

MITÄ JÄÄ KIRJOITTAMATTA?

Omissio kahden tilannekomediasarjan tekstityksissä

Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Englannin kielen kääntäminen ja tulkkaus
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2007
Anna Säaskilahti

TAMPEREEN YLIOPISTO
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

SÄÄSKILAHTI, Anna: Mitä jää kirjoittamatta? Omissio kahden tilannekomediasarjan tekstityksissä

Pro gradu -tutkielma, 68 sivua, englanninkielinen tiivistelmä 8 sivua
Englannin kielen kääntäminen ja tulkkaus
Marraskuu 2007

Tässä tutkielmassa tarkastellaan kahden tilannekomediasarjan tekstityksissä esiintyvää omissiota eli tekstityksestä pois jätettyjä elementtejä. Tekstittäminen on hyvin rajoitettua kääntämistä niin ajan kuin tilankin puolesta, ja tämän vuoksi tekstittäjä joutuu usein tekemään hankaliakin ratkaisuja. Dialogia ei saa kokonaisuudessaan käännettyä, joten puhetta on tiivistettävä ja osia siitä on jätettävä kokonaan pois. Tämä tutkimus tarkastelee päivittäin lukemiemme televisiotekstitysten suhdetta alkukieliseen puheeseen.

Taustoitin tutkimustani tekstittämisen yleisesittelyllä, minkä jälkeen pohdin puhutun ja kirjoitetun kielen eroja, jotka ovat oleellisia puhutun alkutekstin kääntämisessä toisenkieliseksi tekstiksi. Tarkastelen myös tilannekomediagenren erityisluonnetta ja huumorin kääntämistä sekä perehdyn tarkemmin tiivistämiseen ja omissioon tekstittäjän työkaluina.

Tutkimusaineistonani käytin yhteensä neljää jaksoa kahdesta amerikkalaisesta tilannekomediasarjasta, *Ellen Show*'sta ja *Frasieristä*. Jaottelin aineistossa esiintyvän omission eri kategorioihin, jotka pohjautuvat Liisa Tiittulan puhutun ja kirjoitetun kielen erojen analyysiin. Esitän myös omission kokonaismäärän ja määrällisen jakauman tutkimusaineistossani taulukon avulla.

Suurin osa omissiosta keskittyi puhutun ja kirjoitetun kielen eroihin, mutta myös sisällöllistä omissiota esiintyi yllättävän paljon. Oletin huumorin aiheuttavan ongelmia komediasarjojen tekstittäjille, mutta se oli omissiossa vain hyvin pienessä osassa. Kahden eri tekstittäjän ratkaisut olivat hyvin samantyyppisiä niin määrällisesti kuin laadullisestikin, mikä johtunee osittain tilannekomedian formaattiluonteesta mutta myös tietyistä yleisistä lainalaisuuksista tekstittäjien työssä.

Avainsanat: omissio, tekstittäminen, puhuttu ja kirjoitettu kieli, tilannekomedia

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. TEKSTITTÄMINEN JA SEN ERIKOISVAATIMUKSET	5
3. PUHUTUN JA KIRJOITETUN KIELEN EROT	8
4. TILANNEKOMEDIA	11
4.1. Tilannekomedia lajityyppinä ja instituutiona	11
4.2. Tilannekomedian suomentaminen	14
5. TIIVISTÄMINEN JA OMISSIO TEKSTITTÄMISESSÄ	20
5.1. Tiivistäminen eettisenä kysymyksenä	22
5.2. Koska omissiota tarvitaan?	25
5.3. Erikoistilanteita	30
6. OMISSIO <i>ELLEN SHOW</i>'SSA JA <i>FRASIERISSÄ</i>	32
6.1. Aineiston esittely	32
6.2. Tutkimuksen metodi	33
6.3. Omissioryhmien luokittelu	37
6.3.1. Sanoiksi täsmentymättömät äännähdykset.....	37
6.3.2. Puhuttelut ja tervehdykset.....	38
6.3.3. Puheen ”häiriöt”	39
6.3.3.1. Katkot, korjaukset ja anakoluutit	39
6.3.3.2. Toisto	40
6.3.4. Partikkelit.....	42
6.3.4.1. Diskurssipartikkelit	42
6.3.4.2. Konjunktiot	43
6.3.4.3. Adverbit	44
6.3.5. Pronominit.....	45

6.3.6. Verbit	45
6.3.7. Subjektit ja predikaatit	46
6.3.8. Adjektiivit	46
6.3.9. Määrittävät lisäykset, attribuutit	47
6.3.10. 'Kyllä' ja 'ei'	48
6.3.11. Kielto sanat	48
6.3.12. Kysymyssanat	48
6.3.13. Kokonaiset lauseet	49
6.3.14. Sanaleikit ja vitsit.....	51
6.3.15. Syntaksin yksinkertaistaminen.....	53
6.3.16. Laulun sanat	54
6.3.17. Ruudussa näkyvä teksti.....	54
6.3.18. Voimasanat.....	55
6.4. Omissiityppien määrällinen jakauma	56
6.5. Pohdintaa	57
7. LOPUKSI.....	62
LÄHTEET	65
ENGLISH ABSTRACT	

1. JOHDANTO

Vieraskielisten elokuvien ja televisio-ohjelmien tekstitys on olennainen osa katselukokemusta, vaikka sitä ei usein edes huomaa. Yleisradion kanavilla esitettävistä ohjelmista 80 % on nykyään tekstitettyjä, ja kaupallisilla kanavilla osuus on vielä suurempi. Näiden lisäksi teattereissa esitettävistä elokuvista suurin osa tulee ulkomailta, ja myös video- ja dvd-markkinoilla kotimaiset elokuvat jäävät vähemmistöön. Näistä kulttuurituotteista nauttiminen olisi vaikeaa ilman tekstittäjien panosta, ja suomalainen katsookin tekstittäjän työtä päivittäin. Myös sellaiset henkilöt, jotka osaavat katsomansa elokuvan tai tv-ohjelman kieltä, voivat hyötyä tekstityksistä, sillä puheen ymmärtäminen kaikissa kohtauksissa on joskus kielitaitoisellekin yllättävän vaikeaa. (Vertanen 2001, 132–133; Miljard 2002) Joka tapauksessa jokainen katsoja alkaa lukea tekstiä sen ilmestyessä ruutuun (d'Ydewalle et al 1991, 652).

Suomessa on tekstitetty tv-ohjelmia jo neljänkymmenen vuoden ajan, ja suomalainen katsoja on tottunut tekstityksiin toisen kielen ja kulttuurin välittäjinä (Vertanen 2001, 131). Valtaosa tekstitetystä materiaalista tulee englanninkieliseltä alueelta, lähinnä Yhdysvalloista, eikä kulttuurin välittämisen tehtävä ole tekstityksille enää niin keskeinen kuin ennen, sillä globalisaation myötä amerikkalainen kulttuuri on tullut ainakin pintapuolisesti meille suomalaisillekin tutuksi. Myös englannin kielen taidon on sanottu kehittyneen niin paljon, että monet väittävät englanninkielisten ohjelmien tekstityksiä jopa turhiksi. Tutkimukset ovat kuitenkin osoittaneet, että ihmiset pitävät yleensä englannintaitoaan parempana kuin se todellisuudessa on, ja monet ihmiset eivät tietenkään osaa vieraita kieliä lainkaan (Luyken 1991, 7–8).

Ruututekstejä siis luetaan paljon, mutta niiden sisältöön harvoin kiinnitetään huomiota satunnaisia virheitä lukuun ottamatta. Tekstitysten tarkoituksena on tukea elokuvan tai televisio-ohjelman ymmärtämistä, eikä niitä irrallisena tekstinä ole oikeastaan edes olemassa. Tekstityksen ja elävän kuvan suhde on kuitenkin mutkikas, sillä toimiakseen hyvänä tukena ymmärtämiselle tekstitys ei saa itsessään kuormittaa liikaa katsojan aisteja ja ajattelua. Sen on virrattava ohjelman rytmissä vetämättä huomiota itseensä. Tekstityksen pitää täten esittää vain oleellinen ohjelman dialogista tai muusta puheesta. Tekstittäminen vaatiikin huomattavaa tiivistämistä, ja usein tekstittäjä joutuu jättämään tekstityksistä jotakin pois.

Tässä tutkimuksessa tarkastelen omissiota eli alkukielisen puheen elementtien pois jättämistä kahden amerikkalaisen tilannekomediasarjan suomenkielisissä tekstityksissä. Olen itse tehnyt tv-tekstityksiä kaapelikanaville muutaman vuoden ajan, ja tänä aikana kiinnostukseni aihepiiriin on kasvanut entisestään. Luvussa kaksi luon lyhyen katsauksen tekstittämisen perussääntöihin ja -rajoituksiin. Taustoitan tutkimustani tekstittämisen ja sitä koskevien teorioiden yleisesittelyllä. On tärkeää, että tekstitys välittää tarpeellisen määrän informaatiota, ei siis liikaa mutta ei myöskään liian vähän. Jos ruudussa viivähtäviin yksi- tai kaksirivisiin tekstireplikkeihin ahdetaan kaikki ruudussa puhuttu, niitä ei ole mahdollista lukea ja samalla seurata elokuvan tai tv-ohjelman kuvaa ja ääntä. Jos taas teksteissä on liian vähän asiaa, katsojalle voi jäädä ohjelman ymmärryksen aukkoja ja katsominen voi häiriintyä puutteellisesta informaatiosta. Tekstittäjän on siis tasapainoiltava näiden kahden ääripään välillä ja tarjottava katsojalle tekstitys, joka sulautuu osaksi alkuperäistä audiovisuaalista kokonaisuutta.

Koska televisio-ohjelmien ja elokuvien tekstittäminen on pohjimmiltaan puhutun kielen muuttamista kirjoitukseksi – sekä tietenkin yhdellä kielellä tuotetun puhutun tekstin kääntämistä toisenkieliseksi kirjoitetuksi tekstiksi – haluan omistaa kolmannen luvun puhutun ja kirjoitetun

kielen eroille. Juuri näiden kahden viestintäkanavan erot korostuvat tekstitysten omissiossa, sillä puheessa on runsaasti elementtejä, joita kirjoituksessa ei tarvitse ilmaista. Tiittula (1992, 53–103) on laatinut puhutun ja kirjoitetun kielen eroista kattavan jaottelun, jonka avulla lähestyn tämän tutkimuksen aineistoa verratakseni kirjoitettuja tekstityksiä puhuttuun alkutekstiin.

Tutkimukseni aineistona on yhteensä neljä jaksoa kahdesta amerikkalaisesta tilannekomediasarjasta. Luvussa neljä valotan tilannekomedian tyypillisiä piirteitä etenkin kääntämisen kannalta. Tutkin kahden eri tekstittäjän suomennoksia, mutta halusin rajata materiaalin saman genren sisälle, jotta eri suomentajien väliset erot tulisivat selvästi näkyviin. Valitsin aineistoksi TV1:ssä esitettävän *Frasierin* ja Nelosella esitetyn *Ellen Show'n* suomennokset. Valitsemani ohjelmat edustavat tilannekomedian lajityyppiä, jonka arvelin soveltuvan hyvin tarkoituspärinteen sen runsaan ja usein nopean dialogin ansiosta. Käyn kummastakin sarjasta läpi kaksi jaksoa, joiden katson riittävän antamaan yleiskuvan kummankin suomentajan omissiomalleista.

Tekstittäjä joutuu tämän tästä turvautumaan omissioon, jättämään jonkin puheen osan tai kuvassa näkyvän tekstin kokonaan vaille käännoästä. Tutkimuksen viidennen luvun omistan tiivistämiselle ja omissiolla, jotka ovat hyvin olennainen osa tekstittäjän ammattitaitoa. Aina on kuitenkin muistettava, että kuva tukee tekstittäjää monin tavoin tiivistämistehtävässä, sillä ohjelman dialogi ei ole kuvasta irrallista. Usein tekstistä pois jätetty aines tulee katsojalle selväksi kuvan kautta, eikä sisällöllinenkään omissio välttämättä jätä aukkoa ymmärtämiseen. Omission tarkastelun teoreettisena apuvälineenä käytän Gottliebin (Gottlieb 1994c, 293–294) esittämiä tiivistämisstrategioita.

Kuudes luku on tutkimuksen empiirinen osuus, eli *Ellen Show'n* ja *Frasierin* tekstityksissä esiintyvän omission tarkastelua. Ensin esittelen käyttämäni aineiston ja tutkimuksen metodin. Täydennän Tiittulan (1992, 53–103) esittämää jaottelua puhutun ja kirjoitetun kielen eroista joillakin omilla havainnoillani, jotka koskevat erityisesti tekstittämistä. Tämän työkalun avulla perehdyn erilaisiin omissiotyyppeihin kahden eri tilannekomediasarjan suomennoksissa ja esittelen eri omissioryhmien määrällisen jakauman. Pohdintaosuudessa vertailen tekstittäjien omissiostrategioita sekä tarkastelen, onko esimerkkiohjelmissä jouduttu tekemään sisällöllistä omissiota, so. jättämään jokin merkitystä kantava osa tekstityksestä pois. Lisäksi asetan tutkimusaineistosta tekemäni havainnot kirjallisuudessa esitettyjä näkemyksiä ja suuntaviivoja vasten.

Tässä tutkimuksessa en pureudu lainkaan esimerkiksi tekstittämisen tekniikkaan tai historiaan, sillä näitä aiheita on käsitelty runsaasti tekstittämistä koskevassa kirjallisuudessa, eikä niillä ole erityistä painoarvoa oman aiheeni kannalta (ks. esim. Ivarsson 1992; Ivarsson & Carroll 1998). En myöskään puutu tekstittäjien ammattikunnan yhteiskunnalliseen asemaan, vaikka se onkin mielestäni kiinnostava ja tutkimisen arvoinen aihe (ks. esim. Abdallah 2003). Sen sijaan haluan korostaa tekstitysten merkitystä yksittäisen ihmisen havaintokentässä ja niiden vaikutusta arkielämäämme, sillä ne muodostavat valtavan mutta melko huomaamattoman tekstimassan lähes jokaisen ihmisen luettavaksi.

2. TEKSTITTÄMINEN JA SEN ERIKOISVAATIMUKSET

Subtitling is not translating. It's a lot harder, but it's a lot more fun. The job is hellish for some, but heaven to me.

Wildblood 2002, 43

Tässä tutkimuksessa käsittelen nimenomaan puhuttujen televisio-ohjelmien englanninkielisen dialogin esittämistä suomeksi kirjoitetussa muodossa eli *tekstittämistä*, joka on yksi av-kääntämisen muoto. Joidenkin alan ammattilaisten mielestä sanaa tekstittäminen ei pitäisi käyttää, sillä se antaa työskentelystä liian teknisen kuvan. Mielestäni tämä termi on kuitenkin välttämätön, jos halutaan erottaa juuri ruututekstien tuottaminen muista av-kääntämisen osa-alueista, kuten dubbauksesta tai selostustekstin suomentamisesta ja esittämisestä puheena. Termi av-kääntäminen kattaa kaikkien audiovisuaalisten tuotteiden kielen kääntämisen toiseksi. Monissa maissa tekstittäjä on teknikko, joka syöttää valmiiksi käännetyt ja ajastetut tekstit ohjelmaan, mutta Suomessa kääntäjää on totuttu ajattelemaan tekstittäjänä, sillä meillä sama henkilö on perinteisesti suorittanut työn alusta loppuun. Globalisaatio on tosin hieman muuttanut työn luonnetta täälläkin, sillä tekstityksiä tuottavat käännöstoimistot teettävät suuren osan käännöksistään nykyään niin sanottuina kakkoskäännöksinä, mikä tarkoittaa, että suomalainen kääntäjä tekee oman suomennoksensa toisessa maassa tehdyn valmiin ajastuksen päälle.

Tekstittäjä tekee ruututekstejä eli tiivistettyjä käännöksiä elokuvan tai tv-ohjelman dialogista, ja ne sijoitetaan yleensä ruudun alalaitaan yksi- tai kaksirivisinä tekstirepliikkeinä. Ruututekstit ilmestyvät ja katoavat samaan aikaan kuin alkuperäiseltä ääniraidalta kuullaan kyseinen repliikki. Tekstit lisätään kuvaan yleensä aina jälkikäteen, eivätkä ne ole osa alkuperäistä kuvan ja äänen

kokonaisuutta. Termiä 'planssi' (*caption*) käytetään ruudulla näkyvistä, ohjelmantekijän lisäämistä teksteistä, jotka ilmoittavat esimerkiksi tapahtumien paikan tai ajankohdan. (Luyken 1991, 31)

Vuonna 2000 pelkästään Yleisradion kanavilla ruututekstejä lähetettiin 1 700 000 kappaletta, mikä vastaa kuuttakymmentä kuudensadan sivun romaania (Vertanen 2001, 131). Televisiotekstityksillä todella on painoarvoa toisten kulttuurien tutuksi tekijänä ja kirjallisten vaikutteiden antajana, sillä Pohjoismaissa ruututekstejä luetaan enemmän kuin mitään muita käännöksiä (Gottlieb 1992, 161). Gottliebin mukaan tanskalaiset käyttivät vuonna 1987 tehdyn kattavan tutkimuksen mukaan 280 minuuttia viikossa painetun tekstin, kuten lehtien ja kirjojen, lukemiseen, ja vuonna 1992 he käyttivät viikossa melkein neljä tuntia (228 minuuttia) tv- ja videotekstitysten lukemiseen. (Gottlieb 1992, 161; 1994, 102) Määrällisesti tekstityksiä luetaan siis lähes yhtä paljon kuin mitä tahansa painettua tekstiä, ei pelkästään käännöksiä. Hietalan (1993, 119) mukaan tutkijat uskaltavat jopa myöntää, että suomalaisten alati koheneva lukutaito on osittain tv-tekstitysten ansiota.

Tv-yleisöt ovat yleensä melko heterogeenisiä, mutta tietyissä ohjelmatyypeissä voidaan/täytyy ottaa huomioon tietyn kohderyhmän erikoisominaisuudet. Tällaisia ohjelmia ovat esimerkiksi nuortensarjat, joissa tekstien vaihtumisnopeus voi olla keskimääräistä suurempi. Pääasiassa iäkkäälle yleisölle suunnatuissa ohjelmissa taas kunkin ruututekstin on näyttävä ruudussa keskimääräistä pidempään.

Käännetty dialogi voidaan jakaa ruututeksteiksi joko *kieliopillisin*, *retorisin* tai *visuaalisin* perustein. Kieliopillinen jako jakaa dialogin semanttisesti järkeviin kokonaisuuksiin, kun taas retorinen jako seuraa puheen rytmiä. Nämä voivat olla usein myös yhteneviä, sillä ihminen vetää henkeä usein juuri noin 5–6 sekunnin välein, mikä on yhden kaksirivisen tekstirepliikin keskimääräinen kesto. Visuaalinen jako taas kunnioittaa ennen kaikkea visuaalisen kanavan antamia

merkkejä, so. leikkauksia ja kameran liikkeitä. Tätä käytetään useimmiten elokuvissa tai ohjelmissa, joilla katsotaan olevan erityistä esteettistä arvoa. (Gottlieb 1994, 110) Oman kokemuksen mukaan kieliopillisin ja retorisin perustein tehty tekstitys voi toimia myös visuaalisesti tyydyttävällä tavalla. Omassa työssäni pyrin aina kunnioittamaan kuvanleikkauksia, vaikka pidänkin semanttista koherenssia ja puherytmin seuraamista tärkeimpinä jakoperusteina.

Tekstittäminen on kääntämistä, johon liittyy monia rajoituksia. Audiovisuaalinen media on luonteeltaan polysemioottista, joten tekstitys on vain yksi osa kokonaisuudesta, jonka osasten on sovittava mahdollisimman saumattomasti yhteen. Tekstittäjää rajoittavat tämän lisäksi tila ja aika. Jokaisen 60–80 merkin ruututekstin on oltava ruudussa kuusi sekuntia, missä ajassa puhuja on sanonut huomattavasti enemmän kuin tuohon tekstirepliikkiin mahtuu kirjoittamaan (Ivarsson 1992, 38, 90). Tekstittäminen vaatii siis kuvan ja tekstin yhteensovittamista, puheen tuottamista kirjallisessa muodossa toisella kielellä sekä ilmaisun tiiviyyttä (vrt. Luyken 1991, 54–55). Rajoitukset vaativat tekstittäjältä työhön soveltuvaa strategiaa ja tietoisia valintoja työn onnistumiseksi.

Nedergaard-Larsen jakaa tekstittäjän kohtaamat rajoitukset teknisiin, tekstuaalisiin ja kielellisiin rajoituksiin. Teknisiksi rajoituksiksi luetaan alkuteksin eli elokuvan tai televisio-ohjelman asettamat tila- ja aikarajoitukset. Tekstuaalisia rajoituksia ovat puolestaan alkutekstin visuaalisten ja verbaalisten elementtien läsnäolo, lyhentämistä edellyttävä tilan puute, ja viestintäkanavan muutos. Kielellisiä rajoituksia on kahdenlaisia. Kielensisäiset rajoitukset tarkoittavat kahden kielen välisiä syntaksi- ja kielioppieroja, ja kielenulkoisilla rajoituksilla tarkoitetaan ympäröivän todellisuuden aiheuttamia ongelmia. (Nedergaard-Larsen 1993, 207–241)

3. PUHUTUN JA KIRJOITETUN KIELEN EROT

Kirjoituksen oppiminen ei ole sitä, että opitaan panemaan paperille puhuttu sana.

Tiittula 1992, 11

1960-luvulla kääntämisentutkija J. C. Catford esitti, että eri viestintäkanavien välinen kääntäminen on mahdotonta (sit. Gottlieb 1994a, 105). Nykyään tuskin kukaan voi väittää, että puhetta ei voitaisi kääntää tekstiksi, kun muun muassa televisiotekstityksiä tuotetaan jatkuvasti joka puolella maailmaa. Puheella ja kirjoituksella on eronsa, mutta pienellä sovittelulla ne saadaan taipumaan lähelle toisiaan.

Koska tekstittämisen ehkä merkittävin ominaispiirre useimpiin muihin kääntämisen lajeihin verrattuna on viestintäkanavan muutos eli puhutun kielen muuttaminen kirjoitetuksi, omissiota tarkasteltaessa on keskeistä vertailla puhutun ja kirjoitetun kielen ominaisuuksia. Omissio koskee lähinnä juuri puheen ja kirjoituksen eroja, sillä ne olennaiset puheen elementit (interaktion merkitsimet, täytesanat ja toistot), joilla ei ole juuri painoarvoa kirjoituksessa, jätetään pois tekstityksistä (vrt. de Linde 1995, 17).

Puhe ja kirjoitus ovat lähtökohtaisesti erilaisia viestintätapoja. Puhe opitaan jo varhaislapsuudessa omassa kulttuurissa elämällä, mutta lukeminen ja kirjoittaminen ovat opeteltuja taitoja. Tämä ei kuitenkaan tee kirjoituksesta puhetta arvokkaampaa tai laadukkaampaa. Kirjoitus ja puhe ovat erilaisia tapoja kommunikoida, ja niiden muuntaminen toisikseen vaatii kääntämistä, sillä niitä ei voida verrata suoraan. Puhe ei esimerkiksi useinkaan jaksotu virkkeiksi samalla tavalla kuin kirjoitettu kieli (Leino 1989, 98).

Puheen ja kirjoituksen välinen ero ei ole selvärajainen vaan pikemminkin erilaisten varianttien jatkumo. Toisessa ääripäässä on kirjakieli ja toisessa spontaani puhekieli, joka jakautuu vielä erilaisiin rekistereihin. Kirjallisen ja suullisen painotukset vaihtelevat myös muun muassa kaunokirjallisuudessa, ja eri aikakausina noudatetaan erilaisia tyylinormeja. (Ks. esim. Gambier 1994, 279–280.)

Sekä Delabastita (1989, 199) että Gottlieb (1994b, 265–266) jakavat televisio-ohjelman lähtötekstinä neljään eri kanavaan, joita ovat:

- verbaalisakustinen (dialogi, taustalta kuuluvat ihmisäänet ja joskus laulunsanat),
- ei-verbaalinen akustinen (musiikki ja äänitehosteet),
- verbaalisvisuaalinen (ruudussa näkyvä teksti) sekä
- ei-verbaalinen visuaalinen (kuvat).

Tekstittäminen siirtää painopisteen puheesta kirjoitukseen eli ensimmäisestä kanavasta kolmanteen, joka tavallisesti on pienimmässä osassa televisio-ohjelman kokonaisuudessa. Täten se lisää lähes kokonaan uuden ulottuvuuden katselukokemukseen.

Nedergaard-Larsen (1993, 213) mainitsee, että koska kirjoitus on ilmaisultaan paljon voimakkaampaa ja painokkaampaa kuin puhe, tekstitysten tulisikin olla aina karsittuja versioita puheesta, vaikka tila- ja aikaongelmaa ei olisikaan. Siksi omissio ei aiheuta niin suuria ongelmia puhetta tekstiksi käännettäessä vaan on oikeastaan jopa luonnollista. Erityisesti voimakkuusero tulee esille kiroilussa ja muissa voimasanoissa. Kirjoitettuna niillä on äärimmäisen voimakas vaikutus, moninkertainen puheeseen verrattuna. Siksi tekstittäjä yleensä miedontaa voimasanoja tai jättää ne kokonaan kääntämättä.

Viestintäkanavan muuttuessa tekstittäjän on otettava huomioon myös puheilmaisun monet ”häiriöt”, kuten korjaukset ja katkokset (Tiittula 1992, 19). Puheessa ei näy virkkeiden ja kappaleiden rajoja, ja kirjoituksesta taas puuttuvat puheen prosodiset ja paralingvistiset piirteet, kuten intonaatio, rytmi, tauotus, voimakkuus ja ”kehon kieli” (Halliday 1985, 30–32). Tekstittäjällä on kuitenkin kuva tukenaan, joten tekstityksen ei tarvitsekaan sisältää kaikkia näitä puheen piirteitä. Katsojan pitää ehtiä katsoa myös kuvaa, joten vain pieni osa ajasta saa kulua tekstien lukemiseen.

Spontaani puhe on tietenkin tyypiesimerkki puheen erikoisominaisuuksista kirjoitukseen nähden, mutta myös käsikirjoitetussa puheessa on niin paljon redundanssia, että viestin tiivistäminen tekstitettäessä edesauttaa sen ymmärtämistä. Omissio tällaisen puheen tekstittämisessä tapahtuu yleensä automaattisesti ja koskee lähinnä puheen redundantteja elementtejä. (Ks. Gottlieb 1994b, 273; 1992, 166–167.)

”Spontaanissa puheessa, joka voi olla myös keinotekoisista eli käsikirjoitettua, on usein taukoja, uudelleenaloituksia, korjauksia, keskeytyksiä, elliptisiä lauseita, kieliopin vastaisia rakenteita, lipsahduksia, ristiriitaisuuksia, epämääräisyyksiä, järjettömyyksiä ja päällekkäin puhumista.” (Gottlieb 1994a, 105–106, oma suomennokseni.)

Nykyiset tekstitysnormit ovat Kovačičin käsityksen mukaan sellaisia, että niissä ei oteta huomioon puheen ja kirjoituksen eroja eikä erilaisten kielimuotojen arvoa. Tekstitystä varten kirjoitus on ihanteellista, sillä se on puhetta tiivistetympää ja järjestelmällisempää. Kovačić on sitä mieltä, että tekstityksen on erottauduttava selvästi kirjallisesta kääntämisestä, ja puhutun lähdetekstin normeille on alettava antaa yhtä paljon painoarvoa kuin kirjoitetun kohdetekstin normeille. Kirjoitetun kielen normien mukaisesti laaditut tekstitykset painottavat liikaa informaatioisisältöä puheessa korostuvien interpersonaalisten elementtien kustannuksella. (Kovačić 1996, 106–107) Mielestäni esimerkiksi vaillinaisten lauseiden pitäisi olla tekstityksissä sallittuja, mutta korjausten ja epäröintiä sisällyttäminen tekstityksiin häiritsisi jo liikaa niiden ymmärtämistä, sillä ovathan ne kuitenkin lopulta kirjoitusta eivätkä puhetta.

4. TILANNEKOMEDIA

Televisiota luonnehditaan usein niin katsojan peiliksi kuin olohuoneen jatkeeksikin, ja juuri tässä mielessä suosituinta tilannekomedian lajia, perhesitcomia, voi pitää suorastaan tv-ohjelman arkkityyppinä. [...] Todelliset amerikkalaisperheet oppivat nauramaan itselleen sitcomien myötä.

Hietala 1992, 82

Tilannekomedia on ollut suosittu lajityyppi jo vuosikymmenien ajan. Suomessa esitettävistä tilannekomedioista valtaosa on amerikkalaista alkuperää, sillä Hollywoodin perintönä Yhdysvallat on vahvin televisioviihteen tuottajamaa. Laajalle myytävien amerikkalaisten sarjojen esittäminen on suomalaisille televisioyhtiöille halvempaa kuin omien ohjelmien tuottaminen tai kotimaisten tuotantojen ostaminen. (Näränen 1996, 18)

4.1. Tilannekomedia lajityyppinä ja instituutiona

Herkman (2002, 85, 139–140) kuvaa genreä eli lajityyppiä käsitteeksi, jota käytetään hyväksi niin tuotannossa ja tutkimuksessa kuin arkisessa ajattelussakin. Hänen mukaansa genre on "tapa järjestää kertomuksia". Televisiossa lajityypit jakautuvat selvimmin faktaan ja fiktion. Uutiset ja ajankohtaisohjelmat edustavat faktalajityyppiä, kun taas saippuaopperat, komediat ja visailut edustavat fiktiota.

Television lajityypeille ominaista on sarjallisuus. Ellis jaottelee televisiosarjat kahteen eri sarjatyypin, *serialiin* ja *seriesiin*, jotka Pertti Näränen on suomentanut jatkosarjaksi ja katkosarjaksi (Ellis 1982, 122–123; Näränen 1996, 13). Tilannekomedia edustaa lajityyppinä

katkosarjaa, jossa jokaisen jakson lähtötilanne on kutakuinkin sama ja jossa myös päädytään samaan harmoniseen lopputilanteeseen usein kriisin kautta. Tilannekomedia- eli sitcom-formaattiin kuuluu lyhyt ”epilogi”, jossa hahmojen vapautunut sanailu kertoo tasapainon palautuneen. Tilannekomediajakson pituus on tavallisesti 24–30 minuuttia. Pysyvyys on katkosarjojen keskeinen elementti, mutta niissäkin voi pitkällä aikavälillä tapahtua juonimuutoksia. (Vrt. Neale & Krutnik 1990, 233–235; ks. myös Hietala 1992 ja 1993.)

Niin katko- kuin jatkosarjatkin palvelevat tuotantoyhtiöiden tarvetta saada säännöllinen katsojakunta ja pitää siitä kiinni mahdollisimman suurien yleisöjen myymiseksi mainostajille (Neale & Krutnik 1990, 233; Marc 1997). Steinbockin mukaan tuotantojen ja kohdeyleisöjen välillä on pyrittävä yhteensopivuuteen, joka koostuu sosiologisesta, psykologisesta ja liiketaloudellisesta ulottuvuudesta. Tuotantojen on tavoitettava oikea ja riittävän suuri yleisö, ja niiden on tarjottava katsojilleen maksimaalista mielihyvää. Tilannekomediagenren tärkein tehtävä on rentouttaa ja tarjota harmitonta viihdettä. Tämän saavuttamiseksi ohjelma on tuotettava oikeilla keinolla ja saatettava oikeaan muotoon. (Steinbock 1989, 62, 65, 66) Tässä ei voida vähätellä myöskään suomentajan osuutta, sillä hänen työpanoksensa tulee kohdekulttuurissa osaksi tuotannon kokonaisuutta. Kohdemaan tavoitteet esimerkiksi liiketoiminnan osalta voivat tietysti poiketa alkuperäisistä, mutta koska tilannekomedioita esitetään lähinnä mainoskanavilla Suomessakin, mahdollisimman hyvän tuotteen tarjoaminen yleisölle ei varmasti ole sivuseikka meilläkään.

Tuotannon suhde yleisöönsä voi olla taannuttava, normaali tai uudistava. Nämä ominaisuudet voivat ilmetä joko tuotannon muodossa tai sisällössä. Taannuttava tilannekomedia pyrkii vahvistamaan, normaali ylläpitämään ja uudistava muuttamaan kohdeyleisön asenteita. Monet menestysarjat ovatkin olleet muodoltaan taannuttavia ja sisällöltään uudistavia. (Steinbock 1989, 63) Tilannekomediat ovat siis hyvin formaattisidonnaisia yleisön vieraannuttamisen välttämiseksi. Sisältöihin voidaan silti tuoda jotakin uutta, jotta mielenkiinto pysyisi yllä.

Suosituimpia tilannekomedioita ovat yleensä olleet perhepiiriin sijoittuvat sarjat, joita katsoessaan katsojien on helppo samaistua televisioperheiden kohtaloihin (Steinbock 1989, 61). Amerikkalaisen perhesitcomin eli perheen elämää kuvaavan tilannekomedian lajityyppi vakiintui 50-luvulla *I love Lucy* -sarjan myötä. Lajityypin muoto perustui radion kuunnelmiin eikä elokuvaan, mikä saattaa selittää nykyistenkin tilannekomedioiden puhekeskeisyyden. Aina 50-luvulta lähtien perhesitcom on asettunut samalle tasolle sitä seuraavan yleisön kanssa ja tullut hyvin lähelle katsojia perheille tyypillisine ongelmineen. Olennaista tälle lajityypille on monien tavallisten ongelmien käsitteleminen huumorin keinoin. Tilannekomediasarjat antavat katsojille mahdollisuuden nauraa omille ongelmilleen. Aina sarjojen hahmot eivät ole kovin "tavallisia", mutta heidän yleisinhimilliset ongelmansa voivat silti koskettaa laajempaakin yleisöä. (Ks. Hietala 1996, 97; Hietala 1992, 81, 82.)

Alkuaikojen perhesitcomille oli tyypillistä ydinperheen yhteys ja perheen isän auktoriteettiasema, joka piti perheen koossa mylleryksistä huolimatta. 1970-luvulla tämän perhemyytin vastapainoksi syntyi niin sanottu "radikaali tilannekomedia", josta tunnetuin esimerkki on *Perhe on pahin* (*All in the Family*). Sarjassa kahden eri sukupolven asenteet ja arvot joutuivat jatkuvasti törmäyskurssille, mutta tyypillisen ydinperheen rakenne oli kuitenkin säilytetty. 1980-luvulla ydinperheen hegemoniaan nähtiin kuitenkin jo poikkeuksiakin, esimerkiksi sarjoissa *Kate ja Allie* ja *Tyttökullat*, jotka osoittivat, että perheen ei tarvitse koostua kahdesta vanhemmasta ja heidän lapsistaan. (Hietala 1996, 97–100; Hietala 1992, 84–86.)

Steinbock jakaa tilannekomedian lajityypin eri alatyyppeihin sarjojen edustaman arvomaailman ja niiden sisältöjen mukaan. **Keskiluokkainen esikaupunkilaiskomedia** ihannoii lähiömiljöötä ja korostaa konservatiivisia arvoja, ydinperhettä, yhdenmukaisuutta ja materialismia. Sen

henkilöhahmot eivät ole vielä yksityistyneitä, mutta heitä ei sido myöskään maaseudun yhteisöllisyys. **Keskiluokkainen maaseutukomedia** korostaa luokkaeroja, ja sen henkilöhahmojen perusarvojen kaipuu ylittää koomisiin mittoihin. Päähenkilöt haluavat erottautua kieroista kaupunkilaisista ja pitkästyttävistä lähiöasukeista. **Uraanisssa komediassa** keskeistä ei ole enää perhe-elämä vaan päähenkilöiden ura ja työelämä. Suurkaupunkielämää käsitellään lempeän kyynisesti, ja päämääränä on pärjätä sekasortoisessa ympäristössä. Perinteisen perheen on usein syrjäyttänyt päähenkilöiden elämässä ”työperhe”. **Sosiaalikomedia** nostaa etualalle yhteiskunnalliset ristiriidat, mutta ne eivät ilmene henkilöiden ominaisuuksissa vaan niitä käsitellään toiminnan ja tapahtumien kautta. Näiden sarjojen päähenkilöt etsivät uudenlaisia perhe-, työ- ja seksuaalirooleja. (Steinbock 1989, 66)

4.2. Tilannekomedian suomentaminen

Nedergaard-Larsenin (1993, 221) mukaan lajityyppi on ratkaiseva käänösstrategian valitsemisen kannalta. Visuaalisen median lajityypeissä joko kieli, ihmiset tai tapahtumat ovat keskeisessä asemassa. Komedia kuuluu niihin lajityyppisiin, jotka keskittyvät kieleen.

Zabalbeascoan mukaan televisiokomedian kääntämisen yleisiin periaatteisiin kuuluu kansanomaisuus, hauskuus, välittömään reaktioon eli nauruun pyrkiminen, käänöksen sanojen liittäminen muihin audiovisuaalisen tekstin olennaisiin osiin ja viestintäkanavaan soveltuvan kielen ja rakenteiden käyttö. Tapauskohtaisesti on otettava huomioon erot lähde- ja kohdeyleisöjen taustatiedoissa, moraalisisissa ja kulttuurisissa arvoissa, tavoissa ja perinteissä sekä erot perinteisissä vitsiteemoissa. Lisäksi on otettava huomioon kääntäjän ammatillinen tilanne, ajastus, lähdekielen ominaisuuksiin perustuva huumori sekä metaforien visualisointi ja muu kuvallinen tuki, johon kääntäjä ei voi vaikuttaa. (Zabalbeascoa 1994, 96)

Tilannekomedian näennäisestä pintapuolisuudesta, keveydestä ja helppoudesta huolimatta se vaatii tekstittäjältä paljon. Hänen työtään hankaloittavat paitsi kaikkea tekstitystä koskevat tila- ja aikarajoitukset myös erilaiset sanallisen huumorin muodot. Tilannekomedian dialogi on myös yleensä nopeaa, mikä lisää tilaongelmaa entisestään. Televisio-ohjelmat ylipäättään vaativat enemmän tiivistämistä kuin suurelta valkokankaalta esitettävät elokuvat, sillä tutkimusten mukaan katsoja tarvitsee 30 % enemmän aikaa tv-ohjelmien tekstitysten lukemiseen (Ivarsson 1998, 65).

Televisiokomedia poikkeaa elokuvakomedian perinteestä siinä, että se ei ole yhtä mielipuoalista, fyysistä ja visuaalista. Elokuvakomedia perustuu liioitteluun, yhteensopimattomuuteen ja absurdiuteen, mutta tilannekomedia painottaa enemmän kielellistä huumoria. Komedian keskeinen elementti on repliikkiterä (*punch line*), jota valmistellaan joko visuaalisesti tai kielellisesti. Usein repliikkiterä on yllättävä käänne, joka sopii asiayhteyteen eri tavalla kuin katsoja odottaisi. Usein repliikkiterä kruunataan vielä niin sanotulla korkilla, joka seuraa repliikkiterää. Korkin käytössä ajoitus on ratkaisevan tärkeä, jotta sen koominen vaikutus toimisi toivotulla tavalla. (Steinbock 1989, 114–116) Tekstittäjän on oltava tarkka ajoituksessaan näihin kahteen komedialliseen keinoon törmätessään. Liian aikaisin paljastettu repliikkiterä tai korkki voi pilata koko vitsin – ja nokkela suomennos voi parhaimmillaan tuplata vitsin tehon.

Muita komedian keinoja ovat käännös eli vaihto (kehitelty tilanne muuttuu äkisti toiseksi), kolmen sääntö (repliikkiterää edeltää kaksi valmistelevaa vitsiä), muistikuva (aiemmin käytetyn komediapalan toistaminen myöhemmin muunneltuna), viive (repliikkiterän viivytyks), toistuva pila, väärinkäsitys, vitsit, rivin repliikit (*one-liners*), pilat (*gags*), sutkautukset (*wisecracks*), huvittavat tarinat, sanaleikit (*puns*), joissa käytetään hyväksi homonymiaa eli sanojen kaksoismerkityksiä, vihjaukset eli alluusiot sekä satiiri, ironia, parodia ja burleski, jotka ovat usein poliittisen komedian keinoja (Steinbock 1989, 116–122).

Gottlieb mukaan sanaleikki eroaa ironiasta siinä, että vastaanottajan kokema hämmennys, kun hän kohtaa esimerkiksi kaksoismerkityksen, perustuu itse ilmaukseen eikä puhujan ja kuulijan väliseen suhteeseen. Sanaleikissä kaksi ristiriitaista merkitystä voi paljastua kuulijalle kerralla (vertikaalinen sanaleikki) tai toinen merkitys voi paljastua kontekstista vähitellen (horisontaalinen sanaleikki). Sanaleikki voi viitata joko tekstinsisäisiin tai tekstinulkoisiin eli kulttuurisiin asioihin, ja huumorin välittymisen kannalta molemmissa voi olla omat ongelmansa. Koska televisio on polysemioottinen media, huumori voi esiintyä missä tahansa sen viestintäkanavista: kuvassa, tekstissä, puheessa tai musiikissa/äänitehosteissa. Muut kanavat voivat toimia joko kääntämisen tukena tai haitata sitä asettamalla sille rajoituksia. (Gottlieb 1997, 209–210, 218–219)

Tekstittäjän on tunnettava komiikan eri keinot ja oltava tarkkana niiden esiintyessä. Hänen on esimerkiksi muistettava kääntää muunneltuna toistuva komediapala samalla logiikalla kuin sen esiintyessä ensi kertaa ja pidettävä kiinni toistuvan pilan käännöksestä, sillä muuten niiden toistosta syntyvä humoristinen teho kärsii. Sanaleikit voivat osoittautua ongelmallisiksi, sillä kohdekielestä ei yleensä löydy samanlaisia homonyymejä kuin alkukielestä. Tekstittäjän on kunnioitettava viivettä, joka on hyvin tavallinen tilannekomedian keino, eikä hän saa paljastaa repliikkiterää liian aikaisin. Muun muassa väärinkäsitykset, huvittavat tarinat ja erilaiset vitsit voivat perustua joko kieleen tai sen ulkoiseen todellisuuteen. Jos kieli toimii huumorin perustana, se useimmiten aiheuttaa tekstittäjälle päänvaivaa. Kielenulkoinen huumori voi olla helppoakin kääntää, mutta sen mahdollinen kulttuurisidonnaisuus voi myös tuottaa vaikeuksia. Nedergaard-Larsen (1993, 235) on sitä mieltä, että kulttuurispesifisissä viittauksissa saa olla lähdekulttuurin paikallista väriä kun taas kielellinen huumori on aina esitettävä kohdekielen vaatimusten mukaan viittauskohteesta huolimatta. (Ks. myös Chiaro 2004.)

Tilannekomedia, kuten lähes kaikki muukin viihde, on kuitenkin hyvin kansainvälistä perusasetelmiltaan ja arvoiltaan. Herkman (2002, 20) arvelee jopa, että amerikkalaisen mediakulttuurin maailmanvalloitus yhtenäistää globaalien merkitystodellisuuden. Tämä luonnollisesti helpottaa tekstittäjän työtä, sillä monet amerikkalaiseen kulttuuriin kuuluvat merkitykset ovat meille suomalaisille jo nyt hyvin tuttuja. Tilannekomedian muoto ei juurikaan tarjoa yllätyksiä, ja sarjojen sisällötkin ovat useimmiten ennalta arvattavia.

Delia Chiaro on kuitenkin korostanut, että edes yhteinen kieli ei takaa vitsien ja sanaleikin ymmärtämistä toisessa kulttuurissa. Hän mainitsee esimerkkinä monet amerikkalaiset tilannekomediat, jotka eivät ole saavuttaneet suosiota Isossa-Britanniassa ja päinvastoin. (Chiaro teoksessa Gottlieb 1997, 211)

Gottlieb lainaa Hausmannin vuonna 1974 esittelemää sanaleikkitypologiaa:

Sanaleikin tyyppi	Ominaispiirteet	Keskeiset ominaisuudet
Leksikaalinen homonymia	Yhden sanan moniselitteisyys	Kaksi ilmausta äännetään ja kirjoitetaan samalla tavalla
Kollokationaalinen homonymia	Sanan moniselitteisyys kontekstissa	Kaksi ilmausta äännetään ja kirjoitetaan samalla tavalla
Fraasihomonymia	Lauseen moniselitteisyys	Kaksi ilmausta äännetään ja kirjoitetaan samalla tavalla
Homofonia	Foneeminen moniselitteisyys	Kaksi ilmausta äännetään samalla tavalla
Homografia	Grafeeminen moniselitteisyys	Kaksi ilmausta kirjoitetaan samalla tavalla
Paronymia	Foneeminen tai grafeeminen samankaltaisuus	Kaksi ilmausta äännetään tai kirjoitetaan lähes samalla tavalla

Ongelmia yllä mainittujen sanaleikkien tekstittämisessä aiheuttaa se, että semanttinen yhdenmukaisuus alkuperäisen ilmauksen kanssa ei riitä, jos käännös on ristiriidassa muiden viestintäkanavien kanssa. Jos alkuperäisessä dialogissa on kaksoismerkitys, jota kuva tukee, toisen merkityksen omissio käännöksessä aiheuttaa kuvaa tulkitsevassa katsojassa hämmennystä sen lisäksi että tilanteen humoristisuus jää pimentoon. (Vrt. Gottlieb 1997, 211) Sanaleikkityypeistä paronymia lienee armollisin kääntäjälle, koska alkukielessäkin ilmaukset ovat vain *lähes* samanlaisia ja vastaavia toisiaan riittävästi muistuttavia sanapareja voi löytyä kohdekielestäkin.

Sanaleikki voidaan joskus kääntää myös vitsiksi, joka ei sisällä sanaleikkielementtiä. Tämäkin voi olla riittävä käännös yleisön naurattamiseksi (Gottlieb 1997, 214–216). Uskon, että tämä onkin tekstittäjille hyvin tavallinen tapa selviytyä sanaleikkiongelmista, sillä huumorin omissio ei humoristisessa kohdassa tule kyseeseen.

Gottlieb (1997, 216–217) arvioi, että sanaleikkien häviämislle käännöksistä voivat olla syynä joko kielelliset rajoitukset, median asettamat rajoitukset tai aivan yksinkertaisesti inhimilliset rajoitukset. Viimeksi mainituilla Gottlieb tarkoittaa lahjakkuuden, kiinnostuneisuuden tai kokemuksen puutetta, kiireellistä aikataulua tai kannustimien puutetta. Neljänneksi mahdolliseksi syyksi hän nimeää Touryyn viitaten (ks. Toury 1995, 84) kohdekuulttuurin normit, vaikka ei pidäkään niitä kovin todennäköisenä syynä sanaleikkien katoon tv-tekstityksistä. Toisin sanoen Gottlieb uskoo, että sanaleikkien kääntäminen ei ole lainkaan mahdotonta ja että ne voidaan kääntää jopa varsin tyydyttävällä tavalla, jos tekstittäjällä on riittävästi mielikuvitusta ja ammattitaitoa (ks. Gottlieb 1997, 226).

Zabalbeascoan mukaan komediasarjan tekstittäjän ei tarvitse kääntää sisällöllisiä yksityiskohtia äärimmäisen tarkasti vaan tärkeintä on saada aikaan sama vaikutus kuin alkuperäisellä dialogilla.

Huumorin välittymisen voidaankin varmasti ajatella olevan komediasarjan suomentamisessa keskeisintä. Huumorin kääntäminen ei kuitenkaan ole helppoa, ja suomentaja voikin päätyä tekemään epäkoherentin tai huonosti ymmärrettävän suomennoksen, vitsien suomentaminen saattaa epäonnistua ainakin osittain tai dialogi saattaa menettää luonnollisuutensa. (Zabalbeascoa 1994, 91)

Gottliebin (1997, 207) mielestä audiovisuaalisessa teoksessa olevan huumorin kääntäminen voi olla jopa helpompaa kuin pelkässä tekstiympäristössä olevan huumorin, sillä nonverbaaliset elementit, joihin suuri osa sanaleikeistä perustuu, voivat tukea kääntäjää. Myös Nedergaard-Larsen toteaa, että tekstitys voi olla onnistunut käänös juuri kuvan ansiosta (1993, 213–214). Tämä ei kuitenkaan välttämättä koske tilannekomediaa, sillä tilannekomedian huumorista suurin osa on kielellistä ja kuvan antama tuki saattaa jäädä vähäiseksi.

Omission kannalta tilannekomedian suomentaminen on mielenkiintoinen tutkimuskohde siitä syystä, että huumorin suomentamisen vaikeuden voitaisiin ajatella johtavan omissioon kääntäjän etsiessä turhaan lähdekielen sanaleikkiä vastaavaa ilmausta kohdekielellä. Gottlieb (1997, 210) sanookin, että tilannekomedioille tyypillisen sanaleikin voi sanasanaisen, mukauttavan tai huumorittoman kääntämisen lisäksi jättää myös kääntämättä ja käyttää sille varattu tila sitä edeltävälle tai seuraavalle dialogille. Tekstittäjä ei kuitenkaan koskaan voi korvata menetettyä sanaleikkiä toisessa kohdassa niin kuin esimerkiksi kaunokirjallisuuden suomentaja, sillä ”purkitettu nauru” on juuri siinä kohdassa missä alkuperäinen vitsikin (ks. Gottlieb 1997, 214–216). Jos vitsi jää suomentamatta, yksi nauru on armotta menetetty.

5. TIIVISTÄMINEN JA OMISSIO TEKSTITTÄMISESSÄ

Suddenly, certain clauses and then even certain full sentences seem less than vital. The winds of deletion are starting to blow harder, and as they do, they are tearing out, fully intact, ever bigger chunks of text. First it was just leaves, then it was twigs, but now it is whole branches that are getting ripped off of the tree of my prose.

Hofstadter 1997, 202

Tekstittäjän on oltava tiivistämisen ammattilainen. Puhetta kirjoitettuun muotoon muokattaessa tiivistäminen on itsestään selvää, sillä puheessa on runsaasti redundanteja elementtejä (Tiittula 1992, 78). Suoraan translitteroitua puhetta ei kukaan pystyisi kunnolla edes lukemaan.

Tiivistäminen on kuitenkin muutakin kuin tyypillisten puheen elementtien – toiston, lukuisien koheesiosanojen ja puhekanavan auki pitävien äännähdysten – pois karsimista, vaikka se onkin tiivistämisessä ensimmäinen askel. Jotakin informaatiota sisältävääkin on useimmiten jätettävä pois.

Delabastitan (1990, 99) mukaan tiivistämisen vaatimus on jopa niin keskeinen tekijä tekstittäjän työssä, että se tulee tärkeysjärjestyksessä ennen syntaksia, tyyliä tai sanastoa. Tekstitettäessä dialogi lyhenee noin kolmanneksella, ja mielestäni onkin tärkeää selvittää, millaisia asioita tekstittäjä jättää kertomatta. (Vrt. myös Gottlieb 1994c, 291–292.) Tästä tiedosta voisi olla hyötyä myös tekstittäjille itselleen, jotta he pystyisivät tekemään valintojaan tietoisemmin ja perustellummin. Pääosa tekstittäjän omissiovalinnoista on varmasti käytännön sanelemia, mutta on silti mahdollista, että hän tekee osan ratkaisuisistaan vaikkapa ideologisin perustein. (Ks. myös Gambier 2002; Varonen 1991.)

Tekstittämisen alkuaikoina tiivistämistä edellytettiin paljon enemmän kuin nykyään. Yleisenä ohjenuorana oli se, että puhetta tuli kääntää mahdollisimman vähän. Tekstin piti ilmestyä ensimmäisen sanan kohdalla ja hävitä, kun puhe loppui. Nykyään näin tiivistä tekstitystä ei enää pidetä ihanteena. (Ivarsson 1998, 72)

Delabastita kirjoittaa jo muinaisten retoorikkojen käyttämistä menetelmistä, joita voidaan soveltaa myös tekstittämiseen. Niitä ovat *repetitio* eli saman merkin toistaminen, *adiectio* eli saman merkin toistaminen niin että siihen on lisätty jotain, *detractio* eli saman merkin toistaminen niin että siitä on poistettu jotain, *transmutatio* eli merkin osien toistaminen eri järjestyksessä niin että merkin tekstuaalisia suhteita on muutettu ja *substitutio* eli merkin korvaaminen toisella merkillä. Näistä kaikki ovat tekstittäjälle tuttuja, joskin *adiectiota* tarvitaan melko harvoin. *Detractio* kattaa sekä tiivistämisen että omission, mutta Delabastita lisää vielä edellä mainittuihin *deletion*, joka tarkoittaa nimenomaan jonkin osan poistamista, olkoonkin se kuvan tai äänen osa, verbaalinen tai ei-verbaalinen. (Delabastita 1989, 199–200)

Gottliebin esittämiin tiivistämistapoihin kuuluvat muun muassa *condensation*, *decimation* ja *deletion*. *Decimation* tarkoittaa jonkin merkityksellisen osan pois jättämistä, ja *deletion* tarkoittaa kokonaisen ilmauksen pois jättämistä. Kummassakaan strategiassa alkutekstin merkitys tai sisältö ei säily ennallaan. *Condensation* puolestaan tarkoittaa Gottliebin jaottelussa puheen redundanttien elementtien karsimista ilman merkitysisällön tai tyylin katoamista. (Gottlieb 1994c, 293–294)

Tarkastelen tutkimusaineistostani kaikkia kolmea strategiaa, mutta keskitän päähuomioni sisällölliseen eli kvalitatiiviseen omissioon, so. *decimationiin* ja *deletioniin*. Käytän kaikista kolmesta menetelmästä yhteisnimitystä omissio, jonka määrittelen koskemaan tässä tutkimuksessa kaikenlaisten elementtien karsimista. Valitsin termin omissio enkä suomenkielistä sanaa poisto,

koska se ei mielestäni kuvaa samaa asiaa kuin pois jättäminen vaan jostakin olemassa olevasta poistamista.

Vertasen (2001, 135) mukaan ruututekstit pitäisi laatia siten, että ensin kääntää kaiken sanasta sanaan, sitten tiivistää ja sitten lisää mahdollisuuksien mukaan sävyä lisääviä elementtejä. Oman kokemukseni perusteella väittäisin kuitenkin, että tekstittäjä tekee useimmiten suoraan lyhennettyjä ruudussa näkyviä yksi- tai kaksirivisiä tekstireplikkejä ilman tiedostettuja välikäännöksiä.

5.1. Tiivistäminen eettisenä kysymyksenä

Jokaisen ohjelmatyypin tekstittäminen vaatii tiivistämistä ja omissiota, mutta toisia ohjelmia tekstittäessään kääntäjä joutuu editoimaan kirjoittamaansa enemmän kuin toisissa. Jos puhetta on paljon, valitseeko tekstittäjä parafrasoin vai karsiiko hän osan materiaalista kokonaan pois? Onko parafrasi edes suositeltava vaihtoehto? Ja ennen kaikkea: mitä perusteluja tekstittäjä voi valinnoilleen esittää?

Perinteisessä mielessä kääntäjän etiikka on liitetty uskollisuuteen lähdetekstiä ja sen kirjoittajaa kohtaan. Myöhemmässä tutkimuksessa on ollut vahvimpana esillä kääntäjän uskollisuus lukijaansa kohtaan. Chesterman (1997, 149) jakaa itse käännostratkaisuihin vaikuttavat (lähinnä kääntäjäyhteisön itsensä luomat ja vahvistamat) normit neljään kategoriaan, joista kunkin taustalla vaikuttaa jokin tietty eettinen arvoasetelma. Nämä neljä ryhmää ovat odotusnormit, suhdenormi, kommunikaationormi sekä luotettavuusnormi. Odotusnormien mukaan kääntäjän on sopeuduttava kohderyhmän käännoistä koskeviin odotuksiin, suhdenormissa on kyse lähde- ja kohdetekstin välisestä suhteesta, viestintänormin mukaan kääntäjän on viestittävä tehokkaimmalla mahdollisella tavalla ja luotettavuusnormin mukaan kääntäjän on toimittava niin, että kaikki käännostoimeksiannon osapuolet voivat luottaa häneen.

Koska tekstittäminen on, kuten Helene Reid asian ilmaisee, kommunikatiivista kääntämistä *par excellence*, mielestäni tekstittäjän työn kannalta olennaisin Chestermanin normeista on viestintänormi (Reid teoksessa Luyken 1991, 156). Chestermanin mukaan viestintänormin taustalla vaikuttava arvo on *ymmärrys*. Tämän normin mukaan siis tärkeintä kääntämisessä, ja tässä tapauksessa tekstittämisessä, on viestin välittyminen ymmärrettävällä tavalla. Luyken (1991, 157) on pohdiskellut samaa asiaa ja todennut, että tekstittäjän on aina ennen kaikkea kysyttävä itseltään: ”Tekeekö käänökseni *selväksi* sen, mitä tässä tarkoitetaan?” (oma käänökseni) Tekstittäjän on siis ensisijaisesti pyrittävä optimaaliseen viestintään. Tekstitys on niin ohimenevä kääntämisen muoto, että vain riittävän selkeä käänös ehtii katsojan tajuntaan ennen kuin tekstirepliikki korvautuu seuraavalla.

Chesterman (1997, 155) viittaa myös Gerhard Ebelingiin puhuessaan viestintänormista ja sen taustalla vaikuttavista arvoista. Chestermanin mukaan Ebeling liittää omaan teoriaansa ymmärryksen lisäksi myös vastuun käsitteen. Kääntäjä on hänen mukaansa vastuussa siitä, että sanoo oikean sanan oikealla hetkellä ja – mikä tärkeintä – että osaa olla hiljaa oikealla hetkellä. Kääntäjän täytyy siis tietää, mikä on kääntämisen arvoista ja minkä voi jättää sanomatta. Kääntäjän on osattava tiivistää ja jättää pois se, mikä ei ole viestinnän kannalta oleellista. Jokainen tekstittäjän kääntämä kohta vaikuttaa koko ”tekstiin”, käännettävänä olevaan elokuvaan tai ohjelmaan, ja asettaa rajoituksia muiden kohtausten käänöksille (Delabastita 1989, 201).

Livbjergin mukaan tiivistämistä on totuttu pitämään strategiana, jota käytetään silloin kun niin käänöksen toimeksiantaja kuin kääntäjäkin tyytyvät hieman tavallista vaatimattomampaan käänökseen. On kuitenkin osoitettu, että tiivistäminen on täysin validi kääntämisstrategia, jolla on

paikkansa tilanteissa, joissa halutaan tehdä käännetystä tekstistä relevantti vastaanottajan tarpeisiin nähden. (Livbjerg 1999, 27–28)

Koska tv-genrejä ja kohdekulttuureja on niin monenlaisia, ei yhtä vedenpitävää tekstittämismnormia voida määritellä. Ennen normien etsimistä pitää tutkailla monia kohdekulttuurin ominaispiirteitä: kohdekulttuurin genren käsitettä, kielellistä järjestelmää (mm. käytettävissä olevia rekistereitä), kirjallista järjestelmää, avoimuutta muita kulttuureita kohtaan ja vallitsevaa kääntämiskäsitystä muilla kääntämisen aloilla. (Delabastita 1989, 210–211)

Venuti (1995, ks. esim. 309–310) rohkaisee kääntäjiä vieraannuttavaan käänösstrategiaan. Hänen mielestään käännöksestä saa näkyä, että se on käänös toisesta kulttuurista peräisin olevasta vieraskielisestä alkutekstistä. Tämä ajatus soveltuu mielestäni hyvin tekstittämiseen, sillä alkuteksti on joka tapauksessa läsnä. Vaikka tekstityksen on aina oltava mukaelma, se ei voi olla kuinka mukailtu tahansa eikä vieraannuttavia elementtejä voi välttämättä jättää pois kuvan, äänen ja alkutekstin asettaessa omat vaatimuksensa. Tekstityksen ei suinkaan tarvitse olla muotoa myöten uskollinen alkutekstille, mutta siinä on mielestäni oltava mahdollisuuksien mukaan samat elementit kuin alkutekstissä, jotta katselukokemus ei häiriinny. Tekstityksissä huomaamattomuus on hyve. Tekstittäjän on siis pyrittävä kohdekielen normit täyttävään käännökseen, joka ei ajaudu liian kauas alkutekstin muodosta.

Tekstityksiä tutkittaessa on havaittu, että käännetyn tekstin määrä on lisääntynyt huomattavasti 30–40 vuoden takaisesta. Omissiota on siis huomattavasti vähemmän, ja onkin pohdittu, onko tähän syynä tekstittäjien repliikkikohtaisen palkkauksen yleistyminen (Ivarsson 1998, 66). Vaikuttaa kuitenkin eettisesti varsin arveluttavalta tehdä oman palkkion kasvattamiseksi useampia ruututekstejä, jotka viivähtävät ruudussa vähemmän aikaa. Todennäköisempi syy tekstien

pidentymiseen ja nopeutumiseen on luottamus siihen, että katsojat ovat todellisuudessa nopeampia lukijoita kuin on ajateltu. Ehkä asia on kytköksissä myös yleiseen kulttuurin nopeutumiseen ja tehostumiseen. Hitaampia tai heikompia lukijoita ei välttämättä oteta huomioon samalla tavalla kuin ennen. On myös luonnollisesti helpompaa kääntää vähemmän tiivistäen, ja tiukat aikataulut sekä yleisen palkkatason heikentyminen johtavat nopeampaan työskentelyyn (vrt. Abdallah 2003).

Yleisen ammattietiikan lisäksi kunkin yksilön päätöksiin vaikuttaakin viime kädessä hänen oma henkilökohtainen etiikkansa. Kukin tekstittäjä arvioi lopulta itse ja oman kokemuksensa pohjalta sen, mikä ohjelman puheessa on keskeistä ja mikä vähemmän tärkeää. Tässä kohdin astutaankin alueelle, josta on vaikea sanoa yleispäteviä totuuksia. Pääasia on kuitenkin se, ettei poisjättäminen perustu siihen, mitä tekstittäjä itse ymmärtää ja mitä ei (Ivarsson 1992, 91). Ei ole millään tavoin perusteltua jättää pois sitä, mitä ei ymmärrä tai mitä ei osaa kääntää, ja tarpeen vaatiessa täyttää tila jollakin vieressä olevalla epäoleellisella asialla. Käytännössä kuitenkin edellä mainitut tiukat työaikataulut, alentunut palkkataso sekä ajatus tekstitysten ohimenevyydestä saattavat ajaa tekstittäjän tähän helppoon ratkaisuun.

5.2. Koska omissiota tarvitaan?

Reid toteaa, että tekstin lyhentämisessä pitää vain päättää, mikä on täytettä ja mikä tärkeää informaatiota (teoksessa Gottlieb 1994b, 273). Aina nämä päätökset eivät ole helppoja, ja tekstittämisestä kirjoittaneet tutkijat ovatkin hahmotelleet joitakin yleisiä sääntöjä tavallisimmista informaatioisisällöltään heikoista asioista ja puheen osista, jotka voidaan jättää tekstitettäessä pois.

Yksi tehokas tiivistämisen keino on parafraasi: sanotun sisällön esittäminen uudessa muodossa. Siihen voi kuulua esimerkiksi keskenään läheisten asioiden yhdistäminen, pääkäsitteen käyttö alakäsitteiden sijaan tai yleistäminen. Tätä keinoa ei tekstittämisessä voi kuitenkaan käyttää ylen

määrin. Ohjelman kieltä jonkin verran hallitseva katsoja häiriintyy, jos tekstit jatkuvasti poikkeavat puheen jatkumosta, vaikka informaatiosisältö tulisikin tehokkaammin viestityksi. Tämä aiheuttaa hälyä, ja tekstitys lakkaa olemasta alkuperäisen teoksen *alter ego* (Gottlieb 1994b, 268). Usein omissio onkin tiivistämistä parempi lyhennyskeino, sillä parin sanan pois jättäminen on helpompaa kuin tiivistäminen ja häiritsee katsojaa vähemmän (Ivarsson 1992, 93–94; 1998, 86).

Tv-tekstitysten on oltava tiiviitä, mutta nekään eivät saa olla liian tiiviitä. Jos jokaisella sanalla on painoarvoa, teksti ei enää voi seurata puheen suuntaviivoja. Tekstityksissä tarvitaan myös tyhjiä sanoja, jotka voivat ilmaista esimerkiksi puheen sävyä tai puhujan asennetta. Käytännössä tekstittäjä joutuu usein luopumaan juuri näistä tyhjistä sanoista, koska useimmiten noin 70 merkin ruututeksti on armoton työtoveri ja koska useimmissa tilanteissa sanotun sisältö on sen sävyä tärkeämpää.

De Linde ja Kay kuitenkin kehottavat tekstittäjää varovaisuuteen koheesioelementtien karsimisessa. Heidän mukaansa liiallinen ”oikominen” voi johtaa tekstin sävyn muuttumiseen, asioiden välisten suhteiden hämärtymiseen tai suoranaiseen merkityksen muuttumiseen. Kielellisten koheesiokeinojen jättäminen pois sisällöttöminä saattaa johtaa ymmärtämisvaikeuksiin, etenkin kun katsoja näkee tekstiä vain kaksi riviä kerrallaan. (De Linde & Kay 1999, 28–31) Taitava tekstittäjä pystyy kuitenkin yhdistämään omission sekä oikean sävyn ja viittaussuhteiden säilymisen.

Reid suosittelee tekstittäjää jättämään pois kaiken, minkä katsoja voi nähdä kuvasta, sekä viittaukset siihen, mitä joku toinen on samassa dialogissa juuri sanonut (Reid teoksessa Luyken 1991, 157). Myös Nedergaard-Larsenin (1993, 213–214) mukaan tekstityksessä ei tarvitse toistaa puheessa olevaa toistoa eikä myöskään asioita, jotka toistuvat jo sekä ohjelman kuvassa että äänessä. Polysemioottisuus helpottaa siis joskus tekstittäjän omissioratkaisuja. Luyken (1991, 156–157) on

samoilla linjoilla kirjoittaessaan, että kaikki sellainen on jätettävä pois, mikä on tullut esiin aiemmin dialogissa tai minkä katsoja voi nähdä omin silmin.

Ivarsson (1992, 92–98) puolestaan jaottelee tiivistämisen kuuteen eri tyyppiin: dialogin kannalta tarpeettoman informaation pois jättämiseen, epäselvän puheen vapaaseen kääntämiseen, tautologian ja täytesanojen pois jättämiseen, syntaksin yksinkertaistamiseen, sanaston yksinkertaistamiseen ja dialogin tiivistämiseen. Näistä strategioista valtaosa vaatii myös omissiota. Esimerkiksi tautologian pois jättäminen ja syntaksin yksinkertaistaminen ovat käteviä omissiokeinoja.

Ivarsson (1998, 88) suosittelee myös saman henkilön lyhyiden lausahdusten yhdistämistä, jolloin hänen keskustelukumppaninsa välihuomautukset, kuten 'kyllä' ja 'ei', jäävät vaille käännoästä. Joskus toisiaan täydentävistä lyhyistä lausahduksista toisen voi jättää pois. Tästä on harvoin haittaa ymmärtämiselle, ja se tekee tekstityksestä paljon selvemmän, kun pikkusanoja ei jatkuvasti toistella. Kokonaisen ilmauksen voi poistaa silloin, kun sen suhde edeltävään ilmaukseen on lähinnä selittävä tai täydentävä (Kovačić 1996, 107).

De Linden (1995, 15–16) mukaan omission ei tarvitse olla sattumanvaraista vaan se voi noudattaa tiedostamattomanakin tiettyjä periaatteita, jotka vaihtelevat elokuvan tai tv-ohjelman tyylin ja puhenopeuden mukaan. Hän erottaa tiivistämisen omissiosta siten, että omissio jättää jäljelle jäävän tekstin koskemattomaksi. De Linde esittelee ryhmittelyn pois jätettäville diskurssin osille (ks. myös Marleau 1980, 271–285):

Interaktion merkitsimet – diskurssipartikkelit, modaali-ilmaukset, liitekysymykset, subjektin poisto etc.

”Elekieli” – huudahdukset, myöntäminen ja kieltäminen, täytesanat

Toistot – sanojen tai ilmausten toisto

Lisäkommentti – täydentävät huomautukset

Lisätieto – paikkaa tai tapahtumia koskeva lisätieto, deiktiset ilmaukset

Koko dialogi – taustalta kuuluva puhe, faattinen puhe, vierusparit

Erisnimet

Esko Vertasella on pitkä käytännön kokemus tekstittämisestä, ja hän mainitsee muun muassa turhat adjektiiviattribuutit sekä paikannimet ja aikamääreet omissiosta kirjoittaessaan. Hän mainitsee myös, että 'ole hyvät' ja muut kohteliaisuudet voi suomen kielestä jättää surutta pois. Sellaisia asioita on myös turha teksteissä toistaa, jotka ovat käyneet ilmi jo aiemmin, ja jotka ovat henkilöhahmojen tiedossa. Myöskään tietynlaiseen puhetyyliin liittyvää sanojen toistelua ei ole tarpeen kääntää. (Vertanen 2001, 134–135 , 145, 147)

Oman ongelmansa muodostaa erittäin nopea dialogi. Joskus kolmekin ihmistä puhuu päällekkäin, eikä tekstittäjä saa millään kaikkien puhetta näkyviin. Parhaassakin tapauksessa ruututekstissä on kuitenkin vain kaksi riviä. Tällöin tekstittäjän on valittava repliikeistä ne, jotka parhaiten pitävät katsojan kiinni juonessa. Pelkät solvaukset voi esimerkiksi tällaisessa tapauksessa jättää pois.

Paola Guardini (1999, 98, 99) mainitsee, että tekstittäjä voi jättää pois puhuttelut ja diskurssipartikkelit. Toisena esimerkkinä hän nostaa esiin vakiintuneet ilmaukset ja sanonnat. Niiden kääntämistä vain osittain voidaan tarkastella kahdesta näkökulmasta: toisaalta niistä voidaan jättää osia kääntämättä siksi, että ne ovat niin tuttuja katsojille eivätkä siten edellytä täydellistä käännettä. Toisaalta niiden kääntämistä kokonaan voidaan perustella juuri sillä, että niihin ei ole totuttu kuin kokonaisina ilmauksina. Itse kallistun jälkimmäisen näkemyksen kannalle. Tekstityksiin ei mielestäni voi kirjoittaa pelkästään esimerkiksi: ”Parempi pyy pivossa.” Englannin ”all work and no play” toimii ilman loppuosaansa ”makes Jack a dull boy”, koska alkuosa on vakiintunut omaksi ilmaukseksi.

Wildblood (2002, 43) jättäisi kääntämättä toistuvat tervehdykset ja hyvästit, kyllä- ja ei-sanat sekä tyhjämpäiväiset kohteliaisuudet. Laulunsanoja ei ole tarpeen kääntää, ellei niillä ole merkitystä juonen kannalta. Silloinkaan kertosaettä ei tarvitse toistaa. (Ivarsson 1998, 120–121)

Ruudussa näkyvät tekstit ja niiden omissio on oma lukunsa. Nyrkkisääntönä voidaan pitää, että jos tekstin ”käännös” olisi täsmälleen sama kuin alkuteksti (esimerkiksi New York), tekstitystä ei tarvita. Ivarsson (1998, 97) esittää peräti, että sellaisia plansseja kuin esimerkiksi ”No parking” ei tarvitse tekstittää, jos katsojan voidaan olettaa ymmärtävän ne. Mielestäni ainakaan suomenkielisen katsojan ei voida olettaa ymmärtävän edellä mainitun kyltin tekstiä, ja se pitäisi kääntää, jos teksti on oleellinen ohjelman juonelle tai jos esimerkiksi kamera pysähtyy siihen tai ottaa siitä lähikuvan. Jos kyltti vilahtaa vaikkapa liikkuvan auton ikkunasta, omissio on varmastikin perusteltua.

Ivarsson (1998, 93) on sitä mieltä, että johdattelevat lauseet, kuten ”It seems like...” tai ”I think that...” voidaan usein jättää kääntämättä. Kovačič (1996, 108–109) puolestaan esittää, että jos modaalinen ilmaus joutuu omission kohteeksi proposition sijaan, puhujan asenteesta ja näkökulmasta voi jäädä paljon välittymättä. Hän antaa seuraavanlaisen esimerkin (oma suomennokseni):

Huomasit ehkä, että hän ei tunnistanut naista,
kun tämä tuli sisään.

Vaihtoehto 1: Huomasit ehkä,
että hän ei tunnistanut naista.

Vaihtoehto 2: Hän ei tunnistanut naista,
kun tämä tuli sisään.

Jos tekstittäjä valitsee jälkimmäisen vaihtoehdon, hän viestittää, että nainen tuli sisään, mutta tämä on varmasti katsojan tiedossa jo entuudestaan. Tärkeämpää olisi välittää ykkösvaihtoehdon ajatus siitä, että puhuja epäilee kuulijan huomanneen koko tapahtumaa. Pikaisesti arvioituna

ykkösvaihtoehdon alku vaikuttaa vain johdattelevalla lauseella, jolla ei ole juurikaan painoarvoa, mutta se on itse asiassa koko viestin tärkein osa. (Kovačič 1996, 108–109)

Kovačič (1994, 246–250) huomauttaa myös, että omissio on aina tilannekohtaista, eikä kaikenkattavia ohjeita voida antaa. Esimerkiksi normaalisti vähämerkityksiseltä vaikuttava puhuttelu voi jossain tilanteessa välittää paljonkin tietoa kahden ihmisen välisestä suhteesta ja vaikkapa sen muuttumisesta. Kovačič onkin tuonut relevanssin käsitteen tekstittämiseen. Eri tilanteissa eri asiat voivat olla relevantteja. Relevanssin käyttäminen omission perusteena on kuitenkin myös ongelmallista, sillä relevanssin ja kontekstin vaikutuksen määrittelemisen on hyvin subjektiivista, eikä siitä voida antaa yleisiä ohjeita (de Linde 1995, 14; ks. myös Gutt 1991 ja Bogucki 2004).

5.3. Erikoistilanteita

Omissio ja karsittavien osien valitseminen ei ole tekstittäjän ainoa ongelma. Tilanne voi olla päinvastainenkin: joskus tekstittäjä saattaa haluta jättää jotakin pois käännöksestä, mutta television polysemioottinen luonne estää sen. ”Alkuteksti” on koko ajan nähtävissä ja kuultavissa, ja hiukankin alkukieltä osaava katsoja voi jatkuvasti verrata alkuperäistä ja käännöstä toisiinsa. Ruudulla on aina luettava jotakin, kun joku puhuu. Joskus dokumenttiohjelman haastatteluosuudessa haastateltava saattaa järjestää sanoja mielessään hyvinkin pitkään. Wildblood (2002, 41) esittää tähän ratkaisuksi haastateltavan vastauksen esittämisen kaksi kertaa täysin eri sanoilla. Tällöin katsoja häiriintyy vähiten, kun ruututekstien rytmi pysyy tasaisena. Itse ratkaisisin tilanteen kuitenkin pidentämällä hieman repliikkien kestoa ja jättämällä tarvittaessa niiden väliin reilusti taukoa. Alkukieltä taitava katsoja häiriintyisi tästä mielestäni vähemmän kuin saman toistamisesta kahteen kertaan silloin kun puhuja ei niin tee.

Tekstittäjä joutuu joskus myös kirjoittamaan enemmän kuin sanotaan, vaikka se on harvinaista.

Puheessa käytetään esimerkiksi vaillinaisia lauseita, jotka on usein hyvä esittää täydellisinä kirjallisessa muodossa. Jos tekstittäjä joutuu lisäämään jotakin, se tarkoittaa, että viereisestä kohdasta on karsittava vielä enemmän (vrt. esim. de Linde 1995, 17).

Monet yksinkertaiset puhuttelut, tervehdykset ja huudahdukset jätetään yleensä tekstittämättä (Ivarsson 1998, 93). Nykytrendi kuitenkin on, että tekstityksissä pyritään ottamaan huomioon myös se mittava osa suuresta yleisöstä, jolla on kuulovaikeuksia. Yhdysvalloissa kuulovammaisia on 10 % väestöstä ja Euroopassa jopa 11 %. Tällöin tekstityksissä olisi kiinnitettävä huomiota myös yleismaailmallisten pikkusanojen kääntämiseen näkyväksi tekstiksi. (Wildblood, 2002, 43; Moeck 2002, 41) Toisaalta noin 60 %:lla eurooppalaisista on näkö- tai lukivaikeuksia, minkä vuoksi televisiossa näytettävien tekstitysten on oltava riittävän lyhyitä ja pysyttävä ruudussa riittävän pitkään, jotta kaikki ehtivät lukea ne. Tämä lisää omission tarvetta entisestään. (Ivarsson 1998, 46)

Joskus omissiota voi olla liikaakin, mikä häiritsee erityisesti alkukieltä osaavia katsojia. Koko ohjelman seuraaminen saattaa häiriintyä, jos katsoja joutuu ihmettelemään, miksi jokin hänen kuulemansa asia on jätetty pois, vaikka se olisi selvästi mahtunut tekstitykseen. (Ks. esim. Ivarsson 1998, 74)

6. OMISSIO *ELLEN SHOW*'SSA JA *FRASIERISSÄ*

6.1. Aineiston esittely

Tätä tutkimusta varten tarkastelin kahta amerikkalaista tilannekomediasarjaa: *Ellen Show*'ta sekä *Frasieriä*. Kävin läpi kummastakin sarjasta kaksi jaksoa, jotka esitettiin Suomen televisiossa loppuvuodesta 2002 ja alkuvuodesta 2003. *Ellen Show*'sta tarkastelussani olivat 17. ja 24. joulukuuta 2002 esitetyt jaksot. *Frasierin* jaksot puolestaan esitettiin 4. ja 18. tammikuuta 2003.¹

Sekä *Ellen Show* että *Frasier* edustavat rakenteeltaan jonkinlaista uutta perhesitcomia. Steinbockin jaottelun mukaan *Ellen Show*'n voidaan ajatella yhdistelevän sosiaalikomediaa ja keskiluokkaista esikaupunkilaiskomediaa. Ellen on homoseksuaalinen uranainen, joka päättää palata pieneen kotikaupunkiinsa yrityksensä konkurssin ja parisuhteensa kariutumisen jälkeen. Hän asettuu asumaan äitinsä ja nuoremman sisarensa Catherinen kanssa perheen kotitaloon ja saa työpaikan läheisen koulun opinto-ohjaajana. Hän poikkeaa muista homoseksuaalisuudellaan ja kaupunkilaisuudellaan, mutta se ei silti vaikuta hänen asemaansa pikkukaupunkiyhteisössä. Sarjan huumori kumpuaa aivan tavallisista koulu- ja kotiympäristöön liittyvistä teemoista, ja Ellenin homoseksuaalisuus ja siihen liittyvät stereotypiat ovat vain pienessä roolissa. Hänen kaupunkilaistaustansa on sarjassa jopa merkittävämpi, sillä hänen on usein vaikea ymmärtää pikkukaupungin asukkaiden mentaliteettia.

Frasier on puolestaan hyvin leimallisesti urbaani komedia. Ennennäkemättömän suosittua sitcomia tehtiin toistakymmentä vuotta ja Suomessa sarjaa on esitetty näihin päiviin asti uusintana

¹*Ellen Show*'ta suomensi Neloskanavalle käännöstoimisto Pre-Text Oy:n Tuula Felin. *Frasierin* suomentaja on YLE Importin Sari Luhtanen.

(Frasieronline 2007). Koska sarja jatkui kauan, siinä tapahtui joitakin pitkän aikavälin juonimuutoksia.

Työperheensä lisäksi Frasierillä on myös biologinen perhe, mutta se ei ole aivan tyypillinen neljäkymmentävuotiaalle miehelle. Hän on eronnut keski-ikäinen radiopsykiatri, joka asuu Seattlessa hienossa kaupunkikerrostaloasunnossa eläkkeellä olevan isänsä ja tämän henkilökohtaisen avustajan Daphnen kanssa. Isän koira Eddie on myös tärkeä perheenjäsen, joskaan Frasier ei osoita olevansa siihen erityisen kiintynyt. Frasierin läheisiin kuuluvat myös hänen veljensä Niles ja hänen läheisin työtoverinsa Roz. Frasierin elämää värittää hänen pohjaton snobbailunsa, joka on kuitenkin jopa sympaattista kaikessa luonnollisuudessaan.

Harva tilannekomedia voi loistaa monimutkaisilla juonikuvioilla tai katarttisilla käännteillä, mutta niin sanottujen ”persoonakomedioiden” (*personacoms*) vahvuus on siinä, että ne hyväksyvät nämä rajoitukset. Ne rakentavat yhden teeman ympärille oman maailmansa, ja tekevät siitä houkuttelevan sarjaa seuraaville katsojille. (Marc 1989, 196–197) Sekä *Ellen Show* että *Frasier* keskittyvät yhden karismaattisen henkilöhahmon ympärille, mutta *Ellen Show* erottuu näistä kahdesta enemmän stand up -komediaan pohjautuvana. Ellen DeGeneres on esiintynyt stand up -koomikkona, ja hänen sarjansakin muistuttaa sanailuun perustuvaa yhden naisen show'ta.

6.2. Tutkimuksen metodi

Oletukseni oli, että tilannekomedian tekstittäminen on vaativaa, koska se perustuu nopeaan puheeseen ja sanailuun. Oletin myös huumorin aiheuttavan ongelmia komediasarjan tekstittäjälle. Näiden tekijöiden vuoksi arvelin omissa tässä ohjelmatyypissä runsasta ja osittain myös puheen sisältöä karsivaa.

Ellen Show'ta esitettiin Neloskanavalla ja *Frasieriä* puolestaan Yleisradion kanavalla.

Yleisradioyhtiöiden on pyrittävä palvelemaan kaikenlaisia katsojaryhmiä, ja toimittava niin sanotun pienimmän yhteisen nimittäjän mukaan. Oli mielenkiintoista vertailla, näkyikö tämä ero Yleisradiolle suomennetun *Frasierin* ja kaupalliselle Neloskanavalle suomennetun *Ellen Show*'n tekstityksissä ja niiden omissiossa.

Kotimaisten tv-kanavien tekstitysten muotokonventioihin kuuluu se, että kun yhdessä kaksirivisessä ruututekstissä on kahden henkilön puhetta, ensimmäisen puhujan repliikki voi tarvittaessa jatkua toiselle riville, jos toisen puhujan repliikin pituus sen sallii, ja päinvastoin. Tämä vähentää omission tarvetta monissa tapauksissa. Monien käännöstoimistojen käytäntönä on se, että jokaisella puhujalla on aina oma rivinsä repliikin pituudesta riippumatta. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ollut vertailla käännöstoimistojen kansainvälisten standardien mukaisia tekstityksiä Suomen televisiossa esitettyihin vaan kahta kotimaisella televisiokanavalla esitettyä ohjelmaa toisiinsa. Ainoa varsinainen ero näiden kahden välillä olikin siis ohjelman tekstittäjä ja esityskanava.

Seuraavassa alaluvussa erittelen ne omissiotyypit, jotka löysin käsittelemistäni ohjelmista. Eri kielissä semanttisesti samanlaiset asiat sanotaan usein eri sanoin, ja aiemmasta omission määritelmästäni huolimatta omission tunnistaminen osoittautui ajoittain hankalaksi. Yritin kuitenkin noudattaa johdonmukaisuutta valintaperiaatteissani.

Alaluvussa 6.5. asetan Tiittulan luokitteluun perustuvat omissioryhmäni kirjallisuudessa esitettyjä omissiota koskevia suuntaviivoja vasten (esitelty alaluvussa 5.2.). Haluan selvittää, onko tutkijoiden esittämillä ajatuksilla ja minun tutkimuslöydöksilläni selvää yhteyttä.

Kirjassaan *Puhuva kieli, suullisen viestinnän erityispiirteitä* Tiittula (1992, 54–103) tarjoaa kattavan luokittelun puhutun ja kirjoitetun kielen rakenne-eroista. Hänen luokittelunsa ei sisällä puheen äänne- ja muoto-opillisia piirteitä vaan ainoastaan interaktion puheeseen tuomia piirteitä.

Tiittulan luokitus on hyvin käytännönläheinen ja soveltuu siksi mielestäni erinomaisesti myös tv-sarjoissa esiintyvän puheen ja siitä laaditun tekstityksen suhteen analysointiin. Tv-sarjoissa esiintyvä puhe ei tietenkään ole varsinaista spontaania puhetta, mutta se pyrkii jäljittelemään sitä.

Dialogi on käsikirjoitettua, mutta näyttelijät tuovat kohtauksiin oman värinsä, eikä näyteltä dialogia voi verrata esimerkiksi luettuun tekstiin.

Tiittula jakaa kirjoituksen ja puheen rakenne-erot viiteen eri pääryhmään: 1) sanastoon, 2) puheen ”häiriöihin”, 3) lauserakenteeseen, 4) tilanteen vaikutukseen ja 5) puheen omaan rakenteeseen (Tiittula 1992, 54–103). Tekstityksissä esiintyvän omission kannalta kiinnostavimpia ovat ensimmäiset kaksi ryhmää: sanasto ja puheen ”häiriöt”. Havaitsin, että omissioesimerkkejä löytyy eniten näistä kahdesta ryhmästä.

Puheen ja kirjoituksen eroista sanastotasolla Tiittula listaa sanojen pituuserot, pronominit ja partikkelit, joihin kuuluvat konjunktiot ja diskurssipartikkelit. Puheen häiriöiksi hän lukee katkot, korjaukset ja anakoluutit, tauot ja täytelisäkkeet, toistot ja erot lauserakenteessa, kuten lohkorakenteet ja ellipsit. (Tiittula 1992, 54–98) Tiittula kirjoittaa myös puheen paralingvistisistä piirteistä, joihin kuuluvat sanoiksi täsmentymättömät äännähdykset (mt. 1992, 44).

Tarkoitukseni oli käyttää Tiittulan luokitusta sellaisenaan aineistoni tutkimiseen, mutta käytännössä havaitsin, että minun piti lisätä luokitukseen joitakin omia ryhmiäni, jotka ovat tyypillisiä juuri tv-tekstitysten omissiolla. Aineiston analyysin edetessä lisäsin omaan omissioluokitukseeni puhuttelut ja tervehdykset, subjekti-predikaattiparit, adverbit, verbit ja adjektiivit, määrittävät lisäykset, kyllä-

ja ei-sanat, kieltosanat, kysymyssanat, monikon, kokonaiset lauseet, sanaleikit ja vitsit, laulun sanat, ruudussa näkyvän tekstin, syntaksin yksinkertaistamisen ja voimasanat.

Jaoin kaikki aineistosta löytyvät omissiotapaukset edellä mainittujen otsikoiden alle pystyäkseen analysoimaan, minkätyyppiset elementit tavallisimmin jäävät vaille suomennosta.

Kävin ohjelmat systemaattisesti läpi repliikki repliikiltä ja vertasin kääntäjän yksi- tai kaksirivistä ruututekstiä siihen, mitä vastaavassa ajassa sanottiin. Frasierin jaksoista löysin internetin fanisivuilta (Twiztv, 2007) katsojien litteroimat dialogilistat, mutta Ellenin jaksot litteroin itse lukuun ottamatta yhtä jaksoa, jonka post-production-käsikirjoituksen sain ohjelman suomentajalta Tuula Feliniltä.

Merkittyäni käsikirjoituksiin ne sanat ja suuremmat kokonaisuudet, joita ei ollut suomennettu, aloin ryhmitellä niitä eri kategorioihin. Ryhmät ovat hieman päällekkäisiä eivätkä missään nimessä ainoita oikeita tai edes täysin kattavia. Monet esimerkeistä voisi panna useamman otsikon alle ja osan kanssa olen näin menetellytkin.

Yhden tai muutaman sanan esimerkit olen merkinnyt siten, että varsinaisen poistetun sanan tai sanaryhmän ympärillä on muutama sana käännöksessä ollutta tekstiä sulkeissa asiayhteyden ymmärtämiseksi. Itse poisjätetty osa on merkitty lihavoinnilla. Jos samassa lauseessa tai lausekkeessa on ollut useampi pois jätetty kohta, esimerkin kannalta olennainen kohta on alleviivattu.

Alaluvussa 6.4. esitän taulukkona eri omissioryyppien määrällisen jakauman tutkimissani ohjelmissa. Se auttaa vertailemaan tekstittäjien omissioratkaisuja sekä eri omissioryyppien esiintymistiheyttä.

6.3. Omissioryhmien luokittelu

6.3.1. Sanoiksi täsmentymättömät äännähdykset

Ensimmäisenä omissioryhmänä kiinnitin huomiota huudahduksiin, jotka eivät ole varsinaisia tilkesanoja vaan paralingvistisiä sanoiksi täsmentymättömiä äännähdyksiä (Tiittula 1992, 44). Näitä tekstittäjät eivät suomentaneet oikeastaan koskaan. Etenkin Frasierin ja hänen veljensä Nilesin hieman neuroottisen hienostuneeseen puhetyyliin kuuluu lauseen aloittaminen ”oh”-huudahduksella, ja muutenkin erilaisia äännähdyksiä oli *Frasierissä* enemmän.

Frasierissä tekstittämättä jäivät muun muassa:

Uh, just (lean it up...)	Uh-huh.
He-hey , (you're doing great.)	Ah-hah. (Say no more,) Roz.
Oh, no, no , (no.)	Ha , (hello, everybody!)
Wow , (that's some mug callous...)	Shh. (Here he is.)
(...narrows the field down to...) hmm , (me!)	Hmm?

Ellen Show'ssa oli jätetty tekstittämättä seuraavanlaisia äännähdyksiä:

Hey , (I need you to...)	Ew!
Wow , (do you remember this jacket?)	Huh?
Ah , (of course...)	Ooh , (what's that?)
Beep-beep. Beep. Beep-beep-beep-beep-beep.	Au.
Oh! Oh-hoh-hoh.	Pa, pa, pa.. Ahm..

De Linde (1995, 15–16) mainitsee huudahdukset omassa luokituksessaan, mutta muuten alaluvussa 5.2. esittelemistäni omissiostrategioista oli hyvin vaikeaa löytää mainintaa paralingvististen äännähdysten omissiosta. Ne muodostavat ehkä selkeimmän ryhmän, joka erottaa puheen kirjoituksesta. Siksi niiden kääntämättä jättämistä pidetäänkin ehkä niin päivänselvänä, että siitä ei mainita erikseen.

6.3.2. Puhuttelut ja tervehdykset

Myös puhuttelun omissiosta löytyi runsaasti esimerkkejä. Suomessa puhekumppanin nimeä ja erilaisia hellittelynimiä käytetään keskustelussa huomattavasti kitsaammin kuin englannissa osittain siitä syystä, että englannin persoonapronomini *you* on käytössä sekä yksikössä että monikossa eikä täten aina yksin ilmaise, kenelle puhutaan. Osittain kyse on myös kulttuurierosta etenkin hellittelynimien osalta. *Ellen Show*'ssa oli jätetty kääntämättä seuraavanlaisia puhutteluja:

(This is very important) **everybody**.

(I appreciate that) **mom**.

Listen, mom...

(What is that) **exactly, mom?**

It's (a sapphire hawk), dear.

Esimerkkejä *Frasierin* puhuttelujen omissiosta:

Oh, Roz, (I'm so sorry.)

Hey, Frasier, (am I dressed appropriately?)

(Good question,) **Frank**.

Hello, caller. (I'm listening.)

(Thanks for coming,) **everybody!**

Suomennettaessa on järkevää karsia erisnimiä pois sellaisista kohdista, joissa ne eivät ole välttämättömiä viestin sisällön tai sävyn kannalta. Se ei ainoastaan säästä tilaa vaan tekee käännöksestä luontevamman ja suomen kieleen sopivamman.

6.3.3. Puheen ”häiriöt”

Tiittulan (1992, 68) mukaan puheen häiriöt vaikuttavat kirjoitetun kielen näkökulmasta virheiltä, mutta ovat oleellisia puhutun kielen tuottamisprosessissa.

Tiittula (1992) jakaa puheen häiriöt kolmeen ryhmään: 1) katkoihin, korjauksiin ja anakoluutteihin, 2) taukoihin ja täytelisäkkeisiin sekä 3) toistoon. Annan itse kuitenkin tämän otsikon alla esimerkkejä vain ensimmäisestä ja viimeisestä ryhmästä, koska tauoilla ei omissa kannalta ole merkitystä ja koska myöhempi diskurssipartikkelien ryhmä kattaa myös täytelisäkkeet.

6.3.3.1. Katkot, korjaukset ja anakoluutit

Anakoluutilla tarkoitetaan rakenteen katkosta, joka johtaa siihen, että ilmauksen alussa ja lopussa on kielipiillisesti yhteensopimattomia osia, kun puhuja etsii puhuessaan sopivaa tapaa ilmaista asiansa. Tiittula antaa seuraavan esimerkin:

Sit on semmone sanotaan / neljä viidenkymppi välillä ja suht koht kohtalaisessa asemassa / oleva nainen on se joka useimmiten ostaa taidetta (Tiittula 1992, 69)

Arvelin, että käsikirjoitetussa dialogissa ei esiintyisi yhtä paljon katkoja, korjauksia ja anakoluutteja kuin vapaassa puheessa, mutta esimerkkiohjelmiä tarkastellessani kuitenkin hämmästyin siitä, että niitä ei ollut juuri lainkaan. Ainoastaan *Ellen Show*'ssa tavoiteltiin luonnollista puhetta siinä määrin, että joitakin tapauksia esiintyi:

What... (do they have a holy roller coaster there?)

Ok, that – (that might not be the solution) **either**.

Wha-what is that, (rice?)

...(title is right there) **in the**...(in the field.)

How did... (how did you lose Chester?)

6.3.3.2. Toisto

Toisto oli selvästi erottuva omissioryhmä, vaikka toiston ja korjausten ja epäröintien rajaa oli välillä vaikea vetää. Monet kääntämisentutkijat mainitsevat juuri toiston kirjoittaessaan tekstittämisestä ja omissiosta (ks. alaluku 5.2). On turhaa täyttää kallisarvoista ruututekstitilaa asioilla, jotka ovat käyneet ilmi jo aiemmin dialogissa. Tiittulan (1992, 69–72) jaottelussa korjaukset ja uudelleenaloitukset sisältävät tekstin pintatason toiston, mutta tähän olen kerännyt esimerkkejä toistosta, joka ei liity puheen korjailuun vaan joka on pikemminkin sisällöllistä kuin pinnallista.

Toistoksi voitaisiin laskea myös kuvan ja tekstin välinen toisto, mikä tarkoittaa, että kuvasta ilmi käyviä asioita ei kannata kirjoittaa auki. Näissä esimerkeissä on kuitenkin kyse puhtaasti tekstinsisäisestä toistosta. Välillä toistoa esiintyi täsmälleen samoilla sanoilla, kuten näissä *Ellen Show*'n esimerkeissä:

(Get well soon Mister Katnik. Who)'s **Mister Katnik?**

(They watch us work and) **they**...

(What does getting married have to do with anything? And) **what does being** (the oldest daughter) **have to do with anything?**

Usein kyseessä oli kaksi samaan aiheeseen liittyvää asiaa, joiden merkitykset olivat hyvin lähellä toisiaan, mutta eivät kuitenkaan täysin samoja. Laskin myös tällaiset tapaukset toistoksi. Seuraavat omissioesimerkit ovat *Frasieristä*:

...(this man) **today** (is a) **prominent and** (respected psychiatrist.)

(But the kind wishes) **and outpouring of emotions** (from my friends)...

Kovačičin (1994, 250) mielestä edellä mainitun kaltainen omissio saattaa johtaa siihen, että kun toinen elementeistä jätetään pois, toisen elementin ymmärtäminen saattaa vaatia suurempaa vaivannäköä. Tämä liittyy siihen, että käänös siirtyy kauemmaksi alkutekstin muodosta eivätkä katsojan odotukset tekstin rakenteesta täyty. Tekstittäjänä käytän kuitenkin juuri tämän tyyppistä omissiota paljon, koska se lyhentää tekstiä paljon ilman että merkittävää sisältöä jää puuttumaan.

Toisto saattaa joissakin tapauksissa olla oleellista huumorin välittymiseksi. Tässä *Ellen Show*'n esimerkissä suomentajalta on ilmeisesti jäänyt tämä huomaamatta ja omissio on kohdistunut toistoon:

(I'm) **mindlessly** (filling prescriptions for people who are **just** gonna die anyway.)

Käänös: Täytän reseptejä ihmisille,
jotka kuolevat kuitenkin

(Especially if you mindlessly fill) **their** (prescriptions. What's wrong?)

Käänös: Etenkin jos täytät reseptit
päättömästi. Mikä sinun on?

”Päättömyys” ei tule millään tavalla esiin ensimmäisen repliikin suomennoksessa, minkä vuoksi sananvaihtoon sisältyvä huumori ei välity. Lisäksi toinen repliikki on suorastaan vaikea ymmärtää, koska päättömästi-sana ei viittaa mihinkään.

Myös seuraavassa *Ellen Show*'n esimerkissä suuri osa humoristisesta tehosta liittyy toistoon:

I decided to leave that culture of greed and materialism.

Käänös: Päätin jättää sen ahneuden

ja materialismin tyyssijan

As a matter of fact, (that was on the sign on the way out of North Hollywood:)
“Now leaving a culture of greed and...”

Käännös: Pohjois-Hollywoodista johtavalla
tiellä oli sellainen kyltti

Kun toisessa repliikissä lukee vain ”sellainen kyltti”, repliikki ei ainoastaan menetä humoristista tehoaan vaan sen koko merkitys jää epäselväksi samoin kuin edellisessä esimerkissä. Kuvitteellisen kyltin sisältö on niin ennalta arvaamaton, että sitä on hyvin vaikea päätellä ilman sisällön toistamista.

6.3.4. Partikkelit

6.3.4.1. Diskurssipartikkelit

Yksi Tiittulan listaamista puheelle tyypillisistä rakenneominaisuuksista on diskurssipartikkelien ryhmä. Se ei kuulu kiinteästi mihinkään kielioppikategoriaan vaan yhdistelee aineksia monista eri ryhmistä. Diskurssipartikkeleilla tarkoitetaan puheelle ominaisia ”pikkusanoja”, semanttisesti lähes tyhjiä kielellisiä aineksia, jotka jäsentävät diskurssia, ohjaavat keskustelua, ilmaisevat puhujien suhdetta toisiinsa, pehmentävät ilmauksia tai antavat palautetta. (Tiittula 1992, 60–61)

Diskurssipartikkelit jäsentävät diskurssia rajaamalla ja yhdistämällä tekstin osia. Englannissa tyypillisiä diskurssipartikkeleita ovat esimerkiksi *you know, I mean, well* ja *just (I just don't understand)*. Suomessa käytetään tavallisesti sanoja ’mutta’, ’niinku’ tai ’joo’. Nykyään puheenvuoron aloittavat usein myös ’eli(kkä)’ tai ’itse asiassa’. Tavallisimmin diskurssipartikkelit sijoittuvat puheenvuoron alkuun, jossa ne antavat palautetta edelliselle puhujalle ja valmistelevat uutta puheenvuoroa (Tiittula 1992, 62–63). *Frasierin* ja *Ellen Show*’n suomentajat olivat jättäneet kääntämättä seuraavanlaisia diskurssipartikkeleita:

Well, (I think that it slipped)...	Oh, well, (that's one less grudge.)
OK, (I'm done with this montage.)	You know, (legally)...
I mean, (what does the youngest)...	(But,) ya know, (it's...)
<u>Listen,</u> mom, married or not...	(this tradition,) you know, (where I get...)

Diskurssipartikkelien ryhmä osoittautui melko suureksi omissioryhmäksi, kuten arvelinkin.

Kyseessä oli tietenkin käsikirjoitettu dialogi, mutta luonnollisuuden lisäämiseksi siihen oli lisätty näitä tilkesanoja joko käsikirjoitusvaiheessa tai näyttelijä oli lisännyt ne itse eläytyessään rooliinsa. Esimerkiksi dokumenttiohjelman selostusosassa diskurssipartikkeleita ei olisi luultavasti lainkaan ja haastatteluosassa, jossa haastateltava puhuu vapaasti, niitä puolestaan olisi paljon runsaammin kuin esimerkkiaineistossani.

6.3.4.2. Konjunktiot

Tiittula kirjoittaa, että puheessa konjunktioilla on erilaisia tehtäviä kuin kirjoitetussa kielessä. Niitä käytetään enemmän, sillä konjunktioilla saatetaan aloittaa virkkeitä, jäsentää diskurssia, korvata muita pragmaattisia partikkeleita tai osoittaa puhunnoksen jatkuvuutta. (Tiittula 1992, 57, 60)

Kirjoitetussa kielessä konjunktioiden tehtävänä on lähinnä yhdistää lauseita toisiinsa, joten niiden käyttö on rajoitetumpaa.

Tiittula (1992, 59) jatkaa, että koska kirjoituksessa käytetään useamman tyyppisiä konjunktioita kuin puheessa, lauseet voidaan esittää missä järjestyksessä tahansa. Tekstityksessä tätä on kuitenkin varottava, sillä jos lausejärjestystä muutetaan tiivistämisen vuoksi, katsojaa saattaa häiritä asioiden kuuleminen ja näkeminen eri järjestyksessä, mikä puolestaan saattaa hidastaa ja häiritä ymmärtämistä. Tämä edellyttää tietenkin, että katsojalla on jonkinlainen tuntemus ohjelmassa puhutusta kielestä.

Tekstityksessä, joka on pohjimmiltaan kirjoitettua kieltä, konjunktioiden poisjättäminen on luontevaa. Tekstissä, jota myös kuva ja ääni tukevat, asioiden väliset suhteet tulevat selväksi ilman puheelle ominaisia konjunktioitakin. Konjunktioiden omissio liittyi usein laajempaan omissioon, mutta erillistapauksiakin esiintyi paljon. Pitkä konjunktiolla jaettu virke saattoi olla esimerkiksi jaettu kahdeksi itsenäiseksi virkkeeksi. Seuraavassa joitakin esimerkkejä konjunktioiden omissiosta:

Yeah, and unfortunately (Mr Katnik...)

...(coming to Clark High) **so** (I need you all to)...

And (obviously, we need to)...

...(to bring back a t-shirt) **and** (you never did.)

(Into the ground) **yes, but** (was that my fault?)

6.3.4.3. Adverbit

Adverbit ovat niitä yli jääneitä ”pikkusanoja”, jotka eivät kuulu konjunktioiden eivätkä diskurssipartikkeleiden ryhmään. Ne ilmaisevat esimerkiksi aikaa, paikkaa, tapaa, syytä tai määrää (Leino 1989, 96). Muiden partikkelien tavoin adverbejä oli jätetty tekstityksistä melko runsaasti pois sisällön juurikaan kärsimättä:

(That was...) **kind of** (brave.)

(The point I'm trying to make) **here...**

Yes. As a matter of fact...

(...for a Red Socks reunion) **tonight.**

...against (my modest protests.)

(...and) **thereby** (demonstrate...)

(I) **still** (have to fire you.)

(...but) **first** (I have to get...)

(You) **once** (tried to report him...)

(...a) **really** (nice room in hell.)

Besides, (no parking.)

(...give you a) **much** (deserved introduction.)

6.3.5. Pronominit

Myös pronomineihin kohdistui melko paljon omissiota, vaikka ne eivät yleensä ole kovin pitkiä sanoja. Välttämättä niitä ei kuitenkaan aina tarvita, ja muutama merkkipaikkakin voi ratkaista ruututekstissä:

(...sign) **this** (card.)

(...take over) **his** (classes.)

(...we) **'re bound to** (find) **you** (something in here.)

(I am not gonna wear) **any of** (that stuff.)

Esimerkiksi demonstratiivipronominin voi usein jättää pois, koska kuva kertoo, mihin tai keneen viitataan. De Linden (1995, 15–16) omissioluokituksessa, jota lainasin alaluvussa 5.2., mainitaan deiktiset ilmaukset, joihin demonstratiivipronominitkin kuuluvat.

6.3.6. Verbit

Verbit ovat yleensä sisällöllisesti merkittävässä osassa, ja verbien omissio koskikin useimmiten apuverbejä. Predikaatit ja subjektit oli jätetty tekstityksistä useimmiten pareina, joten muodostin niistä oman ryhmänsä 5.3.7. Seuraavassa esimerkkejä verbien omissiosta:

(I) **had to** (buy some Via...spirin.)

(I)'m **gonna** (change your life.)

...**his** (affliction) **served to** (make him...)

(They) **may** (find it difficult...)

(Why) **has**(n't Frasier mention)**ed...**

(You can) **take it.**

(...covered with open sores and) **thrown** (in)**to** (a pit with...)

6.3.7. Subjektit ja predikaatit

Samasta virkkeestä poistetut subjekti- ja predikaattiparit muodostivat melko yllättävän omissioryhmän. Oletin, että puheessa esiintyisi enemmän vaillinaisia ilmauksia kuin tekstityksissä, mutta tilanne näyttikin olevan päinvastainen. Lyhyyteen oli pyritty kirjoittamalla esimerkiksi pelkästään "Safiirihaukka" sen sijaan, että olisi käytetty kokonaista virkettä "Se on safiirihaukka." käännöksenä englanninkieliselle repliikille "It's a sapphire hawk." Muita esimerkkejä:

I'm (finished!)

It's (mahogany.)

This is (a ticket.)

...(for all the great times) **we had** (at Cheers.)

(Well), **that's cos** (we never went.)

It is (pretty fascist.)

Well, that's (true.)

(Or) **was it** (thirteen?)

It was (the pride of...)

These are (your brother's friends.)

Subjektit ja predikaatit jäävät usein pois puheestakin, mutta sellaiset tapaukset, joissa niitä oli käytetty puheessa ja jätetty pois tekstityksestä, olivat tavallisempia.

6.3.8. Adjektiivit

Toinen yllättävä havainto oli adjektiivien vähäinen omissio. Niitä oli jätetty pois vain muutamia kunkin tarkasteleman ohjelman tekstityksestä. Laatusanojen luulisi olevan ainakin ajoittain lähinnä ylimääräistä, täydentävää informaatiota, mutta näin ei tämän aineiston perusteella ollut.

Esimerkkejä:

(...and use it as a **primitive** (telephone.)

(...spewing from your) **gigantic** (mouth.)

(How's the) **big** (Ellen makeover going?)

6.3.9. Määrittävät lisäykset, attribuutit

Tähän ryhmään olen sijoittanut sanat, jotka eivät mielestäni sopineet minkään muun otsikon alle ja joilla on sisällöllistä merkitystä. Tämä ryhmä muistuttaa kokonaisten lauseiden ryhmää, mutta koostuu pienemmistä yksiköistä. Kokonaisten lauseiden tavoin näiden määrittävien lisäysten omisio ei ole puheen ja kirjoituksen eroista johtuvaa vaan lähinnä tekstitysten tila- ja aikarajoitusten sanelemaa ja siten usein sisällöllisesti jossain määrin merkityksellistä.

Tämän ryhmän sanat ja lausekkeet eivät ole tilanteen ymmärtämiseksi välttämättömiä, mutta ne voisivat esimerkiksi lisätä kohtauksen koomista tehoa:

(...the lessons change as you change. We can also make change) **for anyone with anything over a twenty.**

Käännös: Sen opit eivät vanhene.
Meillä on myös vaihtorahaa

Attribuutteina oli myös jonkin verran erisnimiä:

I'm afraid (you're gonna have to shut down your) **little Uncle Ben's** (rice pit).

Käännös: Pamin riisipelto
joutaa kesannolle

(Is your sister) **Catherine** (feeling okay?)

Käännös: Voiko sisaresi hyvin?

Muita esimerkkejä:

(What) **image** (comes to mind for you?)

(They write everything down) **on these clipboards.**

...(Rusty and I were supposed to go to) **in high school.**

(...from) **KQZY in** (beautiful Spokane.)

So (what have you got planned) **for the weekend?**

(I'm) next **after Paul**.

(I ran three) **internet** (companies)

6.3.10. 'Kyllä' ja 'ei'

Päätin muodostaa kyllä ja ei -sanoista oman ryhmänsä, sillä niiden omissio on hyvin tavallista.

Usein vastauksen jatko, ruumiinkieli ja tilanne kertovat, onko vastaus myönteinen vai kielteinen.

Joskus englannin *yeah* puheenvuoron alussa toimii lähinnä merkityksettömänä

diskurssipartikkelina, joten sellaisia tapauksia en liittänyt tähän ryhmään. Esimerkkejä:

No, it's (Maine.)

No, (I don't want to sit in the back.)

Yes, (thank you.)

Yes, (not to listen to you.)

No thanks.

Oh, no.

6.3.11. Kieltosanat

Kieltosanojen omissiolla tarkoitan tapauksia, joissa jokin asia on alkutekstissä ilmaistu kielteisenä, mutta käännetty myönteiseksi, jolloin kieltosana on pudonnut pois käännöksestä.

Oh not this (again!) → Taasko?

Nämä tapaukset osoittautuivat harvinaisiksi; niitä oli kaikkiaan vain muutama.

6.3.12. Kysymyssanat

Myös tämä oli hyvin marginaalinen omissioryhmä. Koko aineistossa oli vain muutama esimerkki kysymyssanojen omissiosta. Näissä tapauksissa kysymyslause oli muutettu väitelauseeksi:

What if (he makes me cluck like a chicken?)

Käännös: ...joudun kotkottamaan kuin kana.

6.3.13. Kokonaiset lauseet

Kokonaisten lauseiden tai jopa virkkeiden omissiolla on ehkä suurin vaikutus alkutekstin sisällön välittymiseen tai sen puutteeseen, mutta niitäkin oli pitänyt jättää kääntämättä. Usein kyseessä olivat kuitenkin lyhyet ydinlauseet tai lauseet, joiden sisältö kävi ilmi edeltävästä tai seuraavasta lauseesta. Suuri osa pois jätetyistä lauseista oli niin sanottuja johdattelevia lauseita, kuten ”It’s just that...”, mutta myös aivan erillisiä, omaa merkitystä kantavia lauseita oli jätetty tekstittämättä.

Seuraavat esimerkit ovat *Ellen Show*’sta:

Well, if it is their fault

(I’m sure they’ll bump you to a) **really** (nice room in hell.)

Käännös: Saat varmasti hienon huoneen helvetistä

And it’s called the promised land?

What (do they have a holy roller coaster there?)

Käännös: Onko siellä pyhä vuoristomäki?

Frasierin toistuvasta fraasista oli johdonmukaisesti jätetty ensimmäinen lause pois:

Go ahead, caller.

I’m listening.

Käännös: Olen kuulolla.

Edellä mainittu esimerkki toistui neljä kertaa samanlaisena yhden jakson aikana, mistä voi päätellä, että kyseessä on tekstittäjän tietoinen omissiovalinta. *Frasierin* eräessä toisessa kohtauksessa hurjistunut nainen yrittää saada harppuunan miehen kädestä, ja hänet kannetaan pois. Mennessään hän huutaa kuuluvasti:

(Give me that!) **Give me that! I want that! I have use for that! No! Let me go!**

Käännös: Tänne se!

Vain ensimmäinen lause on suomennettu. Tilanne on hyvin kaoottinen, eikä naisen huudon sisällöllä ole juurikaan merkitystä, joten siksi on mielestäni perusteltua jättää loput tekstittämättä. Näin katsojan huomio voi vapaasti kiinnittyä kuvan tapahtumiin.

Edelleen *Frasierissä* on kohta, jossa Frasier puhuu pitkään ilman ruudussa näkyvää tekstiä pitkän lauseen omission vuoksi:

(They've invited Roz and me)

to conduct Monday's broadcast from their studios in Spokane.

Käännös: Roz ja minä saimme kutsun.

Frasier puhuu nopeasti, mutta ruututekstille olisi ollut viisi sekuntia aikaa ja siihen olisi saanut mahtumaan hieman enemmänkin tietoa. *Ellen Show*'ssa puolestaan oli seuraavanlainen omissio:

(200 dollars?) **It's not like it's a high ticket item.**

(They throw it at you) **for free** (when you get married.)

Käännös: Niin kallistako? Sitähän
heitetään ilmaan häissä

Tälle repliikille oli aikaa kuutisen sekuntia, eikä poisjätetyssä virkkeessä ollut mitään uutta informaatiota, joten tässä kokonaisen virkkeen omissio oli mielestäni hyvin perusteltu.

Kokonaisten lauseiden omissio osoittaa mielestäni hyvin selvästi tekstittäjän valintaa, sillä siinä puheen ja kirjoituksen välisillä eroilla ei ole oikeastaan merkitystä. Vaikuttaa siltä, että tekstittäjä voi jättää kokonaiseen lauseen suomentamatta esimerkiksi silloin jos aikaa on hänen mielestään liian vähän, jos hän ei pidä lauseen sisältöä kovin keskeisenä tai jos hän haluaa tehdä tekstityksestä hieman ilmavamman.

6.3.14. Sanaleikit ja vitsit

Koska tutkimusmateriaalina olivat tilannekomediat, oletin sanaleikkien omissions olevan keskeisellä sijalla, mutta näin ei ollut. Yhtään sanaleikkiä ei ollut jätetty kokonaan suomentamatta. *Ellen Show*'ssa yksi sanaleikki oli käännetty runsaasti karsien, mutta osa huumorista välittyi silti:

- That's a great shirt. I love that shirt.
- **I'd show them how nice it was**, (but they wouldn't be suede.)
- **Hey, that's made out suede.**
- **Yeah, that's why I said it.**
- It's very clever.
- **Thank you.**
- **It has two meanings.**
- **I think we covered it.**

Käännös: Tuo mokkapaita on ihanan pehmeä

Silti he eivät pehmenneet

Nokkelasti sanottu

Näin monen peräkkäisen vuorosanan omissio on todella harvinaista. Keskustelu oli erittäin nopeaa, minkä vuoksi oli perusteltua jättää se osittain tekstittämättä, mutta haluttaessa käännökseen olisi

mahtunut hiukan enemmänkin. Toinen yhtä painava syy omissioon olikin varmasti sanaleikin hankala käännettävyys, eli *suede*-sanon kaksoismerkitys englannin kielessä. Normaalisti kaksoismerkitys jätetään katsojan pääteltäväksi, mutta tässä esimerkissä päähenkilön hieman yksinkertaiseksi leimattu pikkusisko tarttuu sanaleikkiin ja päätyy selittämään sen itselleen, mikä pidentää sanaleikin kesto.

Toinen esimerkki sanaleikin osittaisesta omissiosta oli *Ellen Show*'n kohtaus, jossa Ellen opetti entistä poikaystäväänsä ajamaan autoa. Omissio kohdistui tässä tapauksessa huumoriin, joka ei välittynyt lainkaan:

- **I think that** (the problem) **with you** (was that you were... Straight.)
- **Now, that was definitely...**
- **No, straight, straight**, (straight. You're gonna hit that car.)

Käännös: Ongelmana oli, että olit...
suoraan

Aja suoraan
tai osut tuohon autoon

Vitsinä edellisessä esimerkissä oli, että Ellenin entinen poikaystävä Rusty oli hetero (*straight*) toisin kuin Ellen, eikä heidän seurustelustaan siksi tullut mitään. Samalla Ellen pyysi Rustya ajamaan suoraan käyttäen samaa sanaa. Suomessa suora ei kuitenkaan tarkoita heteroa, minkä vuoksi sanaleikkiä oli lähes mahdotonta saada mukaan käännökseen.

*Frasier*issä oli myös yksi esimerkki sanaleikistä, jonka humoristisuus ei välittynyt. Tässä tapauksessa kyseessä oli homofonia eli kahden ilmauksen ääntyminen samalla tavalla:

- ...and dubbing me the Einstein of Cheers against my modest protest that I was merely the Niels Bohr.
- (You) **still** (are.)

Käännös: ...ja nimesi minut baarin Einsteiniksi

Itse sanoin vaatimattomasti
olevani vain Niels Bohr.

Ja tylsä.

Bohr ei suomeksi tarkoita mitään, mutta englannissa se äännetään samalla tavalla kuin *bore*, tylsimys. Tässä suomennoksessa sanaleikkiä ei ole, mutta sen puutetta on korvattu lisäämällä vastaukseen sana 'tylsä', jotta sananvaihdon sisältö säilyisi.

6.3.15. Syntaksin yksinkertaistaminen

Ivarsson (1992, 92–98) mainitsee syntaksin yksinkertaistamisen yhtenä hyvänä tiivistämiskeinona tekstittämisessä (ks. alaluku 5.2.). Sen erottaminen muista omissioryhmistä, kuten johdattelevien lauseiden ja määrittävien lisäysten omissiosta, oli paikoin hieman ongelmallista, mutta löysin myös selviä esimerkkejä syntaktisten rakenteiden yksinkertaistamisesta:

Okay, so what (I)'m going to do now is (give him...)

(I have to) **find a way to** (indicate...)

(I thought that you) **were the one who** (believed in me.)

(It would) **go a long way toward** (helping him.)

Syntaksin yksinkertaistaminen on melko luonteva omissiokeino, eikä se useimmiten jätä mitään oleellista puuttumaan käännöksestä. Monimutkainen rakenne voi sisältää jonkin sävyn, mikä ei välity käännökseen, mutta esimerkiksi yllä olevissa repliikeissä sillä tuskin on sanottavaa merkitystä.

6.3.16. Laulunsanat

Laulunsanoista oli tässä aineistossa vain yksi esimerkki. Toisen *Ellen Show* -jakson lopussa yksi Ellenin työtovereista nousee baarissa laulamaan Heart-yhtyeen Barracudan toisten hämmästykseksi. Laulunsanoja ei ole tarpeen tekstittää, ellei niillä ole jotain merkitystä ohjelman juonen kannalta. Tässä tapauksessa näin ei ollut, ja laulunsanojen omissio olikin mielestäni perusteltu.

6.3.17. Ruudussa näkyvä teksti

Ruudussa näkyvä tekstin kääntäminen ei lukeudu puheen esittämiseen kirjoitettuna, mutta se on yhtä tärkeää tekstittää kuin puhekin, mikäli se ei ole kohdekielisen katsojan ymmärrettävissä ja mikäli sille on tekstityksissä aikaa. Puhe tekstitetään aina ensisijaisesti, ja siksi ruudussa näkyvä teksti jää usein vaille käännoästä.

Ellen Show'ssa itsetuntokouluttajan teesit on kirjoitettuna liitutaalulle, mutta ne myös toistetaan suullisesti lukuisia kertoja.

I see it. I want it. I take it.

Kirjoitettua tekstiä ei ole suomennettu erikseen, sillä se näkyy ruudulla samaan aikaan kuin kouluttaja puhuu.

Frasierissä on yhden jakson aikana muutama väliteksti, jotka ovat mykkäelokuvien tapaan mustalla pohjalla olevia lauseita. Ne on aina suomennettu, mutta esimerkkijaksoissa niissä oli yksittäisten sanojen omissiota:

And it took five days to carve a jack o'lantern

Other nicknames he considered were "tiger" and "the duke"

6.3.18. Voimasanat

Kiroilu ei ole koko perheen tilannekomediasarjoissa kovin keskeisellä sijalla, ja siksi voimasanojen omissio ei aiheuttanut *Ellen Show*'n ja *Frasierin* tekstittäjille juurikaan ongelmia. Kaikista neljästä ohjelmasta löytyi yhteensä kolme esimerkkiä voimasanojen käytöstä, ja nekin olivat hyvin lieviä. Jossain toisessa ohjelmatyypissä voimasanat voisivat muodostaa yhden keskeisimmistä omissioryhmistä.

(**But** that hussy, Eda Marley, **she** snaked out the last seat on the bus.)

Damn her.

Käännös: Se hutsu, Eda Marley,
otti bussin viimeisen paikan

(You dumb) **son of a bitch.**

Käännös: Senkin lahopää.

(**Cliff**, I will miss you too,
you dumb) **son of a bitch!**

Käännös: Minunkin tulee ikävä sinua,
Senkin pölkypää.

Son of a bitch ei ole kovin voimakas kirosana englannin kielessäkään, mutta mielestäni jo pelkkä *dumb* sisältää ajatuksen laho- tai pölkypäisyydestä. *Son of a bitch* olisi pitänyt kääntää jotenkin voimakkaammin, jos alkuperäinen sävy olisi haluttu säilyttää, ja siksi näissä kohdissa voi mielestäni puhua eräänlaisesta omissiosta.

6.4. Omissiityyppien määrällinen jakauma

Kokonaiskuvan saamiseksi ja tekstittäjien omissiostrategioiden vertaamiseksi laskin eri

omissiotyyppien määrällisen jakauman aineistossani:

OMISSIOTYYPPI	<i>Frasier</i> 4.1.2003	<i>Frasier</i> 18.1.2003	<i>Ellen Show</i> 17.12.2002	<i>Ellen Show</i> 24.12.2002
Sanoiksi täsmentymättömät äännähdykset	50	52	32	28
Puhuttelut ja tervehdykset	40	50	26	7
Puheen ”häiriöt”				
- Katkot, korjaukset ja anakoluutit	1	-	2	9
- Toisto	17	23	24	18
Partikkelit				
- Diskurssipartikkelit	61	50	51	58
- Konjunktiot	21	15	22	25
- Adverbit	62	68	38	83
Pronominit	31	20	13	23
Verbit	16	12	9	21
Subjektit ja predikaatit	9	20	22	32
Adjektiivit	-	6	8	1
Määrittävät lisäykset, attribuutit	46	32	24	45
’Kyllä’ ja ’ei’	14	16	23	24
Kieltosanat	1	1	1	3
Kysymyssanat	-	3	-	2
Kokonaiset lauseet	66	58	79	78
Sanaleikit, vitsit	-	-	1	-
Syntaksin yksinkertaistaminen	7	18	9	4

Laulusanat	1	-	1	-
Ruudussa näkyvä teksti	-	2	-	1
Voimasanat	-	2	-	1
YHTEENSÄ	447	450	385	465

Jakauma oli yllättävän tasainen eri jaksojen mutta myös eri suomentajien välillä. Omission kokonaismäärä oli toista *Ellen Show*'n jaksoa lukuun ottamatta jopa hämmästyttävän yhtenevä. Suurin hajonta oli kahdessa ensimmäisessä ryhmässä: sanoiksi täsmentymättömissä äännähdyksissä sekä puhutteluissa ja tervehdyksissä. Luulen, että tämä ero johtuu pääasiassa kyseisten ohjelmien dialogin eroista. *Frasierin* hahmot käyttävät runsaasti erilaisia puhutteluja ja ”ähkivät” myös poikkeuksellisen paljon.

Jonkin verran hajontaa oli myös subjekti-predikaattiparien, ’kyllä’ ja ’ei’ -sanojen ja kokonaisten lauseiden omissiossa sekä syntaksin yksinkertaistamisessa. Näiden erojen arvelen johtuvan suomentajien erilaisista tyyleistä. Tämänkokoinen otos ei anna kovin kattavaa pohjaa tekstittäjien tyylin arviointiin, mutta siitä saa jonkinlaisen käsityksen yksilöllisistä eroista.

6.5. Pohdintaa

Omissiotapausten jakaminen eri ryhmiin osoittautui yllättävän hankalaksi ja tulkinnanvaraiseksi. Jokin lauseen osa saattoi sopia esimerkiksi määrittäviin lisäyksiin, toistoon ja syntaksin yksinkertaistamiseen, ja välillä oli vaikea päättää, mikä oli tavallista kääntämiseen liittyvää ”toisin sanomista”, mikä tiivistämistä ja mikä omissiota. De Linden (1995, 15–16) määritelmän mukaan omissio jättää jäljelle jäävän tekstin koskemattomaksi, mutta kielestä toiseen käännettäessä tämä on mielestäni melko epärealistinen kriteeri. Muutosta tapahtuu aina, ja sen laatu ei ole aina täysin yksiselitteistä. Edellä mainitut esimerkit olisi varmasti voinut ryhmitellä toisellakin tavalla, mutta poimin ja ryhmittelin ne johdonmukaisuuteen pyrkien.

Omissio *Ellen Show*'ssa ja *Frasier*issä vastasi melko hyvin ennakko-odotuksiani: valtaosa omissiosta kohdistui puheen osiin, joilla ei ollut merkittävää informaatioisisältöä. Sisällöllistä omissiota edustivat lähinnä määrittävät lisäykset ja kokonaiset lauseet, ja näitä oli noin 100 tapaus keskimääräisestä 437 omissiosta. Vaikka enemmistö omissiosta oli ”pinnallista”, sisällöllistä omissiota oli silti mielestäni yllättävän paljon. Oletin, että lähestulkoon kaikki tapaukset liittyisivät puheen ja kirjoituksen eroihin tai esimerkiksi toistoon.

Huumori ei aiheuttanut suomentajille niin paljon ongelmia kuin oletin. Analyysini aikana havaitsin, että *Ellen Show* ja *Frasier* eivät ehkä edusta kaikkein nopeatempoisinta tilannekomediaa. Sanailu on melko rauhallista ja hauskan repliikin jälkeinen viive on pitkä, mikä jättää tekstittäjälle mukavasti aikaa muotoilla huumori suomen kielelle. Varsinaista *punch line*a eli vitsin huippukohtaa edeltävä rakentelu voi kuitenkin ajoittain olla kiivastempoistakin. Hankalia sanaleikkejä oli yhteensä vain muutamia, ja nekin oli kaikki suomennettu jollakin tavalla. Yhdessä tapauksessa tosin *Ellen Show*'n suomentaja oli jättänyt sanaleikistä useita vuorosanoja tekstittämättä oletettavasti koska niiden yhdistäminen sanaleikkiin olisi ollut huomattavan vaikeaa, ellei peräti mahdotonta (ks. alaluku 5.1.14).

Omissio tarkastelemissani ohjelmissa vastasi lähes yksi yhteen luvussa viisi esittelemiäni tutkijoiden näkemyksiä. Tekstittämisen tutkimus on melko käytännönläheinen tutkimushaara, ja arvelenkin, että useimpien tutkijoiden näkemykset ovat muodostuneet käytännön kokemuksesta tekstittäjinä. Tautologian poistaminen ja syntaksin yksinkertaistaminen olivat monen suosittelua tiivistämiskeinoja, ja niitä käytettiin esimerkkiaineistossani melko runsaasti

Pronomineja esiintyy puheessa paljon, ja ne jäivät usein pois esimerkkiohjelmien tekstityksistä. Tiittulan esittelemät konjunktiot ja diskurssipartikkelit kokivat tekstityksessä saman kohtalon. Puheen "häiriöt", so. katkot, korjaukset ja anakoluutit olivat tavallisia tilannekomedioiden dialogissa ja ne oli jätetty lähes poikkeuksetta tekstityksestä pois. Tämän ryhmän sanoja dialogissa oli kuitenkin varmasti vähemmän kuin spontaanissa puheessa olisi.

Ellen Show'ta esitettiin kaupallisella Neloskanavalla ja *Frasieriä* esitetään Ylen ykköskanavalla. Yleisradiolla on velvollisuus ottaa myös tekstityksissä huomioon kaikki katsojaryhmät, niin hitaat lukijat kuin heikkonäköisetkin. Nelosella tällaista velvoitetta ei ole, mutta samat periaatteet varmasti koskevat ainakin pääpiirteissään kaikkia Suomen pääkanavia. Silmämääräisesti arvioituna YLE:lle suomennetussa *Frasierissä* repliikkien kesto oli lyhyempi ja yksirivisiä repliikkejä käytettiin enemmän. *Ellen Show* ei siis soveltunut ainakaan huonommin erityyppisille katsojaryhmille.

Viidennessä luvussa kävi ilmi, että kuulovammaisia katsojia ajatellen myös yleismaailmalliset pikkusanat pitäisi pyrkiä kääntämään näkyväksi tekstiksi (vrt. Wildblood, 2002, 43; Moeck 2002, 41). Minun esimerkkiaineistossani tämä ei kuitenkaan näkynyt, vaan valtaosa esimerkiksi kyllä ja ei -sanoista ja tervehdyksistä oli jätetty vaille suomennosta. Arvelisin kuitenkin, että niiden merkitys ohjelman seuraamiselle on melko vähäinen ja että kuulovammaisenkin katsoja pystyy arvaamaan, mitä henkilö sanoo tullessaan huoneeseen tai tulkitsemaan myöntävän tai kieltävän vastauksen eleistä ja ilmeistä. Kovin suuresta ongelmasta siis ei liene kyse.

Toisaalta viittasin luvussa viisi Kovačićiin (1994, 246–250), joka on huomauttanut että vähämerkityksiseltä vaikuttava puhuttelu saattaa välittää paljon tietoa kahden ihmisen välisestä suhteesta ja vaikkapa sen muuttumisesta. Tästä oli oivallinen esimerkki toisessa *Frasierin* jaksossa,

jossa Frasier menee aloittamaan omaa radio-ohjelmaansa Spokane kaupunkiin ja tulee samalla syrjäyttäneeksi koko kaupungin lemmikin, vanhan radioveteraanin Sullyn. Kanavapäällikkö järjestää Spokaneessa Frasierille lehdistötilaisuuden, jonne Sully tulee kuokkavieraaksi. Paikalliset toimittajat ottavat hänet lämpimästi vastaan ja käyttävät aina hänen nimeään puhutellessaan häntä. Myös Sully käyttää toimittajien etunimiä puhutellessaan heitä. Tällä tavalla halutaan viestiä, että heillä on hyvin lämpimät ja tuttavalliset välit. Erisnimiä käytetään edellä mainittuun tapaan viisi kertaa kohtauksen aikana, mutta vain yksi nimistä on mukana tekstityksessä. Tässä tapauksessa olisin itse pyrkinyt välttämään omissiota, sillä puhuttelut vaikuttavat olennaisesti keskustelun sävyyn.

Omissioiden säännönmukaisuus ja tasainen määrä joka jaksossa kertoo mielestäni paljon tilannekomedian formaattiluonteesta. Molempien sarjojen molemmissa jaksoissa kukin omissioryhmä oli kutakuinkin samansuuruinen, joten dialogia oli hyvin samanlainen määrä ja se oli laadultaan samankaltaista. Myös molempien tekstittäjien valinnat olivat osuneet lähelle toisiaan, sillä he olivat jättäneet suomentamatta samantyyppisiä asioita.

Joissakin tapauksissa omissiota oli mielestäni liikaa. Selvimpänä erottui *Frasierin* 18.1.03 esitetyn jakson alku, jossa suomentaja oli oikonut lauserakenteita hyvin radikaalisti, ja tekstittänyt yli kymmensanaisen virkkeen vain muutamalla sanalla:

(Despite your) **healthy** (teen skepticism,) **Jeremy**, (problems) **that seem crushing now can actually serve to** (shape your life in positive ways) **later on.**

Käännös: Olet epäilevä teini-ikäinen, -
mutta pulmat kasvattavat.

Ilmauksen kesto oli 10 sekuntia. Siinä ajassa katsoja olisi ehtinyt lukemaan kaksi kaksirivistä ruututekstiä. Mitään selvää perustelua en tälle ratkaisulle havainnut, paitsi ehkä sen, että kyseessä

oli ohjelman ensimmäinen repliikki, ja suomentaja saattoi ajatella, että katsoja ei ohjelman alussa ehdi vielä mukaan kovin monisanaiseen tekstitykseen. Mitään oleellista informaatiota ei jäänyt puuttumaan, mutta runsas omissio häiritsi minua rytmillisesti, sillä viimeinen teksti katosi ruudusta monta sekuntia ennen kuin puhe lakkasi.

Tutkimustuloksista kiinnostavimpia olivat kokonaisten lauseiden omission yllättävän suuri määrä ja toisaalta huumorin vähäinen omissio. Vaikka tilannekomedia on kielisidonnainen lajityyppi, huumori oli pääasiassa tilanteista kumpuavaa ja vain harvoissa tapauksissa kielellisiin seikkoihin perustuvaa. Kielellinen huumori aiheutti vain muutamassa kohdassa ongelmia tekstittäjille.

Kokonaisten lauseiden omissio ei mielestäni häirinnyt katsomiskokemusta, eikä antanut sellaista vaikutelmaa, että jotakin olisi jäänyt kertomatta. Se on kuitenkin omissiotyypeistä vähiten tekninen, automaattinen ja kielen pintatasoon liittyvä, ja siksi siinä näkyy ehkä selvimmin tekstittäjän tyyli ja omat valinnat. Tämä olisikin mielestäni kiinnostava jatkotutkimuksen aihe. Toinen tutkimuskohde voisi olla tekstittäjien omat ajatukset tiivistämisestä, sen merkityksestä ja eri konventioista. Olisi mielenkiintoista tietää, kuinka tietoinen yksittäinen tekstittäjä on työmenetelmistään ja periaatteistaan.

7. LOPUKSI

Tässä tutkimuksessa tarkastelin kahden tilannekomediasarjan, *Frasierin* ja *Ellen Show'n*, tekstityksiä niissä esiintyvän omission kannalta. Aluksi käsittelin lyhyesti tekstittämisen yleistä teoriaa ja siihen liittyviä rajoituksia. Tämän jälkeen keskityin puhutun ja kirjoitetun kielen eroihin sekä valotin elokuvatutkimukseen pohjautuen tilannekomedian luonnetta muiden audiovisuaalisten tuotteiden joukossa. Ennen empiiristä osuutta käsittelin vielä tiivistämisen ja omission problematiikkaa tekstittäjän työssä.

Tekstittäminen on kääntämisen erikoismuoto, joka vaatii paitsi kielellisiä kykyjä ja kulttuurintuntemusta myös toimittamiskykyä. Muita vastaavia kääntämisen lajeja on esimerkiksi sarjakuvien kääntäminen, joidenkin mainosten ja esitteiden kääntäminen sekä minkä tahansa tekstin lyhentäen kääntäminen. Näistä kaikista tekstittäminen eroaa kuitenkin siinä suhteessa, että siinä on kyse puhutun kielen esittämisestä kirjoitetussa muodossa. Referoivasta kääntämisestä tekstittäminen eroaa myös siten, että tekstittäjä ei voi varsinaisesti esittää kokoavaa lyhennelmää puhutusta. Tekstin on seurailtava puhetta mahdollisimman tarkkaan, jotta katsoja voi kuvitella ”lukevansa” alkukielistä puhetta.

Tekstittäjän ainoaksi keinoksi kääntää sallitun tilan ja ajan rajoissa jääkin siis jättää osia alkutekstistä kääntämättä. Näitä osia hän ei voi kuitenkaan valita täysin sattumanvaraisesti tai omavaltaisesti. Tekstittäjän on aivan ensiksi otettava huomioon kielelliset tiivistämiskeinot. Hänen on myös otettava huomioon katsojakunnan odotukset ja tarpeet. Tekstityksen ensisijainen tehtävä on optimoida kommunikaatio ohjelman ja katsojan välillä, ja tiivistämisen taito onkin yksi tekstittäjän ammattitaidon keskeisimmistä osa-alueista. Tekstittäjän toiminnalle on helppoa määrittää erilaisia teoreettisia ohjeita ja jopa sääntöjä, mutta viime kädessä jokainen tekstittäjä

toimii ja tiivistää juuri omalla persoonallisella tyylillään. Sanotaankin, että hyvän ja huonon tekstittäjän erottaa juuri tämän tiivistämistyylillä ja -logiikasta.

Tiivistämisen äärimmäisin muoto on omissio, joka tarkoittaa ohjelman dialogin osien jättämistä kokonaan pois tekstityksestä. Useimmiten omission kohteeksi joutuvat niin sanotut tarpeettomat ainekset, kuten puheelle ominaiset diskurssipartikkelit tai ”ylimääräiset” konjunktiot, mutta toisinaan myös merkityksellisempiä yksiköitä joudutaan jättämään pois tilan puutteen vuoksi.

Jo tarkastelun alussa kävi selväksi, että eniten omissiota ilmenee sanoissa ja sanaryhmissä, jotka ovat tyypillisiä puheelle mutta eivät kirjoitukselle. Siksi otinkin tarkasteluni pohjaksi Liisa Tiittulan (1992) jaottelun puhutun ja kirjoitetun kielen rakenne-eroista. Täydensin sitä kuitenkin joillakin omilla havainnoillani, jotka olivat tyypillisiä nimenomaan tekstityksille.

Tarkastelun edetessä löysin monia yhtäläisyyksiä *Ellen Show*'ssa ja *Frasier*issä esiintyvissä omissiossa. Yhtäläisyyksiä oli myös runsaasti näiden esimerkkisarjojen omission ja sen kuvan välillä, mikä kirjallisuudessa annetaan omission lainalaisuuksista. Ainakin tässä lajityypissä ja näiden tekstittäjien työssä valtaosa omissiosta painottuu puhutun ja kirjoitetun kielen eroihin, mutta myös sisällöllistä omissiota esiintyi yllättävän paljon. Se oli kuitenkin taidokkaasti valittua, sillä se ei jättänyt aukkoja ohjelman ymmärtämiseen. Tilannekomedian nopea ja humoristinen ominaisluonne ei myöskään aiheuttanut ongelmia suomentajille.

Tekstittämistä on tutkittu kokonaisvaltaisena ilmiönä, mutta omissio ja tekstittäjän aktiivinen rooli valintojen tekijänä ansaitsisi vielä lisääkin tutkimusta. Rajasin tutkimukseni koskemaan nimenomaan omissiota, koska mielestäni on tärkeää, että jokaiselle katsojalle välittyisi mahdollisimman täydellinen kuva hänen katsomansa ohjelman sisällöstä. Jos esimerkiksi

asiatekstinkääntäjä valitsee strategiakseen omission, se vaatii mielestäni kohtalaiset perustelut, mutta tekstittäjälle omissio on ”jokapäiväistä leipää”. Audiovisuaalisen median ominaispiirteet tekevät tällaisen vallankäytön mahdolliseksi ja suorastaan edellyttävät sitä.

Aika ja tila asettavat tekstittämiselle omat rajoituksensa, mutta tutkimukseni osoittaa, että taitava tekstittäjä pystyy voittamaan nuo rajoitukset ja tarjoamaan katsojalle kaiken tarpeellisen informaation ja enemmänkin.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Frasier-sarjan jaksot #212 ja #214. YLE1 4. ja 18. tammikuuta 2003.

Ellen Show -sarjan jaksot #1008 ja #1015. Nelonen 17. ja 24. joulukuuta 2002.

Kirjallisuutta

Abdallah, Kristiina. 2003. Tekstittämisen laatu ja digiaika. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos.

Chesterman, Andrew. 1997. "Ethics of translation". Teoksessa Snell-Hornby et al. (toim.): *Translation as Intercultural Communication: selected papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam: Benjamins, s. 147–157.

Chiaro, Delia. 2004. "Investigating the perception of translated Verbally Expressed Humour on Italian TV". *ESP Across Cultures* 1: 35–52.

Coulthard, Malcolm. 1985. *An Introduction to Discourse Analysis*. Uusi laitos. 1. painos 1977. New York: Longman.

Delabastita, Dirk. 1989. "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". *Babel: Revue Internationale de la Traduction* 35:4, s. 193–218.

Delabastita, Dirk. 1990. "Translation and the Mass Media". Teoksessa Susan Bassnett, André Lefevere (toim.): *Translation, history, and culture*. London: Pinter Publishers, s. 97–105.

de Linde, Zoe. 1995. "'Read My Lips'. Subtitling Principles, Practices, and Problems". *Perspectives: Studies in Translatology* 1995:1, s. 9–20.

de Linde, Zoé ja Kay, Neil. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

d'Ydewalle et al. 1991. "Watching Subtitled Television. Automatic Reading Behavior". *Communication Research*. Vol 18, Number 5, October 1991, s. 650–666.

Ellis, John. 1982. *Visible fictions. Cinema: television: video*. London, Boston, Henley: Routledge & Kegan Paul.

Fiske, John. 1987. *Television culture*. London, New York: Routledge.

Fiske, John & Hartley, John. 1978. *Reading television*. London, New York: Methuen.

Gambier, Yves. 1994. "Audio-Visual Communication: Typological Detour". Teoksessa Cay Dollerup, Annette Lindegaard (toim.): *Teaching translation and interpreting 2: insights, aims and*

visions. Papers from the Second *Language International* Conference, Elsinore, Denmark 4–6 June 1993. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 275–283.

Gambier, Yves (toim.) 1998. *Translating for the Media*. Papers from the International Conference Languages & the Media. Berlin, November 22–23, 1996. Turku: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting.

Gambier, Yves, Henrik Gottlieb (toim.) 2001. *(Multi) Media Translation. Concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Gambier, Yves. 2002. "Les Censures dans la traduction audiovisuelle". *TTR* XV(2): 203–222.

Gottlieb, Henrik. 1992. "Subtitling – A New University Discipline". Teoksessa Cay Dollerup, Anne Loddegaard (toim.): *Teaching translation and interpreting: training, talent, and experience*. Papers from the First *Language International* Conference, Elsinore, Denmark, 31 May – 2 June 1991. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Gottlieb, Henrik. 1994a. "Subtitling: Diagonal Translation". *Perspectives: Studies in Translatology* 1994:1, s. 101–121.

Gottlieb, Henrik. 1994b. "Subtitling: People Translating People". Teoksessa Cay Dollerup, Annette Lindegaard (toim.): *Teaching translation and interpreting 2: insights, aims, visions*. Papers from the Second *Language International* Conference, Elsinore, Denmark 4–6 June 1993. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 261–274.

Gottlieb, Henrik. 1994c. *Tekstning – Synkron Billedmedieoversættelse*. København: Center for Oversættelse, Københavns Universitet.

Gottlieb, Henrik. 1997. "You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay". Teoksessa Dirk Delabastita: *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Guardini, Paola. 1999. "Decision-Making in Subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology* 1998:1, Volume 6:1. 1999, s. 91–112.

Gutt, Ernst-August. 1991. *Translation and relevance: Cognition and context*. Oxford & Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell.

Halliday, M. A. K. 1985. *Spoken and Written Language*. Victoria: Deakin University.

Herkman, Juha. 2002. *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Hietala, Veijo. 1992. *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? – Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Hietala, Veijo. 1993. *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Hietala, Veijo: *Ruudun hurma*. 1996. *Johdatus TV-kulttuuriin*. Helsinki: YLE-opetuspalvelut.

- Hofstadter, Douglas. 1997. "The Search for Essence 'twixt Medium and Message". Teoksessa Dirk Delabastita (toim.): *Traduction. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, s. 177–206.
- Ikola, Osmo (toim.) 1983. *Nykysuomen käsikirja*. 7., tarkistettu painos. Helsinki: Weilin+Göös.
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media*. Stockholm: Transedit HB.
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.
- Kovačić, Irena. 1994. "Relevance as a Factor in Subtitling Reductions". Teoksessa Cay Dollerup, Annette Lindegaard (toim.): *Teaching translation and interpreting 2: insights, aims and visions. Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark 4–6 June 1993*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 245–251.
- Kovačić, Irena. 1996. "Reinforcing or Changing Norms in Subtitling". Teoksessa Cay Dollerup, Vibeke Appel (toim.): *Teaching translation and interpreting 3: new horizons: papers from the Third Language International Conference, Elsinore, Denmark, 9–11 June 1995*, s. 105–109.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 1996. *Reading Images. The grammar of visual design*. London & New York: Routledge.
- Kruger, Helena. 2001. "The creation of interlingual subtitles". *Perspectives: Studies in Translatology* 2001: 3. Vol. 9: 3, s. 177–196.
- Language International. 1995. "Inside a language organisation: Professionalism in sub-titling – Titelbild, Berlin". *Language International: The magazine for the language professions* 7.6 (1995), s. 14–15.
- Lefevre, André. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge.
- Leino, Pirkko. 1989. *Suomen kielioppi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Livbjerg, Inge. 1999. "Teaching Reduction Strategies in Translation". *Perspectives: Studies in Translatology* 1998:1. Vol. 6:1, s. 23–33.
- Luyken, Georg-Michael et al. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and subtitling for the European audience*. The European Institute for the Media.
- Marc, David. 1997. *Comic Visions. Television Comedy and American Culture*. 2. painos 1997. 1. painos 1989. Massachusetts & Oxford: Blackwell.
- Marleau, Lucien. 1980. *Les Sous-titres un mal nécessaire*. *META XXVII* 3, s. 271–285.
- Moeck, Juliane. 2002. "Reading Pictures: Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing". *Language International: The business resource for a multilingual age*. August 2002. Vol. 14 No. 2, s. 40–43.
- Neale, Steve & Krutnik, Frank. 1990. *Popular Film and Television Comedy*. London & New York: Routledge. Popular Fictions Series.

Nedergaard-Larsen, Birgit. 1993. "Culture-Bound Problems in Subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology* 1993:2.

Näränen, Pertti. 1996. Audiovisuaalisen kulttuurin apukoulu. Tampere: Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Julkaisusarja B 2/96.

Shoemaker, Pamela J. & Reese, Stephen D. 1996. *Mediating the Message. Theories of Influence on Mass Media Content*. 2. painos. New York: Longman.

Steinbock, Dan. 1989. Amerikkalaisen television tuotantojärjestelmä. Tuottaja, kerronta ja ohjelmamuotti. Helsinki: Oy Yleisradio Ab, Suunnittelu- ja tutkimusosasto, sarja B 7/1989.

Tiittula, Liisa. 1992. Puhuva kieli. Suullisen viestinnän erityispiirteitä. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.

Varonen, Jukka-Pekka. 1991. "Sensuroiko kääntäjä?" *Kääntäjä-lehti*. N:o 4/1991.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.

Vertanen, Esko. 2001. Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina. Oittinen, Riitta & Mäkinen, Pirjo (toim.): *Alussa oli käänös*. Tampere: Tampere University Press.

Vuorikoski Anna-Riitta. 2003. "Suullisen ja kirjallisen kääntämisen vertailua". *Kääntäjä-lehti*. N:o 6 Elokuu 2003.

Wildblood, Alan. 2002. "A Subtitle Is Not a Translation: A day in the life of a subtitler". *Language International: The business resource for a multilingual age*. April 2002. Vol. 14 No. 2, s. 40–43.

Zabalbeascoa, Patrick. 1994. "Factors in Dubbing Television Comedy". Cay Dollerup, Henrik Gottlieb, Viggo Hjørnager Pedersen (toim.): *Perspectives: Studies in Translatology* 1994:1, s. 89–99.

Painamattomat lähteet

Bogucki, Lukasz. 2004. "The Constraint of Relevance in Subtitling". *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*. http://www.jostrans.org/issue01/art_bogucki_en.php. 8.10.2007.

Frasieronline. 2007. <http://www.frasieronline.co.uk/>. 8.10.2007.

Miljard, Anneli. 2002. Tekstittäjä Anneli Miljardin luento 9.10.2002 Helsingin yliopistossa.

Twiztv. 2007. <http://www.twiztv.com/scripts/frasier/#season9>. 8.10.2007.

ENGLISH ABSTRACT

What Is Left Unwritten? - Omission in the Subtitles of Two Sitcom Series

Anna Sääskilahti

The aim of this study is to examine omission in the Finnish subtitles of the American situation comedy series *Frasier* and *Ellen Show*. I focus my attention on the differences between spoken and written language, the constraints of subtitles as a text form and the specific difficulties in translating verbal humour, and how all these contribute to the omission strategies the subtitlers of the two sitcom series has had to adopt.

Subtitles are an essential part of Finnish television culture. They have been used as a means of conveying the spoken content of foreign programmes to the Finnish audience for forty years (Vertanen 2001, 131), and most of us read subtitles every day. It is important that they fulfil their purpose without drawing too much of the viewers' attention from the image and sound of the subtitled programme.

Subtitling as a Restricted Form of Translation

Subtitling is one area of a larger field known as audiovisual translation. It is the translation of a spoken dialogue of a film or a television programme into text in a different language. One subtitle consists of one or two lines and is usually placed at the bottom of the screen.

In Scandinavia subtitles are a very prominent text type in everyday life, and they are being read more than any other translations (Gottlieb 1992, 161). In Finland, it has even been recognised that subtitles have improved the nation's literacy (Hietala 1993, 119).

Subtitles can be compiled in a variety of ways, but the most common is following the rhythm of the speaker while paying heed to the cuts and other visual cues, and divide the subtitles accordingly.

The subtitler is faced with technical, textual and language-related restrictions, which lead into condensation and omissions.

Spoken and Written Language

Spoken and written language are fundamentally different language forms. Speech is a natural characteristic of every human being living in a specific culture. Writing is something we have to learn, and it is governed by many rules and precepts. However, it is not impossible to translate speech into written text even though they can never be fully correspondent in every aspect.

The differences between speech and writing are of great significance to omission in subtitling, which is translating from the spoken to the written mode. Speech is inherently more redundant and full of corrections and hesitations (Tiittula 1992, 19). Nedergaard-Larsen (1993, 213) states, however, that writing is a much stronger form of expression and therefore it is quite natural that the subtitles are shorter than the corresponding speech act.

Situation Comedy

Situation comedy has been a popular television genre ever since its birth in the 1950's with *I Love Lucy* (Hietala 1996, 97; Hietala 1992, 81, 82). It is a distinctly American genre and the majority of sitcom series broadcast in Finland are of American origin (Näränen 1996, 18).

The main purpose of sitcom series is to entertain and to attract large audiences for the advertisers (Neale & Krutnik 1990, 233; Steinbock 1989, 62, 65, 66). In the Finnish context, the subtitler also plays a role in trying to achieve this goal.

Family sitcom is the most common and most popular sitcom format (Steinbock 1989, 61). Family sitcoms offer their viewers the chance to laugh at themselves by treating everyday problems with humour (Hietala 1996, 97; Hietala 1992, 81, 82). Steinbock has divided sitcoms into four categories according to their emphasis: 1) Suburban middle-class comedies, 2) Rural middle-class comedies, 3) Urban comedies, and 4) social comedies (Steinbock 1989, 66).

In visual media, the focus is either on language, people or events. Comedy is a language-oriented genre, which is something its subtitler has to take into consideration. (Nedergaard-Larsen 1993, 221) Compared to film comedy, which often relies on physical comedy and exaggeration, television comedy is even more language-bound (Steinbock 1989, 114–116). Besides, the dialogue in sitcom series is often quite swift adding to the time and space constraints the subtitler always has to cope with.

The subtitler of a sitcom series has to be careful with timing, and respect the delay before the punch line of a joke as not to dampen its humorous effect. If the humour is language-related, the subtitler must try to find a way to render it into another language. Puns are often based on homonymy or homophony, and it may be impossible to find an equivalent expression in the target language. (See Nedergaard-Larsen 1993, 235; Chiaro 2004; Gottlieb 1997, 211.)

In Zabalbeascoa's view, rendering the content to every detail is not important in subtitling comedy. Instead, the subtitler should aim at the same effect. (Zabalbeascoa 1994, 91) Gottlieb has stated, however, that a pun can be left without a translation and the available space used for other parts of the dialogue (1997, 210). To me it seems the very last resort.

Condensation and Omission in Subtitling

Condensing is an essential part of subtitling. More often than not it is not sufficient to edit out the redundant features of speech but something of essence must also be eliminated. According to Delabastita (1990, 99), the ability to condense is a pivotal part of a subtitler's competence. Delabastita places it before syntax, style and vocabulary.

The different reduction techniques proposed by Gottlieb include *condensation*, *decimation* and *deletion*. *Decimation* indicates removing something that carries meaning. *Deletion* is a complete omission of an expression. In *condensation* the only loss is that of redundant features of oral discourse. In this study I use the term *omission* to include all these three techniques.

Chesterman has written about ethics and norms in translation. He has divided the norms pertinent to translation into four categories: 1) expectancy norms, 2) relation norm, 3) communication norm, and 4) accountability norm (see e.g. Chesterman 1997, 149). Helene Reid has described subtitling as the epitome of communicative translation, and if we look at subtitling as a norm-governed activity, I see the communication norm as the most fitting for subtitling. The main concern of a subtitler is to carry the message across in an *understandable* manner because of the transient nature of subtitles. But different television genres require different subtitling strategies, and no all-encompassing subtitling norm can be determined (Delabastita 1989, 210–211).

Omissions have decreased in the last decades, which may be due to many factors: the whole culture has become hastier, people are faster readers than before, and subtitlers are pressed for time and money to deliver fast. It is always easier to condense less, and it may be asked if the decrease in omissions is an ethical concern or not. (Ivarsson 1998, 66; cf. Abdallah 2003) Nonetheless, the subtitler should never omit something because he or she does not understand it (Ivarsson 1992, 91).

Paraphrase is an efficient way of condensing but it is not the most suitable for subtitling. When paraphrasing, the translation becomes so different in form that the viewers who have any understanding of the source language will be distracted. (Gottlieb 1994b, 268) Hence, omission is often a better solution than paraphrase.

De Linde and Kay emphasise that even though subtitles must be condensed they should not be too compact because then understanding may be jeopardized. In order to reach the right tone, the subtitler must also retain some of the “empty words”. (De Linde & Kay 1999, 28–31) Kovačič (1996, 108–109), too, states that if modals always give way to propositions and if forms of address are always omitted, the standpoint of the speaker may not be conveyed.

Reed, Nedergaard-Larsen and Luyken all encourage the subtitler to omit all repetition and elements, which can be either seen or heard (Reid in Luyken 1991, 157; Nedergaard-Larsen 1993, 213–214; Luyken 1991, 156–157). Ivarsson (1998, 88) recommends merging short utterances of the same person into one, leaving the short replies of the other speaker without translation.

De Linde (1995, 15–16) states that omission should not be haphazard but it should follow certain guidelines. According to her definition, omission leaves the remaining text intact. Vertanen would leave out attributes, names of places and dates as well as compliments and repetitions (Vertanen 2001, 134–135, 145, 147). Guardini (1999, 98, 99) recommends omitting forms of address, discourse markers and established expressions. Song lyrics do not require translation unless their content is essential to the plot (Ivarsson 1998, 120–121).

The number of people suffering from hearing difficulties is up to 11 % of the population in Europe. For the benefit of those people, little words such as ‘yes’, ‘no’ and ‘hello’ should also be subtitled. (Wildblood, 2002, 43; Moeck 2002, 41) On the other hand, those with impaired sight or reading difficulties need more time to read the subtitles which results in increased need of omission. (Ivarsson 1998, 46)

Omission in *Ellen Show* and *Frasier*

I examined in total four episodes of two American situation comedy series, *Ellen Show* and *Frasier*, which were broadcast in Finland in 2002 and 2003. Both shows are family sitcoms with rather similar emphasis. *Frasier* is a radio psychiatrist who lives in downtown Seattle with his father and his father’s personal assistant Daphne. *Ellen* is a homosexual career woman who decides to move back to live with her mother and sister in a small middle-class town. Both series are centred on strong main characters.

My initial assumption was that a situation comedy would be a challenging task for the subtitler because of its humour and rapid dialogue. As my methodological tool for studying omission in the subtitles, I used Liisa Tiittula’s (1992, 54–103) classification of the structural differences between oral and written discourse. I supplemented her classification with some of my own categories typical to omission in subtitling.

I went through the programmes subtitle by subtitle and compared them with the scripts and what I heard on the soundtrack. The omissions can be divided in the following categories:

- Utterances not definable as words
- Forms of address and greetings
- “Disturbances” of speech
 - Breaks, corrections and anacoluthons
 - Tautology

- Particles
 - Discourse markers
 - Conjunctions
 - Adverbs
- Pronouns
- Verbs
- Subjects and predicates
- Adjectives
- Defining additions, attributes
- ‘Yes’ and ‘no’
- Negatives
- Interrogatives
- Complete sentences
- Puns, jokes
- Simplifying the syntax
- Song lyrics
- Captions
- Swear-words

The distribution of the different types of omission was surprisingly uniform in all of the episodes – even between the two subtitlers. The elements which were most often omitted were low in content and represented mainly the differences between speech and writing. However, the omission of content was present in approximately 100 cases of the total number of omissions, which was 437. All in all, I found this a surprisingly large number. The omission of complete sentences would be an interesting topic for further research.

Verbal humour did not present as big a challenge for the subtitlers as I presumed. In all of the episodes, there were only a few puns that had been difficult to translate. Most of the humour stemmed from the situations and was not as language-bound as could have been anticipated.

The omission strategies suggested by the different theorists were all realised in my research material. The “disturbances” of speech and utterances not definable as words were omitted completely, and forms of address and greetings were very rarely translated. Tautology and “padding words” were often omitted, and the syntax was simplified.

There were a few instances in which I found there to be too much omission but in general it can be concluded that the subtitlers had managed to convey all of the essential content of the programmes and even more.