissa, ja tutkimusta voisi mahdollisesti jatkojalostaa myös intertekstuaalisuuden kääntämiseen animaatioelokuvien laulujen kontekstissa. Vielä viimeinen jatkotutkimusmahdollisuus, jonka haluan mainita, on vastaanottotutkimus. Olisi äärimmäisen mielenkiintoista analysoida lauluja ja niiden käännöksiä yleisön palautteen perusteella ja näin tutkia dubbaukseen liittyviä ennako-odotuksia ja käyttötarkoituksia. Myös kääntäjiltä voitaisiin kysyä heidän ajatuksistaan

dubatuista lauluista ja laulujen dubbaamisesta. Olisi myös kiinnostavaa tietää, vastaisivatko Low'n (2017) tai Reusin (2020b) kriteereillä parhaiten pärjänneet käännöksen yleisön ajatuksia hyvistä dubatuista lauluista. Vastaanottotutkimuksia on Suomen ja audiovisuaalisen kääntämisen kontekstissa tehnyt muun muassa Tiina Tuominen (2012), jonka väitöskirja käsitteli yleisön reaktioita ruututeksteihin.

LÄHTEET

Aineistolähteet

Frozen II 2019. Laulujen sanat Robert Lopez & Kristen Anderson-Lopez. Suomentanut Marko Hartama. Tuotantoyhtiö Walt Disney Studios Motion Pictures. DVD.

Kirjallisuuslähteet

Alasuutari, Pertti 2011. *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.

Boria, Monica & Marcus Tomalin 2020. Introduction. Teoksessa: Monica Boria, Ángeles Carreres, María Noriega-Sánchez & Marcus Tomalin (toim.), *Translation and Multimodality: Beyond Words*. Abingdon, Oxon/New York: Routledge, 1–23.

Bosseaux, Charlotte 2008. Buffy the Vampire Slayer: Characterization in the Musical Episode of the TV Series. *The Translator* 14:2, 343–372.

Bosseaux, Charlotte 2013. Some Like it Dubbed: Translating Marilyn Monroe. Teoksessa Helen Julia Minors (toim.), *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Publishing, 81–92.

Chaume Varela, Frederic 2004. Synchronization in dubbing: A translational approach. Teoksessa Pilar Orero, *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 35–52.

Chaume, Frederic 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Chesterman, Andrew 2016. *Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory. Revised edition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/reader.action?docID=4412789>.

Franzon, Johan 2005. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. Teoksessa Gorleé, Dinda L. (toim.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 263–297.

Franzon, Johan 2008. Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator* 14:2, 373–399.

García Jiménez, Rocío 2017. Song translation and AVT: The same thing? *Babel (Frankfurt)* 63:2, 200–213.

Herbst, Thomas 1997. Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation. Teoksessa Trosborg, Anna (toim.),

- Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 291–308.
- Jewitt, Carey, Jeff Bezemer & Kay O’Hallaran 2016. *Introducing multimodality*. Abingdon, Oxon / New York: Routledge.
- Juolahti, Emmi 2019. *Unelmiin taakse jään – Laulettavuus ja synkronia Pienen Merenneidon ja Frozenin dubbauksissa*. Tampereen yliopisto, kandidaatintutkielma.
- Low, Peter 2003. Singable Translations of Songs. *Perspectives: Studies in Translatology*. 11:2, 87–104.
- Low, Peter 2013. When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and ‘Replacement Texts’. *The Translator* 19:2. 229–244.
- Low, Peter 2017. *Translating Song: Lyrics and Texts*. London: Taylor & Francis Group. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/detail.action?docID=4717837>.
- Mendes, Regina 2015. Dubbing Directors and Dubbing Actors: Co-authors of Translation for Dubbing. Teoksessa Jorge Díaz Cintas & Rocío Baños Piñero (toim.), *Audiovisual Translation in a Global Context : Mapping an Ever-Changing Landscape*. London: Palgrave Macmillan UK, 253–265.
- O’Connell, Eithne M.T. 2003. *Minority language dubbing for children: screen translation from German to Irish*. Bern: Peter Lang.
- Oosthuizen, Anne 2019. *Quantifying the Qualitative: Testing a New Interdisciplinary Approach to the Multifaceted Task of Assessing Translated Songs in Animated Film*. Universiteit Leiden, master thesis.
- Orero, Pilar 2004. Audiovisual Translation: A New Dynamic Umbrella. Teoksessa Pilar Orero (toim.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, vii–xiii.
- Raffel, Burton 1988. *The Art of Translating Poetry*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press.
- Reus, Tim 2020a. An icy force both foul and fair: The theme of love versus fear in the Dutch dubbed version of Disney’s *Frozen*. *Across Languages and Cultures* 21:1, 89–106.
- Reus, Tim 2020b. *Musical, visual and verbal aspects of animated film song dubbing: Testing the triangle of aspects model on Disney’s Frozen*. Jyväskylän yliopisto, väitöskirja. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8179-2>.
- Suomi, Kari, Juhani Toivanen & Riikka Ylitalo 2006. *Fonetiikan ja suomen äänneopin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Susam-Sarajeva, Şebnem 2008. Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator* 14:2, 187–200.

Tiihonen, Tatu 2007. Puhumme suomea! — Mutta miten animaatiodubbaus oikein syntyy? Teoksessa Riitta Oittinen & Tiina Tuominen, *Olellaisen äärellä*. Tampere: Tampere University Press, 171–186.

Timonen, Arttu 2019. Disneyn ja Monty Pythonin elokuvat loistavat nyt Suomen teatterilavoilla, mutta musikaalien kääntäminen on monimutkaista: ”Jouduimme selittämään Disneylle, mikä Wilma-merkintä on”. *Helsingin Sanomat* 25.7.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006183450.html>. (3.9.2021)

Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi 2018. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.

Tuominen, Tiina 2012. *The Art of Accidental Reading and Incidental Listening. An Empirical Study on the Viewing of Subtitled Films*. Tampereen yliopisto, väitöskirja. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9008-8>.

Wojciechowska-Pieszko, Anna 2022. Translating intertextuality in animated films – an analysis of DreamWorks, Disney and Pixar animations. *Polonica (Wroclaw)* 42, 5–28.

Internetlähteet

Brevet, Brad 2020. 'Rise of Skywalker' Tops \$900M Globally, 'Frozen 2' #1 Animated Release All-Time & 'Grudge' Debuts with \$11.3M. *Box Office Mojo*. Verkkojulkaisu. Julkaistu 5.1.2020. https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW. (28.8.2023)

Cambridge Dictionary. Dictionary: gone. Verkkojulkaisu. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gone>. (3.9.2023)

DisneyMusic 2021a. Frozen 2 (Alkuperäinen Suomalainen Soundtrack) | Frozen 2 (Finnish). Verkkojulkaisu. Viimeksi muokattu 22.4.2021. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLiNVobckLqLnhoRg2QrCUzsrZ3iMUd0lh>. (3.9.2023)

DisneyMusic 2021b. Frozen Complete Collection. Verkkojulkaisu. Viimeksi muokattu 31.3.2021. https://www.youtube.com/playlist?list=PLiNVobckLqLl_JQOaC1FM0iCyg0MOFCN9. (3.9.2023)

Ford, Rebecca 2019. ‘Frozen 2’ Songwriters on Creating New Music Magic for Anna and Elsa. *The Hollywood Reporter*. Verkkojulkaisu. Julkaistu 27.11.2019. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/frozen-2-songwriters-creating-new-music-magic-anna-elsa-1257709/>. (3.9.2023)

Hough, Quinn 2020. Frozen 2: Every '80s Reference In "Lost In The Woods". *Screen Rant*. Verkkojulkaisu. Julkaistu 19.8.2020. <https://screenrant.com/frozen-2-kristoff-song-lost-woods-80s-references/>. (3.9.2023)

- International Phonetic Association 2020. The IPA vowel chart in Doulos SIL (serif) font [2020]. Verkkajulkaisu. https://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/IPA_chart_orig/IPA_charts_E_img.html#images/IPA_Doulos_2020_V.svg. (3.9.2023)
- IMDb. Frozen II Soundtracks. Verkkajulkaisu. <https://www.imdb.com/title/tt4520988/soundtrack/>. (2.10.2023)
- Kielitoimiston sanakirja 2022. Sanakirja: vuo. Verkkajulkaisu. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/vuo>. (28.8.2023)
- Korp: hakusana *turvass'*. Verkkajulkaisu. <https://korp.csc.fi>. (30.8.2023)
- Korpela, Jukka 1997. A Short Introduction to the Finnish Language. Verkkajulkaisu. Viimeksi muokattu 13.8.2014. <http://www.jkorpela.fi/finnish-intro.html>. (2.9.2023)
- Käännöstekstitysten laatusuosituksset 2020. Verkkajulkaisu. <http://www.av-kaantajat.fi/gallery/laatusuosituksset%20taitettu%20ei%20allek.pdf>. (3.9.2023)
- Merriam-Webster 2022. Dictionary: unknown. Verkkajulkaisu. Viimeksi muokattu 22.8.2022. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/unknown>. (3.9.2022)
- Ohjelmatekstitysten laatusuosituksset 2021. Verkkajulkaisu. https://kieliasiantuntijat.fi/wp/wp-content/uploads/2021/01/Ohjelmatekstitysten_laatusuosituksset_web-versio.pdf. (3.9.2023)
- Oscars 2020. The 92nd Academy Awards. Verkkajulkaisu. Julkaistu 9.2.2020. <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2020>. (3.9.2023)
- RIAA 2022. Gold & Platinum. Verkkajulkaisu. Julkaistu 24.8.2022. https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Aurora%2C+Idina+Menzel&ti=Into+The+Unknown&format=Single&type=#search_section. (3.9.2023)
- Rossi, Leena-Maija. Visuaaliset ja audiovisuaaliset media-aineistot. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Verkkajulkaisu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/laadullisen-tutkimuksen-aineistot/visuaaliset-ja-audiovisuaaliset-media-aineistot/>. (3.9.2023)
- SES 2020. Top 20: Helene jatkaa katsotuimpana. Verkkajulkaisu. Julkaistu 27.1.2020. <https://www.ses.fi/ajankohtaista/top-20-helene-jatkaa-katsotuimpana/>. (3.9.2023)
- SES 2021. Katsaus vuoden 2020 katsojatilastoihin. Verkkajulkaisu. Julkaistu 4.1.2021. <https://www.ses.fi/ajankohtaista/katsaus-vuoden-2020-katsojatilastoihin/>. (29.8.2023)
- VISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004. *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkooversio. <http://scripta.kotus.fi/visk> <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5446-35-7> (8.10.2023)

Vuori, Jaana. Tutkimusasetelman rakentaminen. Teoksessa Jaana Vuori (toim.) *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Verkkojulkaisu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja].
<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimusasetelma/tutkimusasetelman-rakentaminen/>. (3.10.2023)

ENGLISH SUMMARY

INTO THE UNKNOWN — OR HOW TO ANALYSE DUBBED SONGS: CASE *FROZEN II*

Introduction

The purpose of this paper is to discover how to analyse dubbed songs. To reach this goal, it will use theory from song translation, dubbing and song dubbing and utilize a method known as the triangle of aspects developed by Tim Reus (“Testing the triangle of aspects” 27). Additionally, the study will reveal whether the triangle as a quantitative method can be used as a base for qualitative research as well. The goal is both to affirm prior research as a starting point for the analysis of dubbed songs and to discover tools for translators to analyse dubbed songs.

The topic of this paper is worth researching because song dubbing is an underrepresented phenomenon in translation research and because the used method is relatively new. There is little to no research in Finnish on dubbed songs and their translation strategies which is where this study enters. This research will serve as a building point to further studies on song dubbing and the qualitative analysis of dubbed songs.

This study consists of a comparative analysis of lyrics from the Finnish and English versions of the movie *Frozen II* where each aspect of a song, as defined by the triangle of aspects, is analysed and compared with its counterpart in the other language version of the song. This analysis is only a path to answer whether the triangle of aspects is a useful tool for qualitative analysis but it can also be used as an example of song dubbing research in further studies.

Several songs from *Frozen II* were chosen as the dataset for this study. *Frozen II* is a box office hit that in the January of 2020 had sold more tickets than any animated movie before it (Brevet). The songs were chosen for analysis so that there is one song from each singing character and no songs with multiple singers. That is, all songs except “Some things never

change” and “Show Yourself”. The former is a song with multiple singers and the latter is Elsa’s second song in the movie that also evolves into a duet.

Researching song dubbing as a continuation to song translation and dubbing research

The theoretical basis for this study stems from two fields within translation studies. One of them is song translation and the other is dubbing. The third and final part of this theory section then introduces how these have been combined thus far.

Starting with song translation, it has long remained on the outskirts of translation studies and has only recently started gaining traction (Susam-Sarajeva 189). This could be the reason why song dubbing itself has been researched so little. One key phenomenon within song translation research that this study utilises is the pentathlon principle by Peter Low (“Translating Song” 79). Low divides song translation into five categories: singability, sense, naturalness, rhythm and rhyme (“Translating Song” 79). Translating songs in the best possible way requires optimising scores between all five, like in the sport the principle was named after (Low “Singable Translations” 87). According to Low, singability refers to a translation’s phonetic suitability to singing (“Translating Song” 79). It is also divided into four sections itself. These are all factors that ease singing and are, in order, prioritising open-ended syllables, avoiding consonant clusters, using plosives sparingly and focusing on vowels (Low “Translating Song” 82–84). Sense, to Low, means the semantic content of a song with its meaning, content and purpose (“Translating Song” 87). Low also states that many choices translators make regarding sense would be deemed inexcusable in factual texts but choices that yield “good enough” results may help achieve a better overall pentathlon score since they allow for flexibility and naturalness (“Translating Song” 87). Naturalness then aims to answer whether a translated song could have been originally written in the target language and includes, for instance, style and register (Low “Translating Song” 88). The rhythm of a song refers to the rhythm of the music, not the words themselves, nor is it the same as a poetic meter because a syllable in a song may consist of multiple notes (Low “Translating Song” 95). To yield a rhythmically perfect translation, the number of notes must not be altered but Low states that it is sometimes useful to make changes to the rhythm in order to achieve a more natural result (“Translating Song” 96). Last, Low defines rhymes as matching patterns of sounds at line ends and judges it phonetically meaningful that rhymes that

are excellent are so phonetically speaking and not necessarily because of their creativity (“Translating Song” 103). He deems it of least importance out of all the criterion but states that if it is added, it should be added early on to avoid the consequences of it being a mere afterthought (Low “Translating Song” 103). The other main source this thesis utilises on song translation is Johan Franzon and his thoughts on both the classification of song translations, and the narrative modes of interaction in musicals (“Choices in Song Translation” 376; “Musical Comedy Translation” 272). With the classification of song translation, this study means his list of how songs are translated: leaving the song untranslated, translating just the lyrics, writing new lyrics to an existing song, composing a new song for the translated lyrics and adapting the translated lyrics to the existing song (Franzon “Choices in Song Translation” 376). The narrative modes of interaction are divided into three levels where on the narrative level there are soliloquy and unison singing, on the staging level addressed monologue and dialogue, and on the presentational level song as singing (Franzon “Musical Comedy Translation” 272).

Dubbing is a subgenre of audiovisual translation, which according to Orero, consists of all translation that deals with sound, sound and image, or sound, image and text (vii). What this study focuses on under the umbrella of dubbing research is synchronisation, which Chaume calls a feature of texts translated for dubbing purposes that includes the target text’s suitability to the body and mouth movements of actors as well as utterances and breaks in text matching the source text (“Dubbing” 68). There are three types of synchronies in dubbing: lip synchrony, kinesic synchrony, and syllable synchrony and isochrony (Chaume “Dubbing” 68–69; Whitman-Linsen 20 qtd. in O’Connell 79). Chaume also mentions two additional types of synchronies which he does not consider as matching his definition, which are character synchrony and content synchrony (“Dubbing” 69). This study disagrees with Chaume on the exclusion of content synchrony and will analyse that as well as a part of the aspect of sense, which will be explained in more detail in the next paragraph. Therefore, the synchronies that this study is interested in are lip synchrony, kinesic synchrony, syllable synchrony and isochrony, and content synchrony. Another interesting previous study on dubbing is Bosseaux’s analysis of the effect of Marilyn Monroe’s English and French voices in the movie *Gentlemen Prefer Blondes* (“Some Like It Dubbed” 89). The analysis itself falls under character synchrony, which is not discussed in this study but offers interesting insight into the research of characterization.

Moving on to song dubbing, García Jiménez has stated that audiovisual translation and translating musical productions share some similarities: they have both remained on the outskirts of translation research; they both exist within the field of movie, television, computer and music industry; and they sometimes overlap when there are, for instance, songs in a television show (203–204). This study focuses on a case where they overlap when a movie has songs. The main source for song dubbing in this study is Tim Reus’s dissertation where he applies a model he has created, called the triangle of aspects, on the analysis of dubbed songs (“Testing the Triangle of Aspects”). It is a model intended specifically for analysing dubbed songs in animated musicals (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 26). The triangle of aspects consists of ten aspects that are divided onto the three sides of the triangle (“Testing the Triangle of Aspects” 27). The sides and aspects are as follows: musical side: rhyme, rhythm, singability, and harmony; visual side: synchrony, visual deixis, and imagery; and verbal side: sense, style, and mood (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 28).

On the musical side, the first aspect, rhyme, includes analysing the rhymes and the rhyme scheme and in its simplest form is the rhyme scheme of a song (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 28, 36). According to Reus, rhyme analysis often focuses on end rhymes although vowel and consonant rhymes within lines and repetition can also be rhymes (“Testing the Triangle of Aspects” 36–37). This analysis also focuses on end rhymes and justifies that with their effect on synchrony. Rhythm focuses on the structure of stresses and syllable counts on lines, and the scope of the analysis is a syllable and whether it is or is not stressed (“Testing the Triangle of Aspects” 37). With this aspect, however, the study uses Low’s definition of rhythm as how well the target language song matches that of the source language (“Translating Song” 79). Singability is analysing vowel quality and consonant density on the most significant syllables (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 38). Reus’s definition of singability matches Low’s as the target text’s phonetic suitability for singing (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 39; Low “Translating Song” 79). The former provides a hierarchical order in which certain criteria affect singability that he has compiled from previous research: open vowels are more singable than close vowels; front vowels are more singable than back vowels; plosives are the least singable consonants; voiced consonants are more singable than voiceless consonants; and single consonants are more singable than consonant clusters (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 39–40). As stated, Reus analyses singability on the most significant syllables but since this study has a qualitative approach, it is more beneficial to analyse singability throughout a song. Harmony is left out of the scope of this analysis

because its competent analysis requires extensive knowledge of musical theory. Reus defines it as the implicit relationship of a song's melody and lyrics ("Testing the Triangle of Aspects" 28).

The first aspect of the visual side is synchrony, which Reus states is analysing the relationship of a song's sung syllables and mouth movements ("Testing the Triangle of aspects" 47). Here his definition aligns with that of Chaume's lip synchrony and isochrony ("Dubbing" 68–69). Reus analyses syllables and gives them numerical values while this study omits this quantifying ("Testing the Triangle of Aspects" 48). Visual deixis refers to how the lyrics relate to gestures, expressions, and other on-screen events, and includes Chaume's kinesic synchrony as well as verbal references to visual cues (Reus "Testing the Triangle of Aspects" 28, 48–49; Chaume "Dubbing" 69). The analysis is done by line, and only lines with references to visual cues with clear visual context are chosen for analysis (Reus "Testing the Triangle of Aspects" 49). Imagery is another aspect that is not analysed in this study since analysing it would require knowledge of the field of film studies. It refers to the implicit relationships between lyrics and visual codes, which are defined as relating to the *mise-en-scène* of the movie (Reus "Testing the Triangle of Aspects" 28).

Finally, on the verbal side, the first aspect is sense, which according to Reus is the semantic and pragmatic meaning of lines ("Testing the Triangle of Aspects" 56). These are only explicit messages in the lyrics, not metaphors arising from another context, which are a part of mood (Reus "Testing the Triangle of Aspects" 56). Analysis is done by line except in cases where the sense of a line continues over multiple lines that form a similar message albeit in different order (Reus "Testing the Triangle of Aspects" 57). Reus also states that it is difficult to quantify sense and for that reason advises to compare lines and create categories for the differences ("Testing the Triangle of Aspects" 57). This study as a qualitative study can then still compare the differences but, more importantly, analyse how the differences affect the story of the movie. Style relates to the register and idiolect of the lyrics (Reus "Testing the Triangle of Aspects" 28). Reus again states that the aspect is difficult to quantify and proposes analysing the complexity and formality of lines or their surroundings through a few values ("Testing the Triangle of Aspects" 58–59). This study, on the other hand, analyses style as a whole and focuses on lexical choices, lines, sentences, or reoccurring themes depending on the song in question and, when necessary, compares these stylistic choices in relation to each other. Last, there is the aspect of mood which is the relationship of the

narration and lyrics (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 28). Unlike with the other sides of the triangle, this study includes this last aspect and with it the analysis of mood since according to Reus, the relationship between narration and lyrics is easier to explain and for audiences to understand than that of lyrics and imagery or lyrics and harmony (“Testing the Triangle of Aspects” 61). The analysis of mood may even include the whole film but this study focuses mostly on metaphors and their effect on characterisation. These also happen to be some of the examples Reus refers to as possible focus points within the aspect of mood (“Testing the Triangle of Aspects” 60).

Method and data

The method of this study utilises the triangle of aspects outlined in the previous chapter but modifies it when necessary to better serve qualitative research. Simply put, the method of this study is qualitative, comparative content analysis that applies the triangle of aspects. Qualitative analysis concerns the whole dataset and has two phases: simplifying findings that are then grouped as either singular observations or finding groups, and interpreting the results which relies on previous research (Alasuutari 31–32, 35). In this study, the first phase consists of grouping findings from the texts under aspects and interpreting those results through the triangle of aspects. Content analysis is a basic analysis method that can be used in a variety of qualitative research and for analysing different documents that are in text form (Tuomi and Sarajärvi 78, 87). Content analysis focuses on meanings of text that are found either through analysing the world from the outside or understanding invisible concepts within the world (Tuomi and Sarajärvi 88). According to Tuomi and Sarajärvi, content analysis is the attempt to verbally describe the document that is being analysed (89). In this study, the document in question is a compilation of the Finnish and English lyrics of the songs to be analysed from the movies that are interpreted through theory to gain access to the invisible world surrounding their translation. A study is comparative when a phenomenon is studied from multiple datasets or contexts within a dataset (Vuori). Therefore, the comparative nature of this study comes from analysing the phenomenon of song dubbing through the same lyrics in two languages, Finnish and English, side by side to find similarities and dissimilarities between them. The method for acquiring data was deciding to only focus on songs with mainly one singer. Multiple songs by the same character were also left out of the dataset. The data is entirely audiovisual and as such polysemic both narration,

sound effect and music affecting their meaning (Rossi). To transform the data into text, it was transcribed into text files. These text files are not added to this study for copyright reasons but referencing them is done with line numbers and the names of songs so that the first line of each song is its title.

The dataset for this movie was compiled from the movie *Frozen II*. The movie was chosen as the source for data due to its popularity and a previous personal interest in the movie's predecessor (see Juolahti). It continues the story of *Frozen* and is focused on the origin and reason for the main character Elsa's magical powers. Next, this study presents a short summary of what each song to be analysed is about. "All Is Found" is a lullaby telling a story of a magical place called Ahtohallan. The song is important throughout the story with its clues on how to reach Ahtohallan and its warnings and foretelling of what is to come. The most popular song of the movie is "Into the Unknown", which was an Oscar-nominee and has sold triple platinum in the United States (Oscars; RIAA). During the song, a voice Elsa hears attempts to make her follow it, which Elsa still refuses to do. Olaf's song "When I Am Older" takes place when he has been separated from the rest of the cast and tries to rationalise the oddities he experiences alone in the forest. "Lost in the Woods" is Kristoff's existential monologue on how he feels without Anna and what he would be without her. One could consider the intro to the song "Reindeer(s) Are Better Than People" as its own separate song but this study considers them as parts of the same song. The last song of the movie is Anna's "The Next Right Thing" which depicts her grief after she presumes Elsa dead and her struggle to continue. During the song she finds the necessary strength to carry on and do the next right thing.

A summary of what the triangle of aspects revealed in the analysis of dubbed songs

This chapter focuses on the key findings of the analysis one aspect of the triangle at a time. Analysing songs from the perspective of rhyme revealed that almost all of the translated songs kept the rhyme scheme of the original song. The exception to this rule is the song "Kun oon vanha", so the translation of "When I Am Older". Reasons for keeping the rhythm in most songs could be numerous but there are two main possibilities. One is keeping synchrony since line-endings are more essential to synchrony. This is corroborated by Herbst who states that synchrony needs special attention in roughly 25 percent of the entire text (293). If the

reason were this, though, it would have been more expected that the rhymes were phonetically similar in both language versions. Thus, the other reason could be tradition since Finnish listeners expect songs to rhyme. Low, for example, encourages to take into account the traditions and conventions of the target culture when it comes to rhyme (“Translating Song” 103).

Rhythm is another aspect with very little deviation. This is partly explained by the boundaries set by the music and synchrony, but slight modifications to rhythm could positively impact singability or naturalness. Low also advocates for tweaking rhythm and is of the opinion that full rhythmical equivalence is not reasonable to expect from a singable translation (“Translating Song” 100). There are a few examples of where tweaking the rhythm could have yielded more singable results. The study identified two primary types of rhythm tweaks that could have been utilised. The first is omissions of grammatically unnecessary small words like the repetition in the lines “Jos mä en; en olla sun saa” (“Eksynyt oon” lines 26–27). There is little time to properly pronounce the latter *en*, so omitting it would not have hurt the melody significantly, and the impact on synchrony is not an issue since the line is sang during a montage of scenes from the previous movie (Frozen II 00:50:48–00:50:55). The second is tweaking the lengths of notes to make space for shorter and longer notes, which conversely could also be solved by placing syllables of similar length on their counterpart notes in the translation.

When it comes to singability, the single most impactful issue was the number of consonants at line ends. This issue was so predominant that it arose in almost all of the songs. There is no clear explanation for this since Finnish words end in vowels or single consonants so typically that many loan words have been formed by adding the letter *i* to the end of the original word (Korpela). Issues with vowels were not as prominent, most likely because Reus’s most impactful rule “Open vowels are more singable than close vowels” (“Testing the Triangle of Aspects” 39) cannot be applied well in Finnish songs because the language only has two open vowels [ɑ] and [æ]. In addition, the principle was, perhaps surprisingly, applied very well and at least in the song “Kuin oikein on” one verse ended almost exclusively in syllables with open vowels. What was also interesting, is that Reus’s hierarchical approach to choices that affect singability did not lend itself very well to this analysis since especially with vowels. If a line were to end with the open vowel [ɑ], which is less singable as a back vowel than a front vowel would be, it is still more singable than any non-open vowel. This study found said

approach of giving more value to some vowels as others as not particularly valuable. Instead, this study focused on consonants, which Reus claims only affect singability in some cases (“Testing the Triangle of Aspects” 39–40). While that is certainly true for example with the Finnish language where consonant clusters do not normally exist, this study claims that when consonants are placed non-optimally, they make singing more difficult than any vowel ever would.

Moving on to the visual side, synchrony varied widely even when only focusing on characters’ mouths on prominent syllables. Some line endings cause great disparities in synchrony like on the line “Tieto löytyy, polku kultainen” (“Löydän sen” line 7) where the last syllable /nen/ is remarkably different from its source language counterpart syllable /ju:/ on the line “Lie the answers and a path for you” (“All Is Found” line 7). This change with its differing vowel and added labiodental consonant is an example of what Reus calls a major change (“Testing the Triangle of Aspects” 48). Here it is also important to point out creative choices that result in good synchrony, like on line “Sinut kuulen, mutten tuu” (“Tuntemattomaan” line 2) where the ending of the line has expertly been created to match the mouth movements on its counterpart line “I can hear you, but I won’t” (“Into the Unknown” line 2). This was achieved by using a different bilabial consonant and rounded vowel, which maintain synchrony while allowing for changes in vowels and consonants.

One key finding regarding visual deixis was that it was better taken into account when the references between the visuals and the text were more explicit than implicit. On the whole, all songs took visual deixis well into account but sometimes created differing implications than the source text, like on the line “Linnassamme viihdyn muista huolta pitäen.” (“Tuntemattomaan” line 8) which in the source text is “Everyone I’ve ever loved is here within these walls” (“Into the Unknown” line 8). Here the screen shows two paintings, one of the royal family when Elsa and Anna are young, and another of the main cast of the movie: Elsa, Anna, Olaf, Kristoff and Sven (Frozen II 00:17:43–00:17:47). The Finnish text implies Elsa’s responsibility over the kingdom and her friends while the source text more clearly states that the people in the pictures are the one’s Elsa has ever loved. Omissions of the implications of visual deixis could also be observed. However, as already stated, clear visual references were handled well. This is proven by, for instance, many parts of the song “Kun oon vanha”. To mention one, when Olaf walks into a dark part of the forest and sings “Like why we’re in this dark, enchanted wood” (“When I Am Older” line 16), the Finnish

translation is “Myös miksi synkkään metsään tullut oon” (“Kun oon vanha” line 16), which maintains this reference (Frozen II 00:30:16–00:30:20).

Finally, on the verbal side, sense contained some differences between the language versions, as was expected. Here the study found examples of both minor and major deviations in sense. According to Reus, minor deviations are, as an example, changes in parts of a message like in the lines “I know in a couple years” (“When I Am Older” line 9) and “Tiedän jälkeen vuosien” (“Kun oon vanha” line 9) where a couple of years were translated as a general after some years (“Testing the Triangle of Aspects” 57). Major deviations, on the other hand, include omitted or added messages as in “And, of course, it’s always fine” (“Lost in the Woods” line 11) and “Sitä en mä estää voi” (“Eksynyt oon” line 11) where the message of Kristoff being fine with Anna leaving was omitted and the sense of Kristoff trying to stop Anna but realising it is not in his power was added (Reus “Testing the Triangle of Aspects” 57). A particularly interesting finding was that in this dataset there were no examples of deviations in sense that would resolve with the context from surrounding lines, which was Reus’s third category of deviations (“Testing the Triangle of Aspects” 57). That is, two or more lines that express the same information in different order, which would make them perform badly on a line basis without a wider look at the chain of sense as a whole. However, an example of this phenomenon exists in the movie, although in the translation of the song “Show Yourself” which was not part of the dataset.

Style and naturalness proved difficult to achieve for many songs. One issue to consider is what Herbst points out about how listeners can recognise a dubbed movie from a live-action one based on soundtrack alone (294). The reason for this unnatural sound could be the intonation and style of speech in dubbed movies but also the extensive use of standardised language (Herbst 294). This is not a satisfactory explanation for dubbed songs since melody dictates intonation at least partly, and this dataset includes many examples where standardised language is deviated from. The songs fall often into a category which Low calls songs that sound translated (“Translating Song” 88). This study asked whether it would be useful to train translators to notice the influence of the source text when translating in order to produce more natural target texts. However, Mendes points out that a dub is not yet final when the translator is finished with their job and that industry professionals also affect the end result (265). This is somewhat contradicted by Tiihonen who states that in the Finnish context a translator is very involved throughout the process sometimes even directing the dub

(172). When taking a look at Reus's scales of complexity and formality, differences between the source and target texts can also be found, which could even point to a conclusion that these issues may not stem from the source text to begin with ("Testing the Triangle of Aspects" 59). Whatever the case is, animation translators should pay attention to their use of language since their primary target audience are children, and dubbing has huge potential regarding children's language skills (Tiihonen 182; O'Connell 109).

The last paragraph of this chapter focuses on the aspect of mood. This study focused on two themes within the aspect of mood, namely characterisation and metaphors created by the narration related to the story of the movie. This choice of focus was justified since Reus names them as parts of mood and states that the aspect gives insight into songs with any chosen points of analysis ("Testing the Triangle of Aspects" 60–61). One could say that the effect of different choices within other aspects on the mood of a song was one reason to report those choices. The theme of characterisation was mostly discussed with the song "The Next Right Thing" where the conclusion was that the Finnish Anna is more passive than the English one. This rises from lines like "Ja nyt sisällään; Soi ääni näin" ("Kuin oikein on" lines 33–34) which in the source text are "Then I'll make the choice; To hear that voice" ("The Next Right Thing" lines 33–34). The English Anna even states in the lines that she will make a choice when the Finnish Anna has a voice inside her that does not require her to make an active choice. The passivity also rises from the fact that the subject of the English lines is Anna herself while in the Finnish translation the subject is the voice. Metaphors within songs were most key with the song "Löydän sen", which sets the premise for the whole movie and alludes to events that will happen later on in the movie.

Conclusions

The findings of this study proved that the theory of aspects can, indeed, also be used as a basis for qualitative research. The method has its shortcomings in this regard because it was intended for quantitative analysis, but the aspects themselves proved fruitful to analyse from a qualitative point of view as well. The findings of the analysis itself could provide insight into dubbed Finnish songs and, upon further research, be used as data for training translators on the intricacies of song dubbing in Finnish. These results are key in further research into dubbing songs in Finland, which has remained quite unresearched. The hope is that this study inspires others to study song dubbing especially in the context of smaller and subtitling-heavy

languages. In a way, even the existence of this study is of importance to the field of song dubbing research as a whole since it opens new possibilities for further research.

Based on this, the study was a success. It answered the question it attempted to and laid out a path for qualitative research into Finnish song dubbing. The nature of qualitative research is such that further research is needed to verify the merit of it but the analysis could be completed with the parameters that were set for it. Some key successes in the study are setting out a scope of what song dubbing research can be, identifying some characteristics of dubbed songs (although based only on one data set thus far), and discovering new avenues for further research into the topic, which will be discussed in more detail in the last paragraph of this summary.

The shortcomings of this study can mostly be attributed to the fact that the triangle of aspects did not always function when it came to qualitative research. Thankfully, other theory could then be used to answer for a certain one-dimensionality, which comes from having to quantify the qualitative. Some aspects were also too complex to analyse without extensive knowledge of music theory and film studies. This means that even this study is not quite complete in terms of attempting to find a method that can be used for the qualitative analysis of dubbed songs since it is missing the analysis of some aspects. These aspects, harmony and imagery, Reus himself deemed more qualitative in nature (“Testing the triangle of aspects” 41, 51). However, within the scope of this study it would not have been possible to analyse those aspects and thus leaving them out was justified.

Future research into song dubbing has many avenues. Studies could take the triangle of aspects and further solidify its usefulness as a tool for translation scholars both in quantitative and, after building upon it some more, qualitative research. Other interesting research topics are, for example, characterisation and intertextual references in dubbed songs. However, the single most impactful identified research path, in my opinion, is reception research. It would help understand how people view dubbed songs, what attitudes and biases they have towards dubbing in general and when would they consider listening to dubbed songs. Another angle to reception research could be to ask translators what they think of dubbed songs and how they would go about translating songs currently. It could also be interesting to compare the results from an audience’s opinion about a song to what Reus or Low have said about the criteria for good song translations and dubs.