

Weil sie bestimmen, wie gespielt wird
Multimodaalisuuden ja kulttuurin välittymisen tarkastelua
elokuvassa *Muiden elämä*

Kaija Alila
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Käännöstiede (saksa)
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2011

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Käännöstiede (saksa)

ALILA, KAIJA: Weil sie bestimmen wie gespielt wird – Multimodaalisuuden ja kulttuurin välittymisen tarkastelua elokuvassa *Muiden elämä*

Pro gradu -tutkielma, 64 sivua + saksankielinen lyhennelmä 12 sivua
Toukokuu 2011

Tässä työssä tutkitaan audiovisuaalisen kääntämisen multimodaalisuutta tekstitetyn DVD-elokuvan *Muiden elämä* (*Das Leben der Anderen*, Saksa, 2006) avulla. Elokuvan aiheita ovat elämä Saksan demokraattisessa tasavallassa ja sen valtiollisen turvallisuuselimen Stasin (*Ministerium für Staatssicherheit*) toiminta. Koska aiheet eivät luultavasti ole ainkaan nuorelle katsojasukupolvelle tuttuja, tutkimuksen kohteena on myös kulttuuritiedon välittyminen kääntäjän ratkaisuissa.

Multimodaalisuuteen lasketaan kuuluvaksi visuaalinen moodi eli kuvanauhan tarjoama informaatio, verbaalinen moodi, joka välittyy puheessa ja tekstissä, sekä auditiivinen moodi eli ääniraidan informaatio. Tutkimus toteutetaan suurelta osin multimodaalisen transkription avulla, jota on aikaisemmin käytetty myös erään italiankielisen elokuvan tutkimuksessa. Tässä työssä laaditaan sovellettu multimodaalinen transkriptio kolmesta *Muiden elämä* -elokuvan kohtauksesta. Multimodaalisessa transkriptiossa esiin nousseista havainnoista kerätään lisää lyhyitä aineistoesimerkkejä, joiden tarkastelussa hyödynnetään mm. ruututekstistä ja dubbauksesta erään ranskankielisen elokuvan tutkimuksessa tehtyjä päätelmiä.

Tutkimuksessa paljastuu, että elokuvan käännösratkaisuissa tulee ottaa huomioon ennen kaikkea elokuvan multimodaalinen luonne, mutta lisäksi mm. kohdekielinen yleisö, toimeksiantajat sekä av-kääntäjien oma ammattikunta. Rajoitteena ovat useimmiten tekstitystekniset tila- ja aikarajoitukset tai toimeksiantajien esittämät muoto- tai aikatauluvaatimukset. Muodolla tarkoitetaan esimerkiksi formaattia, kuten elokuvateatteri- tai DVD-käännöstä, ja typografisia seikkoja, kuten vaikkapa pisteen käyttöä lauseen lopussa.

Yksittäisten moodien erityispiirteistä voidaan tehdä yhden elokuvan avulla vain varovaisia yleistyksiä. Visuaalisverbaalisen moodin eli ruututekstin etuihin kuuluu juonen kuljettaminen ja moodin hienovaraiset keinot (esim. typografia) tiivistämistekniikkana. Haittana taas ovat ruututekstin mahdollisesti aiheuttamat juonentulkintavirheet tai -puutteet. Visuaalinen moodi auttaa ruututekstin laatimista, sillä kuva voi laajentaa ruututekstin tiivistettyä sanomaa. Visuaalisen moodin haittapuolena voi puolestaan olla hallitsevuus, sillä kaikki ruudulla näkyvä aines välittyy yleensä sellaisenaan myös kohdekieliselle katsojalle. Auditiivisen moodin erityispiirre on sen joskus hyvin hienovarainen kyky paikata tekstissä tai kuvassa ilmeneviä aukkoja. Ainoa tässä tutkimuksessa ilmenevä auditiiviseen moodin liittyvä haitta on juonenkulun ja päähenkilöiden motiivien kehittelyn kannalta tärkeä laulu, jonka sanoja ei ole käännetty. Tämä tosin voidaan katsoa myös visuaalisverbaalisen moodin puutteeksi.

Avainsanat: audiovisuaalinen kääntäminen; kulttuuri; multimodaalisuus; verbaalinen, visuaalinen ja auditiivinen moodi; multimodaalinen transkriptio

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
2 Av-kääntäminen käännöstieteessä – haasteita ja mahdollisuuksia.....	3
2.1 Adaptaatiota, manipulaatiota vai simultaanitulkkausta?.....	3
2.2 Av-kääntämisen termiviidakko.....	4
2.3 Ruututekstin mahdollisuuksia.....	5
2.4 Ruututekstin haasteita.....	6
2.4.1 Haasteena tekniset rajoitukset ja tiivistäminen.....	6
2.4.2 Haasteena käytännöt ja niiden soveltaminen.....	7
2.4.3 Haasteena kääntäjän osa tuotantoketjun päässä.....	8
2.4.4 Haasteena yleisö ja juoruvaikutus.....	9
2.4.5 Haasteena kokonaisuuden hallinta, multimodaalisuus.....	10
3 Kääntäjä kulttuurin lähettiläänä.....	10
3.1 Huumori ja karakterisaation luominen.....	13
3.2 <i>Sozialistisch arbeiten, lernen und leben</i> - Elämää DDR:ssä.....	14
4 Elokuvan multimodaalisuus tarkastelussa.....	18
4.1 Multimodaalinen kokonaisuus rakentuu moodeista.....	18
4.1.1 Visuaalinen moodi välittyy kuvanauhalta.....	19
4.1.2 Verbaalinen moodi on kuvaa ja ääntä.....	21
4.1.3 Auditiivinen moodi välittyy ääniraidalta.....	22
4.2 Multimodaalisuus on osiensa summa.....	24
4.3 Poikkitieteellinen tutkimus tarpeen.....	24
5 Aineiston esittely ja tutkimuksen toteutus.....	26
5.1 <i>Das Leben der Anderen</i>	27
5.2 <i>Muiden elämä</i>	27
5.3 Tutkimuksen toteutus ja menetelmä.....	28
6 Analyysissa <i>Muiden elämä</i>	30
6.1 Multimodaalisen transkription esitystavasta.....	31
6.2 <i>Muiden elämä</i> -elokuvan kohtauksia multimodaalisessa transkriptiossa.....	32
6.2.1 Dreyman Jerskan luona.....	32
6.2.2 Vitsejä Erich Honeckerista.....	35
6.2.3 Laulu karakterisaation luojana ja juonen eteenpäin viejänä.....	38
6.3 Havaintojen ryhmittely moodien perusteella.....	41
6.3.1 Verbaalinen moodi tärkeässä osassa.....	42
6.3.2 Visuaalinen moodi tärkeässä osassa.....	47
6.3.3 Auditiivinen moodi tärkeässä osassa.....	50
6.3.4 Visuaalinen, verbaalinen auditiivinen moodi yhdessä.....	51
6.4 Yhteenvedo multimodaalisuushavainnoista ja päätelmät.....	55
6.4.1 Visuaalinen moodi.....	56
6.4.2 Verbaalinen moodi.....	56
6.4.3 Auditiivinen moodi.....	58
7 Lopuksi.....	59
Lähteet.....	61
Deutsche Kurzfassung	

1 Johdanto

Tämä pro gradu -tutkielma sai alkunsa käännöstieteen aineopintovaiheessa heränneestä henkilökohtaisesta kiinnostuksesta audiovisuaaliseen kääntämiseen. Syksyn 2007 kandidaatintutkielmassani käsittelin tv-tekstityksiä osana av-esitysten (mm. tv-ohjelmat ja elokuvat) multimodaalista kokonaisuutta. Koska multimodaalisuustutkimuksessa näytti – ja näyttää edelleen – olevan paljon aukkoja, tuntui luontevalta ja tarpeelliselta jatkaa aiheesta graduun saakka. Syventävissä opinnoissa tärkeäksi muodostui yliopistokoulutuksen saaneen ja ammatissa toimivan av-kääntäjän näkökulma. Kun varsinaista tekstittämiskokemusta ei itsellä tässä vaiheessa juurikaan ole, halusin pyrkiä rakentamaan ammattini pohjalle laajaa multimodaalisuuden ymmärrystä, sillä sitä av-kääntäjä lähdeaineistojen luonteen vuoksi tarvitsee.

Av-kääntämistä käännöstieteen erikoisalana on tutkittu paljon, mutta melko samantyyppisistä näkökulmista. Av-käännöksiä on käytetty usein materiaalina, josta on tutkittu vaikkapa kiro sanoja tai puhekielisyyksiä. Tutkimusta av-kääntämisen olemuksesta ja sen peruskäsitteistä on kuitenkin vielä melko vähän. Selvittämättä on muun muassa se, miten vakiintuneet käännöstieteen termit, kuten *lähtöteksti* tai *lähdeteksti*, toimivat audiovisuaalisessa ympäristössä vaikkapa tv-ohjelmia tai elokuvia käännettäessä. Miten auditiiviset ja visuaaliset elementit – joilta kääntäjä ei voi kääntäessään vältyä – vaikuttavat ruututekstiin? Uhkaavatko ne käännöstä vai onko niistä etua? Tähän on syynä mm. audiovisuaalisen kääntämisen luonne: tilan ja ajan asettamien erikoisvaatimusten vuoksi av-kääntäminen on koettu ennemminkin adaptaationa (Díaz Cintas & Remael 2007, 9). Kääntämisen muodot moninaistuvat samalla, kun teknologia kehittyy ja mediat lisääntyvät. Av-kääntämisen tutkimuksen on tästä syystä vaikea pysyä ajan tasalla.

Audiovisuaalinen kääntäminen poikkeaa perinteisestä käännöstieteen tekstilähtöisestä ajattelusta käännettävien aineistojen multimodaalisen luonteen vuoksi. Multimodaalisuus ja medialukutaito asettavat omanlaisiaan haasteita av-kääntäjälle. Näihin haasteisiin tartun tässä tutkimuksessa aineistoni, elokuvan *Muiden elämä* (Das Leben der Anderen, 2006), avulla. Käytän tutkimuksessa apuna multimodaalista transkriptiomenetelmää (Baldry & Thibault 2006), joskin vahvasti yksinkertaistettuna. Tutkimustavoitteenani on selvittää, miten eri moodit (visuaalinen, verbaalinen ja auditiivinen) toimivat tekstitetyssä käännöselokuvassa ja erityisesti DVD-formaatilla. Mitkä ovat moodien mahdollisuudet ja haitat?

Av-kääntäjän työ on pieni osa monikansallista mm. tv-ohjelmien ja elokuvien tuotantoketjua, mutta työ on kuitenkin kohdekulttuurissaan merkittävää. Av-kääntäjä kantaa nähdäkseni suurta vastuuta mm. suomalaisten lukutaidosta ja kulttuuritiedon välittämisestä. Koska tutkimuksen kohteena olevan elokuvan aiheet (elämä DDR:ssä ja valtiollisen turvallisuuselimen Stasin toiminta) ovat nykykatsojalle todennäköisesti melko vieraita, on kiinnostavaa tarkastella kulttuuritiedon välittymistä eri moodien kautta. Toissijainen tutkimuskysymykseni kuuluu: Millainen osuus kääntäjän ratkaisuilla on kulttuurin välittymiseen tämäntyyppisessä, ei-valtavirtaa edustavassa elokuvassa?

Luvussa 2 käsittelen audiovisuaalisen kääntämisen olemusta, ruututekstin mahdollisuuksia ja haasteita ja perustelen tämän tutkimuksen tarpeen. Luvussa 3 keskityn toissijaiseen tutkimuskysymykseen eli tarkastelen kääntäjän kompensssia ja erityisesti kääntäjää kulttuurin välittäjänä. Valaisen aiheita runsaiden aineistoesimerkkien avulla. Luvussa 4 on pohdintoja multimodaalisuudesta ja sen tutkimisesta sekä tässä työssä että yleensä. Tutkimusaineiston esittely ja tutkimuksen rakentaminen esitellään luvussa 5. Luku 6 sisältää käytännön tutkimuksen, johon kuuluu valikoitujen elokuvakohtausten multimodaalinen transkriptio ja moodien (visuaalinen, verbaalinen, auditiivinen) erityispiirteiden tarkastelu ruututekstityksen kannalta. Loppupäätelmät ja tutkimuksesta heränneet jatkokysymykset on esitetty viimeisessä luvussa 7.

2 Av-kääntäminen käännöstieteessä – haasteita ja mahdollisuuksia

2.1 Adaptaatiota, manipulaatiota vai simultaanitulkkausta?

Audiovisuaalinen kääntäminen eli av-kääntäminen on käännöstieteen osa-alue, jossa keskitytään muun muassa televisiosarjojen, elokuvien, konsoli- ja tietokonepelien tai vaikkapa oopperan kääntämiseen. Audiovisuaalisuus tulee latinan kielen sanoista *audio* (lat. 'kuulla') ja *visio* (lat. 'näkeminen') tai *visus* (lat. 'näkeminen', 'katse') (Streng 1997). Audiovisuaalisuus on siis sellaisten symbolisten merkitysten tuottamista ja välittämistä, jotka syntyvät näkö- ja kuuloaistin yhteistuotantona (Lehtonen 2007, 30). Audiovisuaalisuudella viitataan ensisijaisesti *välitettyyn* kuvaan ja ääneen, esittämiseen (representaatio). Vaikka teatteriesityksen seuraaminen tai veneellä soutaminen ovat niin ikään audiovisuaalista toimintaa, kokemukset ovat *välittömiä* ja läsnäoloa koskevia (presentaatio), eikä niihin yleensä sovelleta audiovisuaalisuuden käsitettä. (Mts. 31.)

Av-kääntämisen tunnetuin laji suomalaisille lienee ruututekstitys tai usein lasten piirroselokuvissa käytetty jälkiäänitys eli dubbaus. Muita av-kääntämisen lajeja ovat esimerkiksi voice-over ja oopperan tekstilaitetekäännökset (Oittinen & Tuominen 2007, 11). Voice-over on suomalaisille kenties tutuinta radio-ohjelmista, joissa alkuperäinen ääni vaimennetaan taustalta kuuluvaksi, ja sen päälle luetaan kohdekielinen käännös. Tavallaan kyse on simultaanitulkkauksesta, jossa lähdekielinen puhe ja mahdollisesti myös tulke on nauhoitettu. Simultaanitulkkaus nähdäänkin usein av-kääntämisen lajina ja tekstitys kirjoitettuna simultaanitulkkauksena. (Helin 2008, 132.) Kyseinen illuusio syntyy erityisesti luontevan tekstityksen ansiosta, sillä se saa katsojassa aikaan vaikutelman pelkästä kuuntelemisesta ja katsomisesta (mts. 136–137). Tekstittämisen ja simultaanitulkkauksen yhteneväisyyksistä mainitsee myös Taylor (2004, 158).

Audiovisuaalisten aineistojen kääntäminen voidaan nähdä myös adaptaationa (ks. Díaz Cintas & Remael 2007) tai manipulaationa (Gambier 2007, 93.) Av-kääntämisen periaatteiden mukaan lähdetekstin, vaikkapa elokuvan, dialogia ei ole tarpeen kääntää sanasta sanaan, joten kohdeteksti, esimerkiksi ruututeksti tai dubbaus, voi poiketa alkuperäisestä huomattavasti. Vaikka puhutaan käännöksestä, av-kääntäminen on pikemminkin lähdetekstin *tulkintaa*, sillä tutkimusten mukaan (mm. Koljonen 1996) suuri osa lähdetekstistä joudutaan joko tiivistämään tai poistamaan. Muun muassa tilan ja ajan asettamat rajoitukset oikeuttavat tai pakottavat av-kääntäjän poi-

mimaan lähdetekstistä vain olennaisen informaation. Av-kääntämisen tekniikat hyödyntävät visuaalista ja auditiivista moodia, jotka voivat auttaa tulkitsemaan lähdetekstiä tiiviisti. Lisäksi kääntäjä voi jopa muuttaa lähdetekstin informaatiota, tyyliä tai näkökulmaa kohdeyleisölle kiinnostavammaksi. Näin käy usein esimerkiksi selostetuissa dokumenteissa. Mikäli kuvassa näkyy Suomenlahden rantapuita, ruotsalaisen selostuksen ”**[l]ångt inne i** Finska viken” (Immonen 2007, 229) kuulostaa suomalaisen korvaan paremmalta muodossa ”**[t]äällä** Suomenlahden **pohjukassa**” (mts. 229–230). Tässä tapauksessa käänösratkaisuun on vaikuttanut lähde- ja kohdeyleisön eri maantieteellinen asema (mts. 230).

Av-kääntäminen ei ole kääntämistä perinteisen kirjallisen tuotoksen muodossa. Ruututeksti on aina lisätty osa, samanaikainen lähdetekstin kanssa, lyhytaikainen ja multisemioottinen² (multimodaalinen). Erityisesti ruututekstin luonne lähdetekstiin lisättynä osana vaatii omia, muista käänöslajeista eroavia käänös menetelmiä. (Taylor 2004, 158.)

2.2 Av-kääntämisen termiviidakko

Av-kääntämisen teoriassa esiintyy lukuisia käsitteitä, joista osalla tarkoitetaan samoja asioita tai käsitteet voivat olla osittain päällekkäisiä. Erityisen hankala on *tekstin* käsite, sillä käänöstieteessä sillä on perinteisesti viitattu kirjallisiin teksteihin. Av-kääntäjä kääntää kuitenkin sekä visuaalista että verbaalista moodia (ks. luvut 4.1.1–4.1.3), joten teksti ei kuvaa käännettävää sisältöä kovinkaan hyvin. Jotta tämän tutkielman luettavuus ja ymmärrettävyys säilyy, käytän mahdollisimman täsmällisiä ilmaisuja. *Lähdeaineistolla* tarkoitan alkuperäistä saksankielistä elokuvaa kuvanauhoineen ja ääniraitoineen. *Kohdeaineisto* taas on samaokuva, johon on lisätty suomenkielinen ruututeksti. *Lähdedialogilla* tarkoitan saksankielisellä ääninauhalla kuuluvaa puhetta, *kohdedialogilla* puolestaan samaa dialogia ruututekstissä. *Ruututeksti* on kääntäjän laatima tekstitys, joka koostuu repliikeistä. *Repliikillä* tarkoitetaan av-kääntämisen terminologiassa kerralla kuvaruutuun tai valkokankaalle heijastettavaa tekstiosuutta, joka on korkeintaan kaksirivinen, yhtenäinen kokonaisuus (Helin 2008, 136).

Av-esityksellä viitataan mihin tahansa av-kääntämisen lajiin yleensä ja kielestä riippumatta. Tässä tutkielmassa puhun pääasiassa elokuvan kääntämisestä ja ruututekstistä, vaikka useassa kohtaa ajatus olisi yhtä lailla sovellettavissa muihinkin av-esityksiin ja käänöksen ilmenemismuotoihin. Jaan

1 Immosen esimerkkien lihavoinnit ovat alkuperäisiä.

2 Ks. myös Hartama-Heinonen 2008.

tässä tutkielmassa lähdeaineistoni kolmeen *moodiin* tai *kanavaan*, jotka ovat visuaalinen (kuvanauha), verbaalinen (puhe, ruututeksti) ja auditiivinen (ääniraita). Esittelen moodeja tarkemmin luvussa 4.1.

2.3 Ruututekstin mahdollisuuksia

Av-kääntämisen ehdottomiin valtteihin lukeutuvat av-aineistojen eri moodit: visuaalinen, verbaalinen ja auditiivinen eli kuva, sana ja ääni. Niitä hyödyntämällä on mahdollista säästää kallisarvoista tilaa ruututeksteissä. Mikäli ruututeksti pidetään lyhyenä, katsoja ehtii lukea sen nopeasti ja hänelle jää enemmän aikaa kuvanauhan tarjoaman informaation tarkasteluun. Díaz Cintas ja Remael (2007, 54) antavat kaksi valaisevaa esimerkkiä elokuvasta *Manhattan Murder Mystery*. Elokuva on nähty Suomessa muunmuassa Classic TV1000 -kanavalla nimellä *Manhattanin murhamysteeri* (Plaza.fi). Kuvassa, jossa roolihahmo on laskeutumassa portaita alas, häntä varoitetaan: ”Watch your step. It's very steep. Be careful.” Koska kuvasta näkyy, että portaat ovat jyrkät ja että askeliaan on ilman muuta varottava, ainoastaan kehotus varovaisuuteen riittää käännökseksi mainiosti. (Díaz Cintas & Remael 2007, 54.) Suomeksi ruututeksti voisi kuulua: ”Ole varovainen.”

Toisessa esimerkissä muistutetaan genren vaikutuksesta ruututekstiin liittyviin valintoihin. Samaisessa *Manhattan murder mystery* -elokuvassa henkilö esittelee postimerkkikokoelmaansa ja sanoo: ”Now, let me show you a mint nineteen thirty-three airmail.” Kuvanauhalla näkyy hyväkuntoinen postimerkki. Käännös on täysin relevantti, mikäli siinä mainitaan ainoastaan kuvassa näkyvän kohteen olevan vuodelta 1933. (Díaz Cintas & Remael 2007, 54.) Suomenkielinen ruututeksti voisi tässä tapauksessa olla: ”Tämä on vuodelta 1933.” Mikäli kyseessä olisi postimerkkejä käsittelevä dokumenttiohjelma, ruututekstissä olisi ehkä tarpeellista olla puheessa mainitut tiedot, etenkin jos kuvakulman vuoksi näitä tietoja olisi muuten vaikea päätellä (mts. 54).

Kuten luvusta 2.4.1 ilmenee, yksityiskohdista voidaan joskus luopua puheen sisällön kustannuksella. Jos nämä menetykset kompensoituvat muiden kanavien (ääni, kuva) kautta välittyvällä tiedolla, ohjelman tai kerronnan kehitys säilyy ymmärrettävänä. Esimerkiksi kuva voi kertoa jotain sellaista, mitä tekstin ei enää tarvitse. Koska ruututekstin tulisi olla ytimekäs ja välittää vain lähdetekstin olennainen informaatio, kuvassa näkyvien vihjeiden toisto on turhaa. Jos lähdetekstissä puhutaan keltaisesta kanarialinnusta, joka näkyy kuvassa, värin maininnan voi jättää pois ruututekstistä. Tä-

män tutkielman aineistossa merkittäviä av-kääntämisen mahdollisuuksia ovat mm. ilmeet, joiden tulkitseminen kuvanauhan perusteella säästää aikaa ja tilaa ruututekstissä.

Ruututeksti sisältää paljon konventioita, jotka vaihtelevat esimerkiksi televisiossa kanavittain. Nämä konventiot eli vakiintuneet muodot ja esitystavat välittävät enemmän informaatiota kuin tiedostammekaan vaikkapa typografian avulla. Typografisista keinoista mainittakoon kursiivin käyttö, joka kuvastaa puheen tulevan radiosta tai seinän takaa, ja yhdysmerkki, joka merkitsee saman henkilön puheen jatkumista seuraavassa repliikissä. Konventiot matkivat siis usein puhuttua tekstiä kirjallisen esitystavan ominaisuuksia hyödyntäen. (Tuominen 2007, 301.) Merkitsen tämän tutkielman aineistosta otetut lainaukset kursiivilla niin tässä kuin tulevissakin esimerkeissä. Tämän tutkielman aineiston eräässä kohdassa kerrotaan DDR:n kansalaisten itsemurhista, joita byrokraatit kommentoivat ikävään sävyyn. Lähdedialogin *Selbstmörder, so nannten sie sie* ('Itsemurhaajia, niin he heitä kutsuivat') on käännetty ruututekstiin ”*Itsemurhaajia*”. Kääntäjän ratkaisu välittää lainausmerkkien avulla monta tarpeetonta sanaa ajallisesti ja tilan suhteen tiukassa paikassa.

2.4 Ruututekstin haasteita

2.4.1 Haasteena tekniset rajoitukset ja tiivistäminen

Tekstin määrän vähenemiseen ruutukäännöksissä on useita syitä. Ensinnäkin lukeminen on hitaampaa kuin kuunteleminen, joten ruutuun päätyvälle tekstille on jätettävä riittävästi lukuaikaa. Toiseksi katsojan on seurattava ruututekstin lisäksi kuvanauhan tapahtumia ja kuunneltava ääniraitaa, joten ruututekstin osuus ei voi olla välttämättä kovin suuri. Kolmanneksi repliikkien pituus voi olla korkeintaan kaksi riviä asetetusta lukunopeudesta tai lähdetekstin puhenopeudesta riippuen. (Díaz Cintas & Remael 2007, 146.)

Tekstiä voidaan vähentää kahdella tapaa, tiivistämällä tai kielellisiä aineksia poistamalla. Usein keinoja yhdistetään, jolloin tuloksena on lähdetekstin uudelleenkirjoittaminen. Toisin sanoen kääntäjän on arvioitava käytettävissä oleva tila ja aika ja harkittava, tarvitseeko tekstiä vähentää. Mikäli näin on, seuraavaksi kääntäjän on poistettava lähdetekstistä ymmärtämisen kannalta ei-olennaiset osat ja uudelleenmuotoiltava mahdollisimman tai riittävän tiiviiksi se, mikä lähdetekstin informaatiossa on olennaista. (Díaz Cintas & Remael 2007, 146.) Jos dialogi on nopeaa ja kiihkeää, ensimmäisenä jätetään pois toistot, sidesanat ja huudahdukset (Helin 2008, 142). Taylorin (2004, 161) mukaan on

tärkeää tarkkailla multimodaalisen tekstin merkitystä luovia elementtejä. Verbaalisen komponentin tiivistäminen tai poisjätöt ovat oikeutettuja ainoastaan silloin, mikäli merkitys välittyy jonkun muun semioottisen modaliteetin (eleet, ilmeet, dramaattinen musiikki, valotehosteet) kautta.

Tiivistämisesimerkkejä löytyy runsaasti myös omasta aineistostani. Osan niistä voi käsittää myös kotouttamisena (ks. luku 3), mutta tila- ja aikarajoitusten vuoksi kaikki auditiivisverbaalinen informaatio ei vain mahdu ruututekstiin. Esimerkiksi puhuttelut, tarkat ajat ja paikat tai muu juonen kannalta epäolennainen informaatio on tapana jättää vähemmän merkityksellisenä aineksena pois. Ohessa on kolme esimerkkiä aineistostani. Esitän ensiksi lähdedialogin informaation (LD), itse laatimani käännöksen (KA) ja lopuksi ruututekstin (RT). Poisjäävä informaatio on lihavoitu.

LD: Nächste Woche **Donnerstag Abend** ist bei Dreyman eine Feier, da kommen **einige** dubiose Leute, **Hauser und das ganze Gesocks**.

KA: Dreyman pitää juhlat ensi viikon torstai-iltana. Sinne tulee joitakin hämäreperäisiä ihmisiä, Hauser ja koko roskasakki.

RT: Dreyman pitää juhlat viikolla. Vieraat ovat epäilyttäviä.

LD: **Ihr kennt doch meinen** Onkel Frank, der **jeden Samstag** aus West-Berlin zu Besuch kommt. Mit seinem **dicken** goldenen Mercedes...

KA: Tehän tunnette Frank-setäni, joka käy joka lauantai kylässä Länsi-Berliinistä hienolla kultaisella mersullaan.

RT: Frank-setä kyläilee Länsi-Berliinistä kultaisella mersullaan.

LD: Das bedeutet Pflichten, **wie Konspiration, vollkommene Verschwiegenheit**. Aber auch Privilegien.

KA: Se merkitsee velvollisuuksia, kuten salaliittoa, täydellistä vaitioloa. Mutta myös etuja.

RT: Se merkitsee velvollisuuksia, mutta myös etuja.

2.4.2 Haasteena käytännöt ja niiden soveltaminen

Audiovisuaalisen käntämisen haasteena ovat myös lukuisat alan käytännöt, jotka tulee muistaa. Käännökseen vaikuttavat muun muassa ajan ja tilan rajoitukset, repliikien suhde ympäröiviin sanoihin ja laajempaan kontekstiin, repliikkien yhteydet aiempiin ja tuleviin tapahtumiin, retoriset tyyli-seikat, vuorovaikutus visuaalisesti ja suullisesti esitetyn informaation kanssa (Díaz Cintas & Remael 2007, 149). On siis paljon yleisiä ja yksityiskohtaisia periaatteita, joita tulisi noudattaa, mutta

samalla sääntöjä kannustetaan rikkomaan. Toiset periaatteet ovat teoriassa toisia tärkeämpiä, mutta käytännössä niitä on harkittava tapauskohtaisesti ja tarvittaessa muutettava. Yksityiskohtaisten av-kääntämisen periaatteiden esittelyn jälkeen kuitenkin todetaan, ettei vedenpitäviä sääntöjä tiivistämisen, uudelleenmuotoilun tai poisjätön suhteen voi antaa (mts. 149).

Díaz Cintas ja Remael (2007) harmittelevat sitä, että av-kääntämisen alalla on tehty vasta vähän systemaattista tutkimusta. He kannustavat av-kääntämisestä kiinnostuneita tutkimaan jo olemassaolevia ruututekstejä, mikäli av-kääntämistä haluaa oppia ammattilaisilta. Av-kääntämisen voidaan sanoa olevan hyvinkin inhimillistä toimintaa, sillä tässä yhteydessä todetaan lohduttavasti: ”Some of their choices may be more appropriate than others, but nobody is perfect.” (Mts. 149.)

2.4.3 Haasteena kääntäjän osa tuotantoketjun päässä

Helin (2008, 142) painottaa av-kääntäjän aineistoon tutustumisen tärkeyttä: ”Av-kääntäjä ei voi kääntää ja tekstittää pelkästään käsikirjoituksen avulla, vaan hänen on tutustuttava filmimateriaaliin niin moneen kertaan, että hän voi varmasti tunnistaa, mikä on sellaista tietoa, jonka katsoja pystyy saamaan myös pelkästään kuvan perusteella, jos tekstiä on pakko lyhentää.” Helin nostaa samalla esiin av-kääntämisen opetustilanteisiin liittyvän ongelman, kireän aikataulun, jonka vuoksi filmimateriaaliin perehtyminen on väistämättä riittämätöntä. Vertaisin tätä ongelmaa suoraan myös ammattissa toimivien av-kääntäjien nykytilanteeseen (ks. esim. Ilander & Sorsa 2010). Hintojen poljenta on aiheuttanut sen, ettei yksittäiseen käännoistyöhön ole kannattavaa käyttää kovin paljon aikaa. Koska itse käänno on tuotettava nopeasti valmiiksi, filmimateriaaliin tutustuminen jää väistämättä pintapuoliseksi. Elokuvan reitti itse elokuvan tuotannosta käännoksen tilaajan, käännostoimiston ja mahdollisesti usean eri alirakoitsijan kautta kääntäjälle on pitkä (ks. esim. Abdallah 2010, 11). Koska av-kääntäjä on elokuvan tuotantoketjun loppupäässä, hän ei useinkaan pysty vaikuttamaan työn ehtoihin. Vaihtoehtoiksi jää joko nopea ja todennäköisesti huonolaatuinen kääntäminen tai käännoksestä kokonaan kieltäytyminen.

Kiireiset aikataulut ovat erityisesti DVD-kääntäjien haasteena, sillä elokuvan tultua ensi-iltaan myös DVD-julkaisu pyritään saamaan markkinoille mahdollisimman pian. Myös elokuvafestivaalit ovat saaneet negatiivista tunnettuutta sillä, että ne teettävät tekstityksiä pahimmillaan jopa vain muutamien tuntien aikarajoissa. Selvää on, että tällaisia käännoksia on jaettava usean kääntäjän kesken. Koska kukin kääntää vain oman osuutensa elokuvasta, lopullisen käännoksen sanasto ja viit-

taukset eivät mitenkään voi muodostaa koherenttia kokonaisuutta. (Díaz Cintas & Remael 2007, 39.)

Lisähaastetta av-kääntäjälle tuovat myös av-esitysten eri formaatit. Käännöstä tehdessä kääntäjä ei välttämättä tiedä, mihin kaikkialle hänen käännöksensä lopulta päättyy. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa käyttämäni DVD-käännös oli tehty alun perin elokuvateatteriversiota varten. Kääntäjä ei tiennyt, että sama versio oli päätynyt myös DVD:lle (Rantanen 2011). Sandrew Metronome Distribution Finland Oy:ltä saamieni tietojen mukaan elokuvan teatteri- ja DVD-versiossa käytetään aina samaa käännöstä, mutta se ajastetaan DVD:lle erikseen. Tämä tehdään siitä syystä, että DVD:llä kuvanopeus on hieman suurempi. (Enäsuo 2011.)

2.4.4 Haasteena yleisö ja juoruvaikutus

Yksi monessa av-kääntämisen lajissa esiintyvä kääntäjän haaste on ns. *gossiping effect* (Törnqvist 1995, 49) eli ”juoruvaikutus” (suomennos K. A.). Tällöin sekä käännös (esim. ruututeksti, oopperan tekstilaitekäännös) että alkuperäisdialogi ovat esillä kohdetekstissä samanaikaisesti, ja kieltä ymmärtäville katsojille muodostuu tilaisuus vertailla käännöstä ja alkuperäistekstiä keskenään. Dubbauksessa alkuperäisdialogi ei luonnollisesti ole kuultavissa, mutta visuaalisen elementin kautta kuvasta voi välittyä informaatiota lähdekielellä. Juoruvaikutuksen luoma haaste on erityisen suuri etenkin DVD- tai pelikääntäjille, koska katsoja tai pelaaja voi vaikuttaa av-esityksen etenemiseen ja palata halutessaan tarkastelemaan kääntäjän tekemiä ratkaisuja yksittäisissä kohdissa. Toisin on oopperassa tai elokuvateatterissa, jossa katsoja voi vain passiivisesti seurata esityksen etenemistä. Oopperan tekstilaitekäännöksiä ja elokuvateatterikäännöksiä³ kutsutaan *tilannekäännöksiksi* (Virkunen 2007, 257–258). Tekstilaite- tai elokuvateatterikäännöstä ei voi kelata eteen- tai taaksepäin, eikä katsoja voi näin palata tutkimaan yksittäisiä repliikkejä. Tv-sarjat ja -elokuvat ovat lähtökohtaisesti tilannekäännöksiä, mutta niitä voidaan toki myös tallentaa ja katsoa jälkeinpäin. Kääntäjän on huomioitava juoruvaikutus av-käännöstä tehdessään, sillä yleisö reagoi hyvin herkästi lähdetekstistä kuulemiinsa sanoihin, jotka on ruututekstissä ”jätetty kääntämättä” (Díaz Cintas & Remael 2007, 56). Kääntämättä jättämisestä harvoin kuitenkaan on kyse. Av-kääntäjä on voinut toimia ruutukääntämisen periaatteiden mukaisesti alkuperäisdialogia uudelleen muotoillen tai tiivistäen, mutta katsoja on tarttunut yksittäiseen sanaan tai lausahdukseen ja hakee sitä ruututekstistä. Av-kääntäjän olisi siis pyrittävä säilyttämään lähde- ja kohdetekstin semanttinen ja syntaktinen korrelaatio niin hyvin

³ Elokuvateatterikäännöksillä tarkoitetaan tässä elokuvateatterissa esitettäviä elokuvia, ei esim. DVD-elokuvia.

kuin mahdollista (Ivarsson & Carroll 1998, 73). Käännöksen tulisi siis pysyä sekä merkitykseltään että rakenteeltaan lähellä lähdetekstiä rankastakin muokkauksesta huolimatta!

2.4.5 Haasteena kokonaisuuden hallinta, multimodaalisuus

Av-kääntäjän on myös syytä miettiä ruututekstin ja muiden moodien tasapainoa. Poisjättöjä kannattaa suunnitella miettimällä, paljonko katsojan on tällöin ponnistettava kohdan ymmärtämiseksi. Jos repliikki on lyhyt, se on nopea lukea, mutta katsoja joutuu tekemään enemmän ajatustyötä. Pidempään repliikkiin mahtuu enemmän tietoa, jolloin se on hitaampi lukea, mutta nopeampi ymmärtää. Tärkeää on myös miettiä, onko yksittäisellä kohdalla merkitystä kerronnan ymmärtämisen kannalta. (Díaz Cintas & Remael 2007, 148.) Av-kääntämisen suurin haaste onkin teoreettis-taideellinen tasapainottelu matkalla lähdetekstistä kohdetekstiin, esimerkiksi saksankielisestä elokuvasta suomeksi tekstitettyyn elokuvaan. Tarkoitin tällä sitä, että kääntäjän on hallittava yksityiskohdat (yksittäisiin repliikkeihin liittyvät käännöskäytännöt) sekä elokuvan multimodaalinen kokonaisuus, ja hänen on luovuutta käyttäen tuotettava niiden väliseen tasapainoon sopiva käännös. Pyrin selventämään tässä tutkielmassa erityisesti multimodaalisuuden haastetta. Multimodaalisuus on käsitteenä monimutkainen, sillä eri moodeja – visuaalista, verbaalista ja auditiivista – on vaikeaa tarkastella toisistaan irrallisina. Yksittäisten moodien tarkastelu on oikeastaan myös hyödytöntä, sillä elokuvaa katsotaan useimmiten kokonaisuutena. Apuna multimodaalisuuden haasteessa käytän multimodaalista transkriptiomenetelmää (Baldry & Thibault 2006), jota esimerkiksi Taylor (2003) on hyödyntänyt onnistuneesti italiankielisen elokuvan tutkimuksessa. Moodeja käsittelen tarkemmin luvussa 4.1.

3 Kääntäjä kulttuurin lähettiläänä

Kääntäjän kompetenssiin kuuluvat kielitaito ja kyky liikkua kahden kielen ja kulttuurin välillä vaikuttavat käännösratkaisuihin (Helin 2008, 138). Kahta eri kieltä osaava henkilö, vaikkapa entinen vaihto-oppilas, ei siis ole automaattisesti hyvä kääntäjä. Kokkola (2007a, 203) esittää kääntämisen vallankäyttönä, jolla on sitä suurempi vaikutus, mitä tuntemattomampi lähdekulttuuri on kyseessä. Kääntäjän valinnat eivät edusta kohdekulttuurissaan vain lähdeaineiston sanomaa, vaan koko lähdekulttuuria. Kulttuurikuvan synnyssä lähdekulttuurin arkielämään liittyvät faktat ovat tärkeitä, vaikka yksittäiset käsitteet vaikuttavatkin vähäpätöisiltä verrattuna elokuvaan kokonaisuutena.

Järjestelmällinen kotouttaminen, lähdekulttuurisidonnaisten seikkojen häivyttäminen ja korvaaminen kohdekulttuurissa tutummilla varianteilla, saa aikaan sen, ettei lähdekulttuurin pienet erityispiirteet ja niiden myötä koko kulttuuri välity kohdekieliselle katsojalle. *Häjyt*-elokuvan kääntämisessä suomesta englanniksi on siis merkitystä, puhutaanko käännöksessä Kauhavasta vai *the townista* tai Helsingistä vai *the capitalista*. (Mts. 209)

Elokuvakääntämisessä kotouttaminen on usein vaikeaa siitä syystä, että vieras kulttuuri on lähdeaineistossa esillä sekä kuvallisessa muodossa että lähdedialogina (Kokkola 2007a, 207–208). Jotta lopputuloksena ei olisi kuvan, sanan ja äänen vääristynyt suhde, kääntäjän on syytä tarkkailla sanojen rinnalla myös muita merkitystä antavia elementtejä (mts. 208). Yksi kotouttava käännös menetelmä on kulttuurisidonnaisten käsitteiden merkitystason muuttaminen alakäsitteestä yläkäsitteeksi. Hyvä esimerkki on *kesämökkiläiset*, joka *Häjyt*-elokuvassa oli käännetty englanniksi *out-of-towners*. Tällöin kulttuurisidonnaisuus häviää, mutta ajatus muualla sijaitsevasta asuinpaikasta säilyy. Parempi ratkaisu olisi ollut *summer residents*, jossa näkyy sekä lähdekulttuurissa tärkeä mökkeilyperinne että asumisen väliaikaisuus. (Mts. 209.) Omassa aineistossani esimerkki alakäsitteen korvaamisesta yläkäsitteellä näkyy eräässä kohtaa puhuttaessa oluesta. Kuvassa ei näy pulloa, joten ainakaan kuvan ja sanan vääristymistä ei ole havaittavissa.

LD: Glaubt mir, in zwei Stunden ruf' ich euch an, 'ner Flasche **Schultheiss** in der Hand [...]

KA: Uskokaa minua, parin tunnin päästä soitan teille, pullo Schultheiss-olutta kädessäni [...]

RT: Parin tunnin päästä soitan **olut** kädessä [...]

Kohdekielen kulttuuriympäristön tuttuus tai vieraus vaikuttaa erityisesti siihen, mitä lähdeaineistossa esiintyvää informaatiota ruututekstiin valitaan (Helin 2008, 133). Käsitän tämän niin, että mikäli kulttuuriympäristö on kovin erilainen, esimerkiksi nonverbaalin viestinnän selittäminen ruututekstissä voi olla tarpeen. Tämä tapahtuu muuta informaatiota tiivistämällä tai poistamalla, jolloin jotain muuta, ehkä tärkeäkin informaatiota jää väistämättä pois. Myös aikakausi, jossa elokuva on kuvattu tai jota siinä kuvataan, tuottaa käännökseen kulttuurisesti erilaisia tulkintoja. Mikäli kulttuuriympäristöt ovat läheisiä tai yleisesti tuttuja (esimerkiksi angloamerikkalainen arkikulttuuri), tulkinta- ja tekstitysongelmia syntyy vähemmän. (Helin 2008, 133.) Tällainen ongelmaton ja selitystä kaipaamaton kohta voi olla vaikkapa koululaisryhmä matkalla cheerleading-kisoihin koulubussilla. Kontekstista riippuen ei välttämättä ole tarvetta kääntää bussin kyljessä olevaa *school bus* -tekstiä, sillä suomalainen katsoja osaa varmasti erottaa amerikkalaisen keltaisen koulubussin kaukoliikenteen bussista. Mikäli kuvassa näkyy lapsia cheerleading-univormussa värikkäät huiskat laukusta

pilkottaen, riittää, mikäli käännöksessä kerrotaan heidän olevan matkalla kilpailuihin. Lajista ei lie-
ne kuitenkaan epäselvyyttä.

Tämän tutkimuksen aineisto, *Muiden elämä* -elokuva, on Stasi- ja DDR-aihepiireiltään monelle ai-
nakin oman ikäluokkani suomalaiselle edustajalle tuttu vain pintapuolisesti. Koska Saksan liittota-
savallan ja Saksan demokraattisen tasavallan yhdistymisestä on jo yli 20 vuotta, asiat eivät enää ole
juuri⁴ esillä esimerkiksi suomalaisissa medioissa. Saksa on kuitenkin Suomelle tärkeä kauppakump-
pani ja maillamme on paljon yhteistä historiaa, minkä vuoksi DDR:ään liittyvän kulttuuritiedon vä-
littäminen olisi ehdottomasti tarpeellista. Se olisi helposti toteutettavissa näin suuren menestyksen
saaneen elokuvan avulla, sillä elokuvaa on esitetty suurille yleisöille elokuvateattereissa kaukana
Saksan ulkopuolellakin. Kulttuuritiedon välittämisen koen erityisen tärkeäksi elokuvan DVD-
versiolla, jonka ostajat osoittavat kiinnostusta elokuvaan ensinnäkin hankkimalla sen itselleen ja
toiseksi katsomalla elokuvan – sekä DVD:n lisämateriaalin – parhaassa tapauksessa läpi useaan
kertaan. Pelkkä käännös mahdollistaa elokuvan katsomisen ja juonen ymmärtäminen, mutta
laadukas käännös mahdollistaa myös elokuvan aihepiireistä oppimisen.

Eris- ja paikannimet jäävät helposti pois ei vain tiivistämisen pakosta vaan myös kulttuurierojen
vuoksi. Tämä on perusteltua, mikäli vaikkapa paikannimi ei ole kohdekieliselle katsojalle mitenkään
tuttu tai mikäli se ei vaikuta juonen kulun seuraamiseen. (Helin 2008, 139.) Tämän tutkielman
aineistossa esiintyi paljon mm. sellaisten kadun- ja paikannimien poisjättöä, jotka eivät vaikuta
juonen kulkuun:

LD: Ich war mit **meinen** Kindern im **Treptower** Park spazieren, **am Ehrenmal**.

KA: Olin lasteni kanssa kävelyllä Treptower Park -puistossa, muistomerkin⁵ luona.

RT: Olin lasten kanssa puistossa.

LD: Die **Staatliche Zentral**verwaltung für Statistik **in der Heinz-Beimler-Straße** zählt alles, weiß alles.

KA: Heinz-Beimler-kadulla sijaitseva valtion tilastohallinnon keskus laskee kaiken, tietää kaiken.

RT: Tilastokeskus laskee ja tietää kaiken.

Kääntäjän kompetenssiin kuuluu myös kiroilun kääntämisen tai kääntämättä jättämisen taito. Perin-
teisesti kiroilun ja karkean kielenkäytön kääntämistä on kehoitettu vähintään harkitsemaan, sillä kir-
joitetun kiroisanan teho on suurempi kuin lausutun. Lisäksi lähdekielestä kohdekieleen siirryttäessä

4 Viime vuosien uutisaiheista tosin mainittakoon Saksojen yhdistymisen 20. vuosipäivä 3.10.2010. Siihen liittyviä re-
portaaseja julkaistiin monessa suomalaisessa sanomalehdessä.

5 Kyseessä on neuvostosotilaiden muistomerkki *Treptower Park* -puistossa (Berliinin kaupungin verkkosivut).

siirrytään myös kiroilukulttuurista toiseen, ja mahdollisuus virheelliseen tulkintaan on suuri. (Vertanen 2007, 153.) Voimasanojen suoraviivainen poistaminen ruututekstistä ei ole kuitenkaan itsetarkoitus. Niillä on tietty funktio dialogin ja lopulta myös koko elokuvan kerronnan kannalta. Kääntäjän on osattava arvioida kohtaamiensa sanojen tai ilmausten vaikutus ja tunnearvo lähdedialogin kulttuurissa ja muotoiltava niistä kohdekulttuuriin sopiva käännösvastine. Erityistä varovaisuutta vaativat eri kulttuurien erilaiset tabusanat, joiden käyttö on yleisesti rajoitettua. (Díaz Cintas & Remael 2007, 196.)

3.1 Huumori ja karakterisaation luominen

Kulttuurien erilaisuus vaikeuttaa huumorin kääntämistä sekä kielten erilaisten rakenteiden takia että huumorin kulttuurisidonnaisuuden vuoksi. Díaz Cintas ja Remael (2007, 216) mainitsevat visuaalisen ja auditiivisen moodin ristiriidan aiheuttamista ongelmista tv-komedioiden huumorin kääntämisessä. Vitsin huippukohdan oikea ajoitus on oleellista. Mikäli se on ruututekstissä eri kuin alkupe-
räisdialogissa, katsojille jää moodien ristiriidan vuoksi tunne, että hän on jäänyt jostain paitsi. Kuva ja ääni rajoittavat ruututekstin mahdollisuuksia, mutta toisaalta niistä voi olla myös apua. Esimerkiksi kuvan semiotiikka, kuten eleet ja ilmeet, voi välittää suuren osan elokuvan huumorista.

Tämän tutkimuksen tarpeisiin mainitsen Zabalbeascoan (1996, 251–254) audiovisuaalisen huumorin tyypeistä kansalliseen kulttuuriin tai instituutioon viittaavat vitsit.⁶ Tämä vitsityyppi edellyttää yleisöltä joskus sellaista taustatietoa, jota ei voida olettaa keskivertokatsojalla olevan ja siksi adaptaatio on välttämätöntä huumorielementin säilyttämiseksi. Jos lähdedialogissa esiintyvä hauska juttu viittaa vaikkapa suosittuun brittiläiseen päivittäislehteen *Daily Mailiin*, eikä lehteä tunneta kohdekulttuurissa, tällöin tilalle on valittava kohdeyleisölle tutumpi vastaava variantti. Suomessa se voisi olla esimerkiksi *Ilta-Sanomat*.

Koska aineistonani ei ole tilannekomedia vaan elokuva historiallisesti merkittävästä aiheesta, huumori on siinä usein hienovaraisempaa. *Muiden elämä* -elokuvan huumori on mielestäni usein yhteydessä *karakterisaatioon*, jolla tarkoitetaan henkilön kuvaamista. Oittisen (2007, 50) mukaan karakterisaatio ei ole vain henkilöhahmon ulkonäön, luonteen tai toimintatapojen kuvaamista ulkopuolisen silmin, vaan hahmo voi karakterisoida itseään vaikkapa puhetapansa avulla. Elokuvas-
sa näyttelijäntyöllä on merkittävä osuus karakterisaation rakentumisessa. Esimerkiksi

⁶ Muita vitsityyppejä ovat kansainväliset, binationaaliset, yhteisön huumorintajua heijastavat, kielisidonnaiset ja visuaaliset vitsit (Zabalbeascoa 1996, 251–254).

henkilön äänensävy ja painotukset voivat tuoda puheeseen vaikka ironiaa tai sievistelyä. Omassa aineistossani on esimerkki karakterisaatiosta, joka ei, harmittavaa kyllä, välity ruututekstistä. Tässä esimerkissä päähenkilö arvelee, mitä tapahtuu, kun soittaa tilastokeskukseen ja kyselee tietoja kansalaisten itsemurhista.

- LD: [Die Staatliche Zentralverwaltung für Statistik] notiert sich vermutlich genau Ihren Namen – für die Staatssicherheit, **jene Grauen Herren**, die für Sicherheit sorgen in unserem Land[.]
- KA: [Valtion tilastohallintokeskus] luultavasti merkitsee nimenne muistiin tarkkaan – valtion turvallisuuden takaamiseksi, **niitä harmaita herroja varten**, jotka huolehtivat maamme turvallisuudesta.
- RT: Nimi välitetään turvaviranomaisille. He huolehtivat maamme turvallisuudesta.

Harmaat herrat on mielestäni tässä hyvin sopiva ilmaisu, sillä toisaalta se kuvaa Stasi-virkamiesten tarkkaa ja kaavamaista työtä ja toisaalta se välittää myös ironiaa. Onko DDR:n turvallisuus todellakin sen varassa, että harmaat virkamiehet ylläpitävät pitkiä listoja satunnaisista nimistä ja tarkkailevat varjoissa kansalaisia, joiden arkipäivän puuhiin liittyvillä tiedoilla ei ole lopulta heille mitään merkitystä?

Karakterisaatioon liittyen myös elokuvan lauluilla voi olla merkittävä osa. Vaikka laulu ei ilmaise henkilön ajatuksia tai tarinan kulkua, se voi olla tärkeä keino vaikkapa henkilön mielialan välittämisessä. Tällöin laulun kääntäminen on tärkeää. (Díaz Cintas & Remael 2007, 209.) Tosin mikäli dialogia ja laulua esiintyy yhtäaikaan, dialogi on aina etusijalla. Jos laulu on melko pitkä, lähdekieltä ymmärtämättömät katsojat voivat alkaa kiinnittää lauluun huomiota ja pahimmassa tapauksessa tuskastua käännöksen puuttumiseen. Koska ohjaaja on valinnut laulun elokuvaan, sillä on oltava myös sisällöllistä merkitystä. (Mts. 208.) Laulujen kääntämisestä on eriäviä käytänteitä eri käännöstoimistoissa: toiset ovat päättäneet säännönmukaisti jättää ne kääntämättä, toiset harkitsevat asiaa tapauskohtaisesti. Tällöin kääntäjän on vain noudatettava annettuja ohjeita.

3.2 Sozialistisch arbeiten, lernen und leben - Elämää DDR:ssä

Elämää Saksan demokraattisessa tasavallassa leimasi työkeskeisyys. Työ nähtiin mm. osana perhetä, vapaa-ajan viettoa, oppimismahdollisuutena, eikä työttömyyttä juuri ollut. Jopa työlainsäädäntö oli tätä katsoen laadittu. Työpaikan oli huolehdittava työntekijän virkistätymismahdollisuuksista ja asunnon järjestämisestä. (Reiher 2004, 162.) Yhteisöasunnot, kommuunit (*Hausgemeinschaft*) olivat tyypillinen asumismuoto DDR:ssä. Kommuuneissa harjoitettiin 50- ja 60-luvuilla poliittista

agitointia, mutta myöhemmin niillä oli lähinnä yhteisöllinen merkitys. Kommuunilla oli jopa oma johtoryhmänsä, jonka avulla järjestettiin naapuriapua, työtehtäviä ja muuta yhteistä tekemistä. (Dittmar & Steckbauer 2004, 171.) Saksan demokraattinen tasavalta oli olemassa vuosina 1949–1990, eli lähes 40 vuotta. Valtion viralliseksi motoksi julistettiin *Sozialistisch arbeiten, lernen und leben* (Reiher 2004, 162). Suomeksi sama voisi kuulua: 'Työtä, oppia ja eloa sosialismin hengessä'. Kollegoiden kanssa toimittiin yhteisöllisesti ja järjestäytyneesti myös työajan ulkopuolella. 1970-luvulla tehdyn tutkimuksen mukaan yhteisöllisyys oli tilastojen perusteella kansalaisten toiseksi tärkeimpänä pitämä arvo. Tärkeimpänä pidettiin suorituksenmukaista palkitsemista. (Reiher 2004, 162–163.) Julkinen kuva harmonisesta yhteiselosta aiheutti jo 60-luvulla DDR:ssä voimakkaita taiteilijoiden ja kirjailijoiden vastareaktioita. Kun yhteisöllisyyttä painotettiin niin voimakkaasti, yksikön piti mukautua, alistua ja sopeutua yhteisön arvoihin, eikä individualismille tai luovuudelle jäänyt sijaa. (Mts. 163.)

Muiden elämä -elokuvassa yhteisöllisyys ilmenee esimerkiksi kommuuniasumisena, sillä ohjaaja Jerska asuu kolmen talouden yhteisasunnossa. Samoin esiintyy naapuriapua: Georg Dreyman yrittää solmia lahjaksi saamaansa kravattia eteisessä. Hän ei ole tottunut kravatin käyttäjä, eikä saa solmua aikaiseksi millään. Naisystävälleen hän ei tätä aio tunnustaa, eikä varsinkaan pyytää tältä apua, vaikka naisystävä on viereisessä huoneessa. Kuullessaan naapurin rouva Meineken kävelevän rappukäytävässä hän kuiskaa hetkeäkään miettimättä Meineken sisään auttamaan solmun tekemisessä.

Muiden elämä -elokuvan päähenkilöt painivat juuri niiden ongelmien kanssa, jotka kumpuavat individualismin ja sananvapauden tukahduttamisesta. Ollako jalo idealisti ja tukahduttaa oma tahtonsa ja mielipiteensä vai noustako vastarintaan ikävien seuraamusten uhallakin? Georg Dreyman tajuaa tämän vasta yrittäessään estää Christa-Maria Sielandia lähtemästä heidän molempien mielestä vastenmieliseen tapaamiseen ministeri Hempfin kanssa (ks. motiivit luvusta 6.2.3) ja Sieland puhuu suunsa puhtaaksi:

- LD: [D]u legst dich doch genauso mit denen ins Bett. Warum tust du es denn? Weil sie dich genauso zerstören können, trotz deines Talentes, an dem du noch nicht einmal zweifelst. Weil sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf und wer inszeniert.
- KA: Sinäkin olet heidän petikaverinsa. Miksi sitten teet niin? Koska he voivat tuhota sinut huolimatta lahjakkuudestasi, jota itse et hetkeäkään epäile. Sillä he päättävät, ketä esitetään, kuka saa näytellä ja kuka ohjata.
- RT: Miksi sinäkin olet heidän petikaverinsa?

Koska he voivat tuhota sinut lahjakkuudestasi huolimatta.

He päättävät, mitä esitetään, kuka esittää ja kuka ohjaa.

DDR:ssä oli yksi vaikutuspiiriltään suuri dominoiva puolue SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, 'Saksan sosialistinen yhtenäisyyspuolue'), jonka tavoitteet ja arvot määrittivät virallisen kommunikoinnin sisällön ja muodon. Pelokkaat valtion toimihenkilöt ja toimittajat eivät uskaltaneet vastustaa jäykkää käsiteviidakkoa, jonka puolue oli ominut käyttöönsä. Pian myös viestien sisällöltä odotettiin erehtymättömyyttä. Syntyi DDR:n kielellisen homogeenisuuden paine. Oletettiin, että ihmiset käyttäisivät arkipäivän keskusteluissaan samaa, yhtä korrektia ja byrokraattista ilmaisua kuin valtiollisen tv-ohjelman puhujat. DDR:n kieli oli kuitenkin luonnollinen kieli: siinä oli muotoja eri tilanteissa käytettäväksi ja demograafiset tekijät (ikä, sosiaalinen asema, alueelliset erot) vaikuttivat puheeseen. (Reiher & Baumann 2004, 10.)

Puhuttelumuodot olivat DDR:ssä melko erilaisia nykyiseen verrattuna ja käytännöt olivat moninaisia. Puhutteluksi saatettiin tulkita myös vaikkapa yskäisy, nyökkäys tai kiinteä katsekontakti. Halausta ja suudelmaa käytettiin myös paljon sekä kättelyä tapaamisen ja hyvästelyn yhteydessä – toisin kuin nykyään. Runsaan vaihtoehtovalikoiman vuoksi puhuttelumuodoista laadittiin jopa oppaita, joissa annettiin ohjeita puhuttelumuodoista eri tilanteeseen. (Kuntzsch 2004, 151.) Annan kaikkiin tämän luvun puhutteluesimerkkeihin itse laatimani käännöksen suluissa ja yksinkertaisin lainausmerkein merkittynä.

Nyky-Saksaan verrattuna sinuttelu oli DDR:ssä huomattavasti tavallisempaa. Sinuttelua oli kolmenlaista: 1) ”Genossen-Du” ('toveri-sinuttelu'), 2) ”Kumpel-Du” ('kaveri-sinuttelu') ja 3) ”Kollegen-Du” ('kollega-sinuttelu'). Toveri-sinuttelua, kuten lauseessa ”Genosse Professor, deine Meinung ist gefragt” ('Toveri professori, mielipidettäsi kysytään'), käytettiin esimerkiksi SED:in opiskelijakoontumisissa, vaikka muissa virallisissa tilanteissa, kuten opetuksessa, teiteltiin. Kaveri-sinuttelua, kuten lauseessa ”Kannst mir den Ball mal ordentlich zuspielen?” ('Pelaisitko nyt kunnolla sitä palloa tänne päin?'), käytettiin urheilu- ja harrastuspiireissä, sekä muissa paikoissa, joissa vallitsi hyvä ilmapiiri (työyhteisöt, projektiryhmät). Kollega-sinuttelu oli seurausta kaveri-sinuttelusta, ja se otettiin nopeasti käyttöön, mikäli työpaikalla oli hyvä yhteishenki. (Kuntzsch 2004, 154.) *Muiden elämä* -elokuvan lähdedialogissa en havainnut edelläkuvatun kaltaista, nykysaksasta poikkeavaa sinuttelua.

DDR:lle tyypillisiä puhuttelumuotoja olivat esimerkiksi ”Ja, Kollege Abteilungsleiter” ('Kyllä, kollega osastonjohtaja') tai ”Mein liebes Chefchen” ('hyvä pomoseni'). Oluesta kieltäytymisen ihmetteilyyn saattoi antaa vastaukseksi: ”Aber hallo, du alter Gesundheitsfanatiker” ('Hei haloo, sinä vanha terveystoimilija'). Myös puhuttelun äänenpaino saattoi antaa puhekuunnelille vihjeen, miten tilanteen tuli edetä. Puhuttelumuotojen pohdiskelu antaa käsityksen siitä, millaisia sosiaalisia suhteita yhteiskunnassa oli. (Kuntzsch 2004, 148.) Puhutteluihin saattoi kätkeytyä pyyntö, kuten ilmauksessa ”Mein allerliebster Ehemännlein” ('kaikista rakkain aviomiekkoseni'), tai varoitus, kuten ilmauksessa ”Du Oberrhinozeros” ('sinä ylisarvikuono') (mts. 152).

LD: **Mein liebes Kind**, was hast du? Ein neues Gesicht?

KA: **Rakas lapseni**, mikä sinulla on? Uusi näkykö?

RT: Mikä hätänä, uusi näkykö?

LD: Oder kannst du am Ende gar keinen Schlips binden, **du alter Arbeiterdichter?**

KA: Vai osaatko oikeastaan edes solmia kravattia, **sinä vanha työläisrunoilija?**

RT: Osaatko solmia sen, **työläisrunoilija?**

Ensimmäisessä esimerkissä puhuttelu jää kokonaan pois, vaikka tilaa ja aikaa ruututekstissä olisi ollut. Jälkimmäisessä esimerkissä kääntäjän ratkaisu välittää kulttuuritietoa hyvin sananvalinnan ansiosta, sillä *työläis*-sana määritteenä on helppo yhdistää DDR:ään .

DDR:lle tyypillisiä puhuttelumuotoja käytettiin kahdella tapaa. Arkikäytössä valittiin tiiviitä ja lyhyitä, tilanteeseen sopivia muotoja kuten ”Hallo Freunde” ('hei ystävät'). Joissain tilanteissa ja tekstilajeissa sekä virallisessa puoluepolitiikassa käytettiin monimutkaisia puhutteluja (”Genosse Generalsekretär der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzender des Nationalen Verteidigungsrates” ('toveri Saksan sosialistisen yhtenäisyyspuolueen pääsihteeri ja kansallisen puolustusneuvoston puheenjohtaja'). (Kuntzsch 2004, 149.)

Puhutteluvalikoima oli huomattavan laaja, mutta mainitsen tässä kaksi erityisen suosittua muotoa: ”Genosse” ('toveri') ja ”Kollege” ('kollega'). *Genosse* tarkoitti alun perin jonkin hyödyntämistä tai nauttimista. Tämä puhuttelumuoto esiintyi alkujaan sosiaalidemokraattisissa ja myöhemmin sosialistisissa piireissä. Myöhemmin se vakiintui käyttöön kuvaamaan poliittista samanhenkisyttä. *Kollegella* (naispuoleisesta myös: *Kollegin*) taas oli useita merkityksiä. Aluksi se tarkoitti

työkaveria, kollegaa, mutta DDR:ssä sana vakiintui työläisyhteisön järjestäytyneiden jäsenien kuvaamiseen. (Kuntzsch 2004, 154.)

LD: Wir sind Schild und Schwert der Partei, **Genosse Minister**.

KA: Me olemme puolueen kilpi ja miekka, **toveri ministeri**.

RT: Olemmekin puolueen kilpi ja miekka.

LD: Wissen Sie, **Kollege**, deswegen überwache ich lieber Künstler als Priester und diese Friedensapostel.

KA: Tiedättekö, **kollega**, siksi tarkkailen mieluummin taiteilijoita kuin pappeja ja näitä rauhanapostoleja.

RT: Siksi heitä on kivempi seurata kuin pappeja.

Ensimmäisessä esimerkissä näkyy DDR:lle hyvin tyypillinen puhuttelu, joka on jätetty kääntämättä todennäköisesti ajan ja tilan puuttuessa. Jälkimmäinen repliikki vaikuttaa lyhyeltä lähdedialogiin verrattuna, ja lukuaikaa olisi luultavasti jäänyt riittävästi pidemmällekin repliikille. Vaikka *Kollege*-puhuttelusana oli DDR:ssä hyvin suosittu, sana esiintyi aineistossani vain kahdessa kohtaa (ks. myös luku 6.2.2). Kumpaakaan ei ollut käännetty.

4 Elokuvan multimodaalisuus tarkastelussa

4.1 Multimodaalinen kokonaisuus rakentuu moodeista

Multimodaalisella tarkoitetaan useiden *medialajien* (teksti, video, musiikki, puhe) tai *medioiden* (medialajin välityskanava, esimerkiksi CD-levy tai videonauha) yhdistymistä (Aaltonen 2003, 190). Puhekin voi olla multimodaalista, sillä siinä yhdistyvät puhe ja eleet (Díaz Cintas & Remael 2007, 51). Onnistuneen av-käännöksen tunnistaa usein siitä, että se sulautuu osaksi multimodaalista kokonaisuutta eikä katsoja huomaa lukevansa ruututekstiä (Lehtonen 2007, 38). Luvussa 2.1 esitellyllä simultaanitulkkausilluusiolla tarkoitetaan juuri tätä sulautumista. Koska av-esitykset nähdään niin luontevana kokonaisuutena, yksittäisiin moodeihin ei välttämättä kiinnitetä juurikaan huomiota. Multimodaalisuuden hahmottaminen voi olla vaikeaa, sillä symboli- ja merkkiteoriamme pohjautuvat kielitieteisiin ja pidämme tärkeänä puhuttua tai kirjoitettua sanaa. (Mts. 38.)

Multimodaalisuus pohjautuu aisteihin, jotka eivät niin ikään ole selvästi erotettavissa, vaan ne kytkeytyvät toisiinsa. Esimerkiksi haju- ja makuaisti toimivat usein yhdessä, vaikka nimeämme ne erillisiksi aisteiksi. Samoin kuuleminen ei välttämättä ole pelkkää kuulemistä. Radion kuuntelijat

ovat tutkimuksessa kertoneet ”näheensä” tai ”tuteneensa” (Beck 2000). Ihminen on synesteettinen eli moniaistinen olento, ja tätä ominaisuutta kuvastaa symbolien ja välitetyn vuorovaikutuksen maailmassa ilmiö nimeltä multimodaalisuus. Puhe ei ole vain sanoja, vaan myös eleitä ja intonaatiota. Kirjoitus ei ole vain sanoja ja kielioppia, vaan jälkien tuottamista pinnalle. (Lehtonen 2007, 37–38.)

Audiovisuaaliset esitykset koostuvat *kuvatilasta*, kuten värit, pinnat ja syvyydet, sekä *äänitilasta*, kuten tehosteet, puhe ja musiikki (Oittinen 2007, 60). Lisäksi av-esityksissä on mukana verbaalinen osa, joka välittyy lähdeaineistossa äänitilan (lähdedialogi) ja kuvatilan (kuvanauhalla näkyvät tekstit) kautta ja kohdeaineistossa kuvatilan (ruututeksti) kautta. Av-esitykset ovat siis multimodaalisia, koska ne käsittävät kolme *moodia*. Nämä moodit ovat visuaalinen, verbaalinen ja auditiivinen⁷. Visuaaliseen kuuluu kaikki kuvanauhalla oleva informaatio, kaikki se, mitä silmin havaitsemme. Verbaaliseen kuuluu lähdedialogi, ruututeksti, dubbaus sekä kuvanauhalla näkyvät tekstit (paikat ja ajat, sanomalehtiotsikot, kyltit, jne.) ja planssit (kuvanauhalla näkyvän tekstin ruututekstikäännökset). Auditiiviseen kuuluu ääniraidalla oleva informaatio kuten musiikki, äänitehosteet ja taustamelu. (Lehtonen 2007, 38.)

4.1.1 Visuaalinen moodi välittyy kuvanauhalta

Visuaaliseen moodiin kuuluu kaikki kuvanauhalla oleva informaatio, kaikki se, mitä silmin havaitsemme. Kuvaa on tutkittu paljon eri tieteissä, sillä kuva on ollut hallitseva elementti jo kauan. Esimerkiksi Lascaux'sta tai Altamirasta löydettyjen, ihmisiä ja eläimiä esittävien luolamaalausten perusteella voidaan todeta, että kuvan historia on pidempi kuin kirjoituksen (Mikkonen 2005, 13). Visuaalinen eli kuva on ehkä tärkein av-esityksien moodeista. Ruututeksti ei saa peittää kuvaa liikaa (Vertanen 2007, 151), ja joskus tärkeemmän visuaalisen moodin (esim. kasvot lähikuvassa) vuoksi ruututekstin voi joutua jättämään pois. Tv-sarjassa tai elokuvassa visuaalinen on liikkuvaa kuvaa, jota katselemme, vaikka emme ymmärtäisi lähdekieltä. Visuaalista voi tulkita kieltä ymmärtämättä etenkin, jos alkuperäissarjan kulttuuriympäristö on lähellä omaamme. Visuaalinen on osa hyvin tärkeää nonverbaalista viestintää, jota tulkitaan universaalisti melko samoin tavoin. On helppo löytää tuttu esimerkki: kukapa ei olisi yrittänyt elekielellä tehdä itseään ymmärretyksi ulkomaalaisen kanssa, jonka kanssa ei löydy yhteistä verbaalista kieltä. Nonverbaalin kommunikaation muodot voivat päteä maailmanlaajuisesti, mutta merkitykseltään ne voivat olla ihmisille erilaisia. Kulttuurista riip-

⁷ Myös *auraalinen* (Kokkola 2007b) ja *akustinen* (Hartama-Heinonen 2008, 116).

puen nauru voidaan tulkita selkeästi ilon merkiksi tai suruksi, peloksi ja torjunnaksi. (Seppänen 2004, 104.) Vähäisilläkin eleisiin liittyvillä kulttuurieroilla, kuten päännökytyksellä, voi olla merkitystä katsojalle esimerkiksi elokuvan tulkinnan kannalta. Tällaiset kohdat aiheuttavat ongelmia myös ruututekstin sujuvuudelle. (Helin 2008, 133.)

Varhaiset elokuvateoreetikot, kuten Béla Balász, puhuivat universaalista kuvakielestä, jota kaikki ymmärtäisivät. Ei kuvien kuitenkaan voi sanoa olevan universaaleja, sillä ymmärtäminen riippuu kulttuurista. Kääntämisen näkökulmasta ongelma visuaalisen elementin sisällä syntyy, kun kielellinen merkki tai jokin sanonta viittaa metaforisesti ikoniseen (kohdettaan muistuttavaan) merkkiin tai kuvaan, joka ei ole sama lähde- ja kohdekulttuureissa. Osasyynä käännöstieteen optimismiin universaalien kuvakielen suhteen lienee elokuvamaailman Eurooppa- tai länsimaakeskeisyys. Toisaalta elokuvalliset perinteet ovat globalisoituneet ja kulttuurit lähentyneet toisiaan. (Díaz Cintas & Remael 2007, 46.)

Monikansallisten levitysyhtiöiden aikakaudella mm. elokuvia ja tv-ohjelmien tuotantokausia vieetään useille mantereille. Kun tiedostaa tämän seikan ja edellisen kappaleen nonverbaaliin viestintään liittyvät ongelmat, visuaalisen moodin ”kääntäminen” on hyvinkin perusteltua. Kääntäminen tässä yhteydessä on selvästi harhaanjohtava käsite, sillä kuva voi taatusti kertoa tuhat sanaa, mutta repliikkiin mahtuu vain noin reilut 60 merkkiä. Kääntäjän onkin käytettävä luvussa 2.4 esiteltyjä keinoja (tiivistettävä olennainen, pidettävä kerronta sujuvana jne.) ja jälleen kerran tulkittava koko lähdeaineistoa, ei vain lähdedialogia.

Kääntäjien keskuudessa on usein väheksytty kuvanlukutaitoa, vaikka kuvien merkitys viestin välityksessä vastaanottajalle on huomattava. Kaunokirjallisuuden, erityisesti runsaskuvitteisen lastenkirjallisuuden, kääntäjien olisi vähintäänkin ymmärrettävä tämä seikka. (Oittinen 2007, 66.) Samaa voisi sanoa av-kääntäjistä; visuaalinen elementti on tiedostettava av-kääntämisessä, sillä visuaalinen välittyy sellaisenaan myös kohdeyleisölle. Edelleen, kuvanlukutaidon merkitys on yhä tärkeämpää globalisoituvassa maailmassa jokaiselle, kun on opittava ymmärtämään yhä useampia ja useampia vieraita kulttuureita. Kääntäjien olisikin syytä tutustua ”visuaalisen suunnittelun kielioppiin”. (Remael 2001, 18.)

4.1.2 Verbaalinen moodi on kuvaa ja ääntä

Verbaaliseen moodiin kuuluu kaikki lähdetekstin kielellinen aines: lähdedialogi, ruututeksti tai vaikkapa dubbaus sekä kuvanauhalla näkyvät tekstit (paikat ja ajat, sanomalehtiotsikot, kyltit, jne.) ja ruututekstissä näkyvät *planssit*. Keskitetyt ja usein yksiriviset planssit antavat tietoa vaikkapa tapahtumakaupungista tai tienviitoista. Oittinen (2007, 49) puhuukin *visuaalisverbaalisen* ja *auditiivisverbaalisen tekstin* erottamisesta toisistaan elokuvan kääntämisessä. ”Tekstin” käsite on mielestäni riittämätön ja osittain harhaanjohtava, joten käyttäisin tässä yhteydessä ennemminkin vaikkapa sanaa *aines*.

Verbaalinen moodi välittyy siis sekä visuaalisen että auditiivisen moodin kautta, ja se on useimmiten käänös lähdeaineiston henkilöiden puheesta ruututekstin muodossa. Hurtin ja Widlerin (1999, 261) mukaan ruututeksti on filmidialogin lyhennetty käänös, joka on näkyvillä kuvaruudulla tai valkokankaalla yhtäaikaan vastaavan originaalin kanssa. Kyseessä ei ole pelkkä kirjallinen teksti, vaan myös sen optinen ja akustinen ilmaismuoto on otettava huomioon (mts. 261).

Ruututeksti sisältää paljon konventioita, jotka vaihtelevat esimerkiksi televisiossa kanavittain. Nämä konventiot eli vakiintuneet muodot ja esitystavavat välittävät enemmän informaatiota kuin tiedostammekaan vaikkapa typografian avulla. Typografisista esimerkeistä mainittakoon kursiivin käyttö, joka kuvastaa puheen tulevan radiosta tai seinän takaa, ja yhdysmerkki, joka merkitsee saman henkilön puheen jatkumista seuraavassa repliikissä. Konventiot matkivat siis usein puhuttua tekstiä kirjallisen esitystavan ominaisuuksia hyödyntäen. (Tuominen 2007, 301.) Välimerkkien käytöstä repliikin lopussa on käytäntöjä sekä puolesta että vastaan. Välimerkeillä on kuitenkin tärkeä merkitys osana lukukokemusta, ja erityisesti äidinkielenopettajien vaatimuksesta Yle ja Mtv edellyttävät välimerkkien käyttöä (Helin 2008, 136).

Suomalaisia pidetään kielitaitoisina. Etenkin englantia osataan laajalti, jonka vuoksi kysymys ruututekstittämisen tarpeellisuudesta nousee välillä esiin. Suomalaisten kielitaidosta on paljolti kiittäminen ruututekstejä, jotka mahdollistavat verbaalisen elementin seuraamisen sekä lähde- että kohdekielellä. Ruututekstit eivät edistä ainoastaan kielitaitoa, vaan lukutaitoa yleensä. Kuten Vertanen (2007, 149) toteaa:

Pelkästään Yleisradion kanavilla lähetyksiin menneiden ruututekstin määrä ylitti pari vuotta sitten viisi miljoonaa kappaletta. Tekstimäärä vastaa noin sataaviittäkymmentä keskimäärin kuudensadan sivun paksuista romaania[...] [...] Vielä paljon suurempi määrä lähetetään tekstiä kaupallisten kanavien kautta.

Samoin Helin (2008, 133–134) on sitä mieltä, että suomalaiskoululaisten menestys PISA-tutkimuksissa on suurelta osin tv-tekstitysten ansiota.

Verbaalinen ilmaisu voi olla ristiriidassa nonverbaalin viestinnän kanssa, jolloin todellisen asiointilan toteamiseksi vastaanottaja luottaa enemmän jälkimmäiseen (Seppänen 2004, 103). Mikäli henkilö ruudulla vakuuttelee olevansa pirteä ja levännyt, katsoja luottaa enemmän kuvaan ja tulkitsee henkilön väsyneeksi haukottelun, tummien silmäanalusten sekä velton olemuksen perusteella.

Ruututekstin edellytyksenä on ennen kaikkea helppolukuisuus. Jotta ruututekstin lukeminen ja ymmärtäminen ei hidastuisi, siinä tulisi olla mahdollisimman vähän slangi- tai voimasanoja, vahvasti murteellisia ilmaisuja ja kirjoitusvirheitä (Helin 2008, 136).

Verbaalinen tuntuu usein olevan alisteinen visuaaliselle, mutta on kuitenkin tilanteita, joissa verbaaliseen olisi jopa mahdotonta yhdistää kuvaa. Esimerkkinä tästä toimii venäläisen absurdistin Daniil Harmsin (2000, 27) proosakuvaus punatukkaisesta miehestä:

Sininen vihko n:o 10

Olipa kerran punatukkainen mies, jolla ei ollut silmiä eikä korvia. Hänellä ei liioin ollut hiuksia, joten häntä sanottiin punatukkaiseksi tietyin varauksin.

Hän ei pystynyt puhumaan, koska hänellä ei ollut suuta. Edes nenää hänellä ei ollut.

Hänellä ei ollut käsiä tai jalkojakaan. Eikä vatsaa, selkää tai selkärankaa eikä edes sisälmyksiä. Hänellä ei ollut yhtään mitään! Joten on epäselvää, kenestä on kysymys.

Taitaa olla parasta, ettemme puhu hänestä enempää.

4.1.3 Auditivinen moodi välittyy ääniraidalta

Auditiviseen moodiin lasketaan av-esityksen ääniraidalla oleva informaatio: puhe, musiikki, äänitehosteet, taustamelu, jne. Äänellä tarkoitetaan värähtelyä, jonka aistimme eli ”kuulemme” korvan

kautta. Äänitehoste on termi, joka kattaa tilanteissa esiintyvät luonnolliset äänet, kuten tuulen huminan; toiminnasta syntyvät äänet, kuten askelten äänen tai oven läimäytyksen; luonnollisenkaltaiset, mutta keinotekoisesti luodut äänet, kuten tappelun keskeltä erottuvat yksittäiset nyrkiniskut; tai syn-teettiset äänet, joilla tuodaan draaman futuristisia tai epätodellisia elementtejä tai halutaan herättää tietty tunne. (Fryer 2010, 206.)

Kautta aikojen elokuvilla on ollut ennen kaikkea visuaalinen merkitys ja äänimaailma on koettu lähinnä lisäosana. Kuvan ja äänen toimiva yhteistyö antaa elokuvalla kuitenkin lisäarvoa. Tämä on helppo todeta kauhuelokuvia katsellessa, jolloin synkkään ja aavemaiseen kuvaan lisätyt pienetkin rasahdukset säilyttävät katsojan tehokkaasti. Ääni voi sulautua myös osaksi kuvaa. Jos kuvanauhalla näkyy kissa ja kuuluu maukaisun kaltainen ääni, miellämme äänen selvästi kissan maukaisuksi. (Kokkola 2007b.) Tätä tarkoittaa myös Fryer (2010, 206) luonnollisenkaltaisilla äänillä, jotka voivat olla keinotekoisesti luotuja tai niitä on korostettu siten, että ne kiinnittävät huomiomme.

Kuulemista ei pidetä silmä- ja katsekeskeisessä kulttuurissamme yhtä autenttisena kuin näkemistä, sillä kuulla voi myös toisen käden kautta, kuulopuheena (Lehtonen 2007, 30). Toisen käden kautta voi periaatteessa myös nähdä, mutta mitä monimutkaisempi katselukokemus on kyseessä, sitä vaikeampaa – ellei mahdotonta – sen kuvailu on sanojen avulla. Tähän pyrkii yksi audiovisuaalisen kääntämisen erityisaloista, kuvailutulkkaukset. Näkövammaisten kulttuuripalvelun verkkosivuilta löytyvän määritelmän mukaan ”[k]ulttuuritapahtumien kuvailutulkkaukset välittää taideteoksesta näkövammaiselle sen, mitä kuulo-, tunto-, haju- ja makuaisti eivät kerro” (Näkövammaisten kulttuuripalvelu). Elokuvissa tai teatterissa kuvailutulkkaukset tarkoittaa useimmiten henkilöiden ulkonäön ja toiminnan sekä miljöön kuvausta. Kuvailutulkkausten ongelmana on, että sitä ajatellaan usein kirjoitettuna tekstinä, vaikka kuvailutulkkaukset, kuten dialogi ja muu äänimaailma, välittyvät vain kuuloaistin kautta (Fryer 2010, 205). Tämä heijastaa jälleen auditiivisen moodin aliarvostettua asemaa, sillä se nähdään alisteisena kirjoitetulle verbaaliselle, mutta etenkin visuaaliselle moodille.

Yksi tärkeä äänitehoste on musiikki, joka on aivan olennainen muun muassa tunnelman luojana ja muiden tehosteiden vahvistajana (Fryer 2010, 211). Fryer (mts. 211) mainitsee BBC:n tuottajan Lance Sievekingin näkemyksen⁸, jonka mukaan musiikilla on mahdollista päästä sisään henkilöhahmon mielentilaan. Auditiivisen moodin vahvuus piilee siinä, että se jättää tilaa mielikuvitukselle toisin kuin visuaalinen moodi, joka tarjoaa kuvainformaation kaikille samanlaisena. Väitän, että pel-

8 Teoksessa Crook, Tim 1999. *Radio drama theory and practice*. Routledge, London. Lähde: Fryer (2010, 212).

kän auditiivisen moodin perusteella jokainen kuulija ”näkee” tapahtumat erilaisina. Tätä tukee Ferringtonin (1993, 2) käsite *theater of the mind*, ”mielen teatteri” (suomennos K. A.). Pelkkä tehokkaasti suunniteltu audioraita yhdessä kuulijan oman kokemuspohjan kanssa voi parhaimmillaan saada kuulijan luomaan mielessään ”elokuvan”. Koska kenenkään kuvitelmat eivät ole täysin samanlaisia, kahta samanlaista lopputulosta ei synny. Jokainen on siis oman ”elokuvansa” ohjaaja. (Ferrington 1993, 2.)

4.2 Multimodaalisuus on osiensa summa

Zoë Pettit (2007) on tutkinut verbaalisen ja visuaalisen kääntämistä elokuvassa *Piano*. Aineistona oli ranskaksi sekä tekstitetty että dubattu elokuva. Selittämättömästä syystä moodien välistä tasapainoa rikkoivat kohdat, joissa:

- Verbaalinen ja visuaalinen eivät ole tasapainossa. (Dubbauksessa on lisätty kiroilua henkilölle, joka käyttäytyy korostetun korrektisti.)
- Viittaus juonen kannalta tuleviin tapahtumiin on tehty puutteellisesti. (Lähdedialogissa viitataan ihmisryhmään naispuolisella pronomiinilla, mutta ruututekstissä käytetty pronomini viittaa miehiin.)
- Verbaaliseen moodiin on valittu ainesta, joka ei tue visuaalista. (Ruututekstissä pienen tytön suuhun on valittu huonosti sopiva sana.)

Edellämainituissa kohdissa käänösratkaisut rikkoivat verbaalisen ja visuaalisen välistä tasapainoa selittämättömästä syystä: kyse ei siis ollut vaikkapa synkronisaatiosta (sanat sopeutettava huulen liikkeisiin), käypien synonyymien puutteesta tai tilan ja ajan vaatimuksista. Näiden tapausten pohjalta lähdin tekemään havaintoja omasta aineistostani.

4.3 Poikkitieteellinen tutkimus tarpeen

Av-kääntämisen teoria poikkeaa huomattavasti perinteisistä käännöstieteen teorioista. Problematsoin käännöstieteen vakiintuneita käsitteitä, kuten *lähde-* ja *kohdetekstiä* jo luvussa 2.2 . Ne eivät ole av-kääntämisessä kovinkaan tarkkarajaisia av-esitysten multimodaalisen luonteen takia: kerronta etenee sekä kuvanauhalla että ääniraidalla ja vastaanotamme sen näkö- ja kuuloaistin kautta. Esi-

merkiksi tekstitystä tai selostusta käsitellään aina suhteessa muihin *semioottisiin*⁹ *järjestelmiin* (mm. kuva ja ääni). Koska tämä järjestelmien verkko on usein monimutkainen, elokuvaa tai tv-sarjaa ei voi ”lukea” samoin kuin kirjaa. (Gambier 2007, 93.) Av-kääntämisessä väline (ei pelkkä teksti, vaan multimodaalinen kokonaisuus) on siis perinteisestä poikkeava, mutta niin on myös keino (ei vain lukeminen vaan katsominen ja kuunteleminen).

Englanninkielinen *screen translation* kuvastaa hyvin tämänhetkisiä audiovisuaalisen kääntämisen lajeja (elokuvat, pelit, tv-ohjelmat, www) (Díaz Cintas & Remael 2007, 12). *Ruutukääntäminen* so- pii hyvin myös suomen kieleen ja se kuulostaa vähemmän kankealta kuin audiovisuaalinen kääntä- minen. Av-kääntämisen monipuolistuviin mahdollisuuksiin liittyy myös saavutettavuus ja tasa-ar- von edistäminen. Trendinä ovat hybridit, yhdistyvät muodot, ja tavoitteena erilaisten yleisöjen pal- veleminen (mts. 12).

Ajan hammas puree myös av-kääntämisen käsitteisiin. Katharina Reiss vakiinnutti neljäkymmentä vuotta sitten *audiomediaalisen* eli puhutuksi tai lauletuksi tarkoitetun tekstin käsitteen (Reiss 1971). Myöhemmin haluttiin painottaa, ettei kyse ole pelkästä tekstityypistä, vaan tekstin esittämisen ta- vasta ja ilmaisukeinoista. Mukaan astui kuva, ja käsite muuttui *multimediaaliseksi* tekstiksi. Sen käyttökohteena olivat muun muassa elokuvat. Multimediaalisen tekstin tuottajalle ja kääntäjälle syntyi uusia ongelmia. Toisin kuin spontaanissa keskustelussa¹⁰, multimediaalisen tekstin eri elementeillä haluttiin saavuttaa tietty vaikutus, joten elementtien tunnistaminen oli tärkeää. (Snell- Hornby 1999, 273.) Kääntämisen lingvistinen ulottuvuus koettiin riittämättömäksi, jolloin kielenulkoiset kääntämisen kulttuuriset, sosiologiset ja kognitiiviset näkökulmat tulivat tärkeiksi. Tämä näky multimodaalisuuteen liittyvässä tutkimuksessa 90-luvulta alkaen. (Hartama-Heinonen 2008, 116).

On jo nyt selvää, ettei av-esitysten kääntämisen kohteena ole pelkkä teksti vaan kaikki kolme moo- dia: visuaalinen, verbaalinen ja auditiivinen. Multimodaalisuus käsitteenä jättää tilaa vielä useam- mallekin. Tekniikan kehittyessä seuraava käyttökelpoinen moodi voisi olla vaikkapa haptinen eli tuntoaistiin perustuva. Voiko silloin enää puhua vain audiovisuaalisesta kääntämisestä? Hartama- Heinonen (2008, 118–119) puhuu tosin ongelmasta, jonka tekstin monimerkkijärjestelmäisyys¹¹ ai-

9 Semioottisella viitataan tässä merkkeihin, ei medialajeihin (vrt. Aaltonen 2003, 190).

10 Elokuvan tai tv-sarjan alkuperäisdialogi ei ole tavallista jutustelua, vaan se on naamioitu sellaiseksi elokuvakerron- nan keinoin. Dialogiin on usein piilotettu tarinan kulkuun vaikuttavia rakenteita, jotka tulisi ymmärtää ottaa huo- mioon kääntäessä. (Remael 2001, 17.)

11 Monimerkkijärjestelmäisyudessa järjestelmiä voivat olla vaikkapa kulttuuri tai pukeutuminen (Hartama-Heinonen 2008, 118).

heuttaa *multimodaalisuustutkimukselle* (kursivointi omani). Kun keskitytään korostamaan vain verbaalista ja visuaalista esittämiskanavaa, semioottisten järjestelmien todellinen moninaisuus eli *multisuus* uhkaa jäädä varjoon. Verbaalisella kanavalla Hartama-Heinonen tarkoittaa tässä yhteydessä puhuttua ja kirjoitettua kieltä sekä nonverballiikkaa, visuaalisella kanavalla vain kuvaa. Hartama-Heinonen kritisoi sitä, että sellaiset visuaalisen kommunikaation muodot, kuten eleet, liikkeet, typografia ja värit, eivät saa riittävästi huomiota. (Mts. 118–119.)

Koska käännöstieteen teorioista ja metodeista on apua lähinnä ruututekstin tutkimiseen, tarvitaan apua muista tieteistä. Ainakin elokuvakerronnan ja mediakasvatuksen opeista voisi olla hyötyä avesitysten multimodaalisuuden tutkimuksessa. Remaelin (2001, 21) mukaan käännöstieteen metodeja ei tule hylätä, vaan niihin tulee yhdistää muista tieteistä saatuja tietoja ja taitoja. Esi merkkinä tällaisesta hän mainitsee sosiosemiotiikan. Semiotiikka vaikuttaisi olevan yhteydessä multimodaalisuuteen, mutta termien määrittelyn vaikeus nousee jälleen esiin. Hartama-Heinonen (2008, 113) kysyykin aiheellisesti, että koska kääntämisessä yhdistyvät kaksi monitasoista kieli-, kulttuuri- ja kommunikaatiojärjestelmää ja niiden konventiot, eikö kielestä toiseen kääntäminen ole lähtökohtaisestikin *multisysteemistä* toimintaa? Termit *multisemioottinen*, *intersemioottinen*, *semioottinen* ja *multimodaalinen* kohtaavat jollain tavalla ja menevät osin päällekkäin (mts. 113).

Myös deskriptiivisestä työskentelystä voi olla apua tarvittavien metodien kartoittamisessa. Miten parempien ruututekstien laatimista voi opettaa? Millaisia ”paremmat ruututekstit” oikeastaan ovat? Jewitt (2009, 26) puolestaan varoittaa liiallisesta deskriptiivisyydestä. Siitä on apua teoriapohjan luomisessa, mutta loputtoman pikkutarkat kuvaukset multimodaalisuuden tutkimuksen käytännöistä eivät tuo vastausta varsinaisiin laajoihin teoreettisiin kysymyksiin.

5 Aineiston esittely ja tutkimuksen toteutus

Valitsin aineistokseni elokuvan, sillä mielsin sen kestoaltaan sopivaksi pro gradu -tutkielmaan. Elokuvan tuli olla uudehko, saksankielinen ja suomeksi tekstitetty. Valitsin minulle tutun saksalaisen elokuvan *Das Leben der Anderen* (2006), jonka olin nähnyt jo kerran elokuvateatterissa ja kerran DVD:nä. Materiaalina oli suomeksi tekstitetty DVD-versio *Muiden elämä*, jonka Sandrew Metronome Distribution Finland Oy julkaisi vuonna 2007. Elokuvan kesto on 124 minuuttia.

5.1 Das Leben der Anderen

Elokuva kertoo näyttelijä-näytelmäkirjailijapariskunnan Christa-Maria Sielandin ja Georg Dreymanin elämästä Itä-Berliinissä vuonna 1984. DDR:n valtiollinen turvallisuuselin Stasi tarkkailee tavallisia, mutta epäilyttäviä henkilöitä, jotka sen mielestä uhkaavat kansakunnan hyvinvointia. Stasin valvontajärjestelmä tunkeutuu kaikkialle yhteiskuntaan; Stasi-korkeakoulussa koulutetaan virkamiehiä muun muassa tämän valtavan valvontajärjestelmän ylläpitoon ja vakoilutehtäviin, ja kansalaisia värvätään vapaaehtoisiksi ilmiantajiksi. Dreymanin uusin näytelmä herättää Stasin mielenkiinnon ja salakuuntelulaitteet asennetaan myös taiteilijapariskunnan kotiin. Stasi-kapteeni Gerd Wiesler vannoo poliittisen puolueen nimiin, kuten näennäisesti myös hänen entinen koulutoverinsa ja nykyinen virkaveljensä yliluutnantti Anton Grubitz. Wiesler puurtaa työssään tunnollisesti ja täsmällisesti, Grubitzia taas kiinnostaa lähinnä urallaan eteneminen. Päättyessään kuuntelemaan ja raportoimaan taiteilijapariskunnan elämää päivästä ja yöstä toiseen Wiesler tulee tietoiseksi elämän muistakin arvoista. Hänessä herää kaipuu vastarintaan ja muutokseen. Jälkiä jättämättä, tyylilleen uskollisena Wiesler avustaa Dreymania teossa, joka horjuttaa koko Saksan demokraattista tasavaltaa.

Das Leben der Anderen on ohjaajansa Florian von Donnersmarckin ensimmäinen kokopitkä elokuva (Internet Movie Database). *Das Leben der Anderen* on saanut useita elokuva-alan palkintoja. Näistä mainittakoon parhaan vieraskielisen elokuvan Oscar vuonna 2007 sekä Euroopan elokuva-akatemian myöntämät parhaan elokuvan, parhaan käsikirjoituksen sekä parhaan miesnäyttelijän palkinnot vuonna 2006. Pääosissa näyttelevät Ulrich Mühe (Stasi-kapteeni Gerd Wiesler), Martina Gedeck (näyttelijätär Christa-Maria Sieland), Sebastian Koch (näytelmäkirjailija Georg Dreyman) ja Ulrich Tukur (Anton Grubitz).

5.2 Muiden elämä

Aineistonani olevan DVD-elokuvan on kääntänyt Broadcast Text International Oy:n (myöhemmin BTI) Tommi Rantanen. Sain häneltä käännökseen liittyvää taustatietoa sähköpostitse (Rantanen 2011). Tässä työssä kääntäjällä oli käytössään erityisen hyvä käsikirjoitus, jossa oli lähdedialogin repliikkien lisäksi myös kuvailevia osuuksia elokuvan etenemisestä. Tavanomaisesta poiketen Rantanen oli saanut kotiinsa cd-levyllä elokuvan ”työversion”, jossa kuva oli laidoilta litistetty. Käännetty repliikit kirjattiin tuohon aikaan Word-dokumenttiin allekkain. Koska kyseessä oli elokuvateatte-

rilevitykseen tuleva elokuva, suomenkieliseen käännökseen oli käytössä yksi repliikkirivi ja toiselle riville tuli ruotsinnos. Repliikkijako tehtiin suomennoksen perusteella. Kääntäjä muistelee, että lähdedialogin puhenopeus oli yleisesti sopiva, mutta koki repliikin yksirivisyyden pahana rasitteena verrattuna tv-käännöksiin. Kääntäjä mainitsee pariinkin otteeseen kiireen haitanneen työskentelyä. Työmäärä tuohon aikaan oli suuri, eikä nopeasti tehtyä yksittäistä työtä jäänyt jälkikäteen miettimään. Samoin repliikkien kestojen määrittäminen tuli tehtyä kokemuksen perusteella arvioiden – toimeksiantajan epäselvistä ohjeista poiketen.

Muiden elämä -käännös oli laadittu siis elokuvateatterikäyttöön, mutta kääntäjä toteaa, että sitä on ”nähdäkseni sittemmin käytetty ainakin joissakin DVD-versioissakin” (Rantanen 2011). Kysyin DVD- ja elokuvateatteriversioiden käännöksistä DVD:n tuottajayhtiöltä Sandrew Metronome Distribution Finland Oy:ltä (myöhemmin Sandrew Metronome). *Muiden elämän* elokuvateatteri- ja DVD-käännöstiedostot ovat samat, mutta niiden repliikkijako ja ajastus poikkeavat jonkin verran toisistaan. Tämä johtuu siitä, että elokuvateatterissa käytetään 35 mm filmikopiota ja DVD:llä ajallisesti pidempikestoista kuvanauhaa. DVD-versiossa elokuvassa on enemmän kuvia sekunnissa, jolloin myös DVD-elokuva on kestoiltaan muutaman minuutin pidempi. Käännöksiin tämä vaikuttaa siten, että DVD:lle mahtuu kahden rivin vuoksi enemmän merkkejä ja lukuaikaa on enemmän. (Enäsuo 2011.)

Muiden elämä -elokuva on esitetty muutaman kerran myös televisiossa FST5-kanavalla (Yleisradion tv-opas). Vertailun vuoksi kysyin Ylen käännöstiimin esimieheltä (Marjaana Kulovesi 2011) Ylen käännöskäytännöistä. He käyttävät toisinaan esimerkiksi suurten amerikkalaisten filmiyhtiöiden tuottamien elokuvien ns. arkistokäännöksiä. Arkistokäännöksillä tarkoitetaan usein DVD-levitykseen tarkoitettujen elokuvien käännöksiä. He kuitenkin edellyttävät, että käännös vastaa Ylen teknisiä ja laadullisia kriteerejä. Teknisiin kriteereihin lasketaan mm. välimerkkikonventiot, jotka ovat hieman erilaisia DVD- ja tv-formaateilla. Käännösten laatu puolestaan varmistetaan pistokeilla.

5.3 Tutkimuksen toteutus ja menetelmä

Aloitin aineistoon tutustumisen litteroimalla ja purkamalla koko elokuvan tekstinkäsittelyohjelman taulukkoon kolmeen sarakkeeseen. Aluksi kirjasin elokuvan suomenkieliset ruututekstit sarakkeeseen 2. Toisessa vaiheessa keskityin saksankieliseen alkuperäisdialogiin, jonka litteroin sarakkeeseen 3.

seen 1. Sarake 3 oli varattu analysointivaiheessa tarvittaville havainnoille ja huomautuksille, joita tein koko aineiston purkamisen ajan aina jotain mahdollisesti merkittävää huomattessani. Kolmannessa vaiheessa valitsin kolmannen sarakkeen muistiinpanojen perusteella muutamia kohtauksia, joiden verbaalisessa, visuaalisessa tai auditiivisessa moodissa havaitsin aineksia tarkempaan tutkimiseen. Sellaisia olivat esimerkiksi moodien onnistunut yhteistyö tai niiden väliset ristiriidat. Numeroin valitut kolme kohtausta esimerkeiksi, kuvailin niiden kulun ja tein niistä multimodaalisuuteen liittyviä havaintoja. Käytin kohtausten kulun kuvailussa multimodaalista transkriptiomenetelmää (Baldry & Thibault 2006), tosin vahvasti yksinkertaistettuna.

Ruututekstin litterointi oli nopeaa ja vaivatonta, mutta lähdedialogin myötä alkoivat vaikeudet. Ongelmaksi muodostui poimintana eli suoraan ääninauhalta tehty saksankielinen osuus, jossa oli paljon epäselviä kohtia. Epäselvyyksiä esiintyi yleensä toistuvasti tiettyjen näyttelijöiden repliikeissä. Aikaa tämän ongelman ratkaisemiseen kului liikaa, koska kuvittelin pystyväni selvittämään vaikeat kohdat omin avuin. Otin seuraavaksi yhteyttä DVD:n tuottajaan ja levittäjään Suomessa (Sandrew Metronome), tekstittäjärytymykseen (BTI) ja elokuvan levittäjäyhtiöön (Beta Film GmbH). Pyysin heiltä sähköpostitse elokuvan käsikirjoitusta tai alkuperäistä dialogilistaa käyttöön tätä tutkimusta varten. Vastaukset tulivat ystävälliseen sävyyn ja nopeasti kaikilta. Sandrew Metronomella ei ollut koskaan ollut hallussaan elokuvan käsikirjoitusta tai dialogilistaa (Kupari 2010), ja BTI:llä oli dialogilistat ehditty jo tuhota (Airos 2010). Kääntäjä Tommi Rantanenkaan ei ollut enää työsuhteessa BTI:llä, mutta sain hänen yhteystietonsa myöhemmin av-kääntäjien foorumin kautta. Beta Filmin tiedottajalta sain käyttööni elokuvan käsikirjoituksen (Stoewahse 2010), joka osoittautui todella mainioksi avuksi lähdedialogin epäselvien kohtien litteroinnissa sekä myöhemmin analyysiosuudessa kohtausten sujuvuuden arvioinnissa. Beta Filmiltä sain myös luvan elokuvasta otettujen ruutu-kaappausten käyttöön tämän tutkimuksen analyysiosiossa (Stoewahse 2011).

Multimodaalisessa transkriptiossa (Baldry & Thibault 2006) filmillä oleva kohtaus jaetaan erilaisiin osiin. Osien nimityksille ei ole vakiintuneita suomenkielisiä vastineita, joten annan niille itse laatimani käännöksen ja merkitsen alkuperäiset englanninkieliset nimitykset sulkuihin. Kohtaus jaetaan karkeasti *vaiheisiin* ("phase"), joissa tapahtumat etenevät kohti huippua tai kulkevat kohti "aallonpohjaa" (mts. 184). Vaiheet kuvaavat siis kohtauksen tapahtumien muutoksia: mies kävelee vaikkapa kadulla puhuen puhelimeen ja nyökkäillen tutuille vastaan tulijoille; nurkan takaa juoksee pankkiryöstäjä ja ampuu miehen; paikalle saapuu poliisi, ambulanssi ja uteliaita ihmisiä. Vaiheet voidaan jakaa edelleen eripituisiin, vaihtelevista kulmista kuvattuihin *otoksiin* ("shot") sekä kuvanauhan tapahtumia ja otosten välisiä siirtymiä esittäviin *näkymiin* ("visual frame") (mts. 187). Otokset ovat

sellaisia kuvanauhan jaksoja, joissa kameran asento pysyy samana. Otokset voivat olla vaikkapa yleiskuvia tai lähikuvia. Näkymiä ei tule sekoittaa tekstityksen ajastamisessakin tärkeisiin frameihin, jotka vastaavat kuvanauhan yksittäisiä kuvia ja joita mahtuu sekuntiin noin 15 (mts. 187) tai 25 (Vertanen 2007, 166).

Multimodaalinen transkriptio voidaan esittää kuudessa sarakkeessa, jotka ovat: aika sekunteina, näkymä, näkymän kuvaus, kinesiikan (liikkeet, eleet, ilmeet) kuvaus, ääniraidan kuvaus ja metafunktionaalinen tulkinta (vaiheet ja osavaiheet) (Baldry & Thibault, liite 1). Erityisesti näkymän kuvaus voidaan multimodaalisen transkription avulla esittää todella tarkasti. Se sisältää muun muassa kamerakulman, perspektiivin, visuaalisen fokuksen, virtuaalisen etäisyyden ja käytetyt värit. (Mts. 191–202.) Multimodaalista transkriptiota on käyttänyt tähän tapaan Taylor (2003, 196). Tosin metafunktionaalisen tulkinnan tilalle hän on vaihtanut ruututekstin. Tässä työssä sovelletaan edellämainittuja tapoja, mutta esimerkiksi kinesiikkaa ei tämän tutkielman rajoissa pysty analysoimaan kovin yksityiskohtaisesti. Kuvailen kolme analysoitavaa kohtausta ensin sanallisesti, ja teen sitten jokaisesta oman multimodaalisen transkriptionsa. Lopuksi kokoaan tehdyt havainnot yhteen ja pohdin myös ristiriitatilanteisiin vaikuttaneita syitä sekä mahdollisia ratkaisumalleja.

6 Analyysissa *Muiden elämä*

Analyysin toinen alaluku 6.2 koostuu kolmen kohtauksen tai osakohtauksen kattavahkosta multimodaalisesta transkriptiosta. Transkriptio on oma sovellukseni Baldryn ja Thibaultin (2006) sekä Taylorin (2003) versioista. Esitän siinä ne elokuvan kohdat, joista heräsi litterointivaiheessa eniten eri moodeihin liittyviä huomioita. Visuaalinen, verbaalinen ja auditiivinen moodi ovat niissä joko jollain tapaa ristiriidassa tai ne toimivat erityisen hyvin yhteen. Multimodaalinen transkriptio toimii tässä luvussa työkaluna, jolla pyrin saamaan aineistosta irti tarkempia havaintoja.

Seuraavassa alaluvussa 6.3 ryhmittelen ne eri moodeihin liittyvät havainnot, jotka nousivat esiin multimodaalisessa transkriptiossa. Nimeän kategoriat ja lisään niihin lyhyitä esimerkkejä vastaavanlaisista havainnoista elokuvan muissa kohdissa. Pohdin tilan ja ajan asettamia rajoja ruututekstille, kääntäjän ratkaisuja ja vaihtoehtoisesti sopivia ratkaisuehdotuksia. Pidän mielessä Pettit'n (2007, 189) havainnot käännetyin elokuvan verbaalisesta ja visuaalisesta moodista. Niitä ovat verbaalisen ja visuaalisen moodin epätasapaino, verbaalisen moodin puutteelliset juoneen liittyvät viittaukset sekä visuaalista moodia huonosti tukeva verbaalinen aines.

Kokoavassa aluvussa 6.4 teen yhteenvedon eri moodeihin liittyvistä havainnoista ja pohdin yleisellä tasolla niihin vaikuttaneita syitä sekä mahdollisia ratkaisumalleja.

6.1 Multimodaalisen transkription esitystavasta

Laatimani multimodaalinen transkriptio koostuu viidestä sarakkeesta sekä vaihtelevasta määrästä rivejä. Ensimmäisessä sarakkeessa on kohtauksen näkymä ja sekunnin tarkkuudella aika, jossa näkymä elokuvassa esiintyy. Käytin elokuvan katseluun VLC media playeria (versio 1.1.7). Pyrin valitsemaan näkymät niin, että niistä saa mahdollisimman hyvin käsityksen tapahtumien etenemisestä. Valitsin yhtä riviä kohti yhden kuvan. Toinen sarake sisältää lähdedialogin, kaiken mitä kyseisessä elokuvan kohdassa puhutaan. Mikäli puheen lisäksi on kuultavissa laulua, toinen sarake on jaettu kahtia, ja siihen on merkitty laulun sanat. Kolmannessa sarakkeessa on ruututeksti, joka on kohdistettu mahdollisimman tarkasti alkuperäisdialogia vastaaville kohdille. Repliikkijako on elokuvan mukainen, yksi- tai kaksirivinen, ja repliikkien välillä on aina vähintään yksi tyhjä rivi. Neljännessä sarakkeessa kuvaillaan visuaalista moodia eli tapahtumien kulkua (V) sekä auditiivisen moodin merkittäviä kohtia (A).

Transkriptiotaulukon rivit kuvaavat kohtauksen vaihteita, sellaisia taitteita, joissa tapahtumien kulku tai aiheiden käsittely muuttuu tai paikka vaihtuu. Transkription ensimmäinen kohtaus *Dreyman Jerskan luona* on jaettu seuraavalla tavalla:

1. Dreyman saapuu Jerskan luo
2. Dreyman asettuu taloksi
3. miesten välistä small talkia
4. keskustelua ensi-illasta
5. Jerska kertoo ensi-iltoihin liittyvästä inhostaan
6. Jerskan haaveilu seuraavasta elämästä
7. Jerskan syvälinen pohdinta luopumisen tuskasta
8. keskustelua työkiellosta





Kutakin transkriptiotaulukkoa edeltää lyhyt kuvaus kohtaukseen tai kohtauksen osaan liittyvistä aikamääreistä, siinä esiintyvistä henkilöistä ja edeltävistä tapahtumista. Käytän multimodaalisessa transkriptiossa tekstin tehokeinona **lihavointia** osoittamaan niitä kohtia, joista teen huomioita


transkription päätteeksi. Nämä voivat olla esimerkiksi ruututekstistä puuttuvia kohtia, jotka välittyvät kuvan kautta tai jäävät kokonaan pois. Niissä saattaa esiintyä myös eri moodien yhteistyötä tai ristiriitoja. Ruututekstistä tai lähdeaineistosta lainatut kohdat osoitan *kursiivilla*.

6.2 *Muiden elämä* -elokuvan kohtauksia multimodaalisessa transkriptiossa

6.2.1 Dreyman Jerskan luona

Kohtauksen pituus on 2 min 41 s. Se alkaa ajassa 22:18 ja päättyy ajassa 25:01. Georg Dreyman saapuu ihailemansa ohjaajan Albert Jerskan kotiin. Dreymanin kirjoittaman näytelmän ensi-ilta on takana. Stasi on asettanut Jerskan työkieltoon poliittisesti epäilyttävän käyttäytymisensä vuoksi, ja siksi uusimmalle näytelmälle on valittu toinen ohjaaja, Schwalber. Jerskan asuinympäristö on kaoottinen, mutta vierailu on selvästi kummallekin miehelle mieluinen. Jerska kaataa viiniä laseihin ja keskustelu voi alkaa.

Näkymä ja aika	Lähdedialogi	Ruututeksti	Visuaalisen (V) ja auditiivisen (A) moodin kuvaus
 <p>22:33</p>	<p>Schon wieder Donnerstag? Die Zeit vergeht so schnell. Ja, ist ja auch gut so.</p>	<p>On taas kai torstai. Aika kuluu äkkiä. Ehkä niin on hyväkin.</p>	<p>V: Dreyman seisoo oven takana. Näkyy kolme ovikelloa: ”S. Bock”, ”Jerska” ja kolmas, josta ei saa selvää. Dreyman soittaa Jerskan ovikelloa. Koira alkaa haukkua asunnon sisällä ja Dreyman hymyilee. Jerska avaa oven, hymyilee ystävällisesti, ja johdattaa D:n huoneeseensa. Asunnon hämärän käytävän varrella ensimmäisessä huoneessa on riitelevä pariskunta, Dreyman tervehtii heitä ystävällisellä nyökkäyksellä.</p> <p>A: kiivaita ihmisääniä, koiran haukuntaa</p>
 <p>22:53</p>	<p>Wie geht's dir? - Gar nicht so schlecht. Der Lärmpegel ist nicht immer so. - Ich weiß, nur an Donnerstagen. - Hehe, ja.</p>	<p>Miten menee? – Ei huonommin. Ei täällä aina ole meteliä. – Vain torstaisin.</p>	<p>V: Jerska istahtaa nojatuoliin ja kaataa heille viiniä. Dreyman riisuu takkinsa ja käy istumaan viereiseen tuoliin. Hän ottaa tuolissa mukavan asennon, nojaa taaksepäin ja nostaa jalan toisen päälle. Huoneessa on monta hyllyä täynnä kirjoja, ja niitä lojuu kasoittain pöydillä ja tuolilla. Seinällä on juliste ”Albert Jerska Räuber”.</p> <p>A: naapureiden riitely jatkuu, koira haukahtelee, ovi pamahtaa</p>
<p>23:12</p>	<p>Wir haben dich vermisst bei der Premiere. - Hatte Schwalber etwa einen guten Einfall? - Was gut war, hat er von dir geklaut. - So bleibe ich lebendig.</p>	<p>Et ollut ensi-illassa. – Pärjäsikö Schwalber? Sinua matkien. – Niin pysyn elossa.</p>	<p>V: Dreyman ja Jerska pääsevät aiheeseen. Dreyman syyttää tupakan ja alkaa poltella sitä. Ilmeet ovat neutraaleja.</p>
 <p>23:53</p>	<p>Nimm's mir nicht übel, aber ich kann den Anblick von diesen fetten, aufgetakelten Menschen bei so einer Premiere nicht mehr ertragen. Das klingt nicht nach mir, willst du sagen, was? Aber vielleicht klingt gerade das nach mir. Vielleicht war das damals der falsche Jerska: Freundlich und menschenlieb, durch das Kraftfutter des Erfolgs... den ich der Gnädigkeit der Bonzen zu verdanken hatte.</p>	<p>En enää kestä nähdä niitä ihmisiä. Eikö kuulosta minulta? Ehkä se entinen Jerska olikin väärä. Ihmisyystavallinen menestyksen voimalla. Isojen kihojen armosta.</p>	<p>V: Jerska näyttää miettivän, miten asiansa sanoisi: hän laittaa kädet taskuihinsa, ei katso Dreymaniin vaan vilkuilee eteenpäin. Dreyman yllättyy Jerskan puheesta ja laskee tupakkaa pitelevän kätensä. Hän katselee ensin Jerskaa pää kallellaan, laskee sitten katseensa syliinsä ja näyttää miettivän kuulemaansa.</p>
	<p>Aber ich werde nicht mehr lange jammern. In meinem nächsten Leben</p>	<p>Mutta en valita pitkään.</p>	<p>V: Jerska kohentaa asentoaan, nojaa hiukan taaksepäin, hymyilee ja pudistelee päätään kevyen haaveilevasti.</p>

24:01	werde ich einfach auch Schriftsteller, ein glücklicher Schriftsteller , der immer schreiben kann – wie du.	Seuraavassa elämässäni minustakin tulee kirjailija - joka kirjoittaa, milloin haluaa, kuten sinä.	Dreyman katsahtaa alas hymynkare suupielessään, ehkä hieman yllättyneenä saamastaan kohteliaisuudesta.
 24:26	Was hat ein Regisseur, der nicht inszenieren darf? Nicht mehr als ein Filmvorführer ohne Film , ein Müller ohne Mehl, er hat gar nichts mehr. Gar nichts mehr.	Mitä on ohjaaja, joka ei saa ohjata? Mylläri ilman jauhoja. Ei mitään. Ei mitään.	V: Jerskalla on pohtiva ilme. Puhe hidastuu ja vaimenee loppua kohden hänen tajutessaan sanojensa merkityksen. Hän tuijottaa lopulta eteensä alaviistoon.

Tässä kohtauksessa visuaalinen moodi on tärkeä. Kohtaus on merkittävä myös koko elokuvan juonen kannalta. *Aika kuluu äkkiä. Ehkä niin on hyväkin* viittaa tulevaan Jerskan itsemurhaan, joten on tärkeää, että se on käännetty. Ruututeksti ei välitä myöskään sitä lämmintä sävyä, mihin tyyliin Jerska puhuu Dreymanille. *Nimm's mir nicht übel* on jätetty käännettämättä, mikä olisi luonut tässä karakterisaatiota. Se olisi ilmaissut Jerskan pahoittelun ja sen, että hän tietää itsekin kuulostavansa kovalta. *Niitä ihmisiä* jättää puolestaan auki sen, minkälaisia ihmiset sitten ovat. Jerskan ilmeestä voi päätellä, että he ovat kuitenkin jollain tavalla vastenmielisiä.

Visuaalisesta moodista voidaan päätellä, että Jerskalla ja Dreymanilla on lämpimät välit. Esimerkiksi avatessaan ovea Jerska hymyilee lämpimästi Dreymanille. Merkittävin visuaalisen moodin välittävä informaatio tulee kohdassa, jossa Jerska kertoo suunnitelmistaan seuraavassa elämässä. Asennon muuttaminen rennommaksi, hymyn ilmestyminen suupieleen ja haaveileva katse välittävät tehokkaasti viestin: kirjailijana hän todellakin olisi onnellinen. Myös puheessa miesten välinen ystävyys välittyy (*Ich weiß* ja *Hehe, ja*), mutta se ei täysin yllä ruututekstiin saakka. Voiko katsojan oikeansuuntaiseen tulkintaan vain lähes pelkän visuaalisen moodin kautta luottaa?



Jerskan mielteliäästä pohdinnasta jää pois kohta *Ein Filvorführer ohne Film* ('elokuvateatterin koneenkäyttäjää ilman elokuvaa'), mutta tila ja aika eivät sen käänntämiseen riitä. Visuaalinen moodi on tässä hyvin tärkeä, sillä siitä voi jo päätellä, että nyt puhutaan syvällisiä. Tärkeämpää on toistaa repliikki *Ei mitään*, vaikka ruututekstissä pyritään usein välttämään toistoa. Tässä *Ei mitään* ja Jerskan pohtiva ilme saavat katsojankin miettimään, miten tyhjältä ammattilaisen elämä tuntuisikaan, jos työväline riistetään. Hieman aiemmin ruututeksti yhdistää napakasti kaksi samantyyppistä adjektiiviä *freundlich* ja *menschenlieb – ihmisystävällinen*. Kohtauksen lopussa on

oivallinen esimerkki siitä, kuinka visuaalinen moodi on katsojan mielestä uskottavampi. *Das ist schön – Sehän kiva* on helppo tulkita ironiaksi, kun kuvassa näkyy epäuskoisesti virnistävä Jerska.

6.2.2 Vitsejä Erich Honeckerista

Kohtauksen kesto on 2 min 29 s. Se alkaa ajassa 35:56 ja päättyy ajassa 38:25. Henkilökuntaan kuuluvat kapteeni Gerd Wiesler ja ylikuutnantti Anton Grubitz istuvat lounaalla Stasi-korkeakoulun ruokalassa – tavoistaan poiketen opiskelijoiden pöydässä. Viereisessä pöydässä istuu joukko opiskelijoita, joiden luo saapuu tarjottimiseen aliluutnantti Axel Stigler. Hän alkaa innoissaan kertoa vitsiä muulle seurueelle.

Näkymä ja aika	Lähdedialogi	Ruututeksti	Visuaalisen (V) ja auditiivisen (A) moodin kuvaus
 <p>36:07</p>	<p>Ich hab wieder nen neuen. Also, Honecker kommt früh morgens in sein Büro, öffnet das Fenster, sieht die Sonne und sagt... Was is'n? Oh, tschuldigung, äh, das war.. ich... ich hatte...</p> <p>– Nein nein nein, ich bitte Sie, Kollege, ich bitte Sie. Man wird über den Staatsratsvorsitzenden noch lachen dürfen. Erzählen Sie ruhig. Den Witz kenn ich wahrscheinlich sowieso schon. Ha, ha... Hm, na kommen Sie, erzählen Sie.</p>	<p>Tiedän uuden.</p> <p>Honecker tuli toimistoon.</p> <p>Hän näki ikkunasta auringon ja sanoi...</p> <p>Mitä nyt?</p> <p>Suokaa anteeksi. Minä vain...</p> <p>Jatkakaa toki. Saahan puoluejohtajalle nauraa.</p> <p>Varmaan tiedänkin jo vitsin.</p> <p>Kertokaa vain.</p>	<p>V: Grubitz ja Wiesler ruokailevat henkilökunnan pöydässä. Viereiseen opiskelijoiden pöytään istahtaa Stigler, joka alkaa innokkaasti kertoa vitsiä. Stigler kiinnittää Grubitzin ja Wieslerin huomion. Opiskelijapöydän seurue näyttää vaivaantuneelta, Stigler ei huomaa heidän merkitseviä katseitaan. Ruokailu on tauonnut, Grubitz pyyhkäisee suutaan lautasliinaan. Kaikki odottavat, miten tilanne jatkuu. Stigler kääntyy, huomaa heidät ja alkaa kauhuissaan änkyttää pahoittelujaan. Grubitz virnuilee aluksi, mutta puhuu sitten Stiglerille rohkaisevasti ja nauraa jo valmiiksi itsekin. Grubitz ottaa juomahörpyn lasistaan.</p>
 <p>37:14</p>	<p>Also, Honecker, also, der Genosse Generalsekretär sieht die Sonne und sagt: "Guten Morgen, liebe Sonne".</p> <p>– "Guten Morgen, liebe Sonne!" So.</p> <p>– Und die Sonne antwortet: "Guten Morgen, lieber Erich". Und am Mittag geht Erich wieder zum Fenster, macht es</p>	<p>Honecker... Toveri puoluejohtaja sanoi: "Huomenta, aurinko."</p> <p>"Huomenta, aurinko." Jestas.</p> <p>Aurinko vastasi: "Huomenta, Erich."</p> <p>Keskiviivillä</p>	<p>V: Ruokailu jatkuu hieman väkinäisesti, samoin kuin vitsinkerronta. Grubitz toistaa vitsin osan Honeckerin puhe-tyyliä matkien ja naureskellen, jolloin myös Stigler rentoutuu. Vitsinkerrontaan tulee mukaan draaman aineksia (käsillä elehdintää, teatraalisia taukoja), joita Grubitzin hyväksyvät nyökkäykset ja odottavat ilmeet vielä rohkaisevat. Muu opiskelijaseurue ja Wiesler istuvat jäykkinä ja hiljaa. Loppuhpuennuksen Stigler sanoo hyvin</p>

	<p>auf, sieht die Sonne und sagt: “Guten Tag, liebe Sonne.” Und die Sonne sagt: “Guten Tag, lieber Erich.” Und abends, nach Feierabend geht Honecker wieder ans Fenster und sagt: “Guten Abend, liebe Sonne.” Und die Sonne sagt nichts. Also fragt er nochmal: “Guten Abend, liebe Sonne, was hast du?” Und dann sagt die Sonne: “Ach, leck mich doch am Arsch. Ich bin jetzt im Westen.” Ja, ja.</p>	<p>Honecker sanoi saman.</p> <p>Aurinko vastasi. Illallakin hän sanoi:</p> <p>“Iltaa, aurinko.” Aurinko ei vastannut.</p> <p>Uudestaan: “Iltaa, aurinko. Mikä nyt?”</p> <p>Aurinko vastasi: “Olen nyt länessä.”</p>	<p>itsevarmasti ja nauraa itse. Grubitzkin nauraa, samoin opiskelijaseurue, ainostaan Wiesler näyttää vakavalta.</p>
 <p>Tiedätte, miten urallenne nyt käy.</p> <p>37:33</p>	<p>Ha ha, ja. Name? Dienstgrad? Abteilung?</p> <p>– Ich? Stigler. Unterleutnant Axel Stigler, Abteilung M.</p> <p>– Ja, ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, was das für Ihre Karriere bedeutet. Was Sie da gerade getan haben.</p> <p>- Bitte bitte... Genosse Oberstleutnant, ich, ich, ich hab doch nur...</p> <p>- Sie haben doch nur unsere Partei verhöhnt. Das war Hetze. Und sicher nur die Spitze des Eisbergs. Das werde ich dem Büro des Ministers melden.</p>	<p>Nimi? Arvo? Osasto?</p> <p>Minunko?</p> <p>Stigler, aliluutnantti, osasto M.</p> <p>Tiedätte, miten urallenne nyt käy.</p> <p>Toveri eversti, minä vain...</p> <p>Pilkkasitte puoluetta. Se on kiihotusta.</p> <p>Tuo oli varmaankin jäävuoren huippu.</p> <p>Ilmoitan ministerin kansliaan.</p>	<p>V: Naurettuaan äänekkäästi Grubitz vakavoituu hyvin nopeasti. Myös Stigler näyttää vakavalta ja yllättyneeltä, hiljenee hetkeksi, mutta vastaa sitten kysymyksiin asianmukaisesti. Grubitz silmäilee Wiesleriä, joka ei sano mitään. Stigler tajuaa ehdinkonsa vakavuuden ja aloittaa anelun silmänsä sulkiin. Grubitz osoittelee Stigleria sormella ja kuulostaa ankaralta. Stigler näyttää todella pahoinvoivalta: hän huojuu tuolillaan ja sulkee silmiään.</p>
 <p>Se oli vitsi. Aika hyvä. Teidänkin oli.</p> <p>38:03</p>	<p>Hahaha. Das war doch nur Spaß! Hahahaha! Der war gut, ha? Aber Ihrer war auch gut. Ich kenn noch nen Besseren. Was ist der Unterschied zwischen Erich Honecker und nem Telephon? Na? Na, keiner. Aufhängen, neu wählen! Hahahaha.</p>	<p>Se oli vitsi. Aika hyvä. Teidänkin oli.</p> <p>Tiedän paremman. Mikä on Honeckerin ja puhelimen ero?</p> <p>Ei mikään.</p> <p>Uudelleenvalinta korjaa.</p>	<p>V: Grubitz kääntyy kohti Wiesleriä ja kohottaa kulmakarvojaan merkitsevästi. Wiesler ei sano mitään, vaan jatkaa syömistä. Grubitz alkaa nojata kättä otsaansa ja ulvoa naurusta. Hän osoittelee Stigleria. Opiskelijaseuruetta huvittaa, mutta Stigler ja Wiesler istuvat vakavina ja ihmeissään. Kun Grubitz kertoo vitsin, Stigler näyttää hieman vihaiselta, mutta epäuskoiselta. Grubitzilla on todella hauskaa ja lopulta Stiglerkin naurahtaa helpottuneena.</p>

Kohtauksessa merkittävin moodi on mielestäni visuaalinen, sillä kehonkielen ja nonverbaalin viestinnän avulla pystyy tarkkailemaan kohtauksen tunnelmaa. Ruututeksti jättää Stasi-aiheisen lisätiedon välittämättä kohdassa *So - Jestas*. Grubitz matkii Honeckerin mahtipontista puhetapaa ja rohkaisee näin Stigleriä kertomaan vitsin reippaammalla puhetavalla loppuun. Ruututekstissä näkyy *Jestas*, mikä jättää hieman epäselväksi, minkälaisen reaktion repliikin tulisi suomenkielisessä katsojassa herättää. Mielestäni sen avulla Grubitz vain toistaa Stiglerin viimeksi sanomaa Honeckerin repliikkiä ja *jestas*-sanalla tuo ilmi paheksuntansa repliikkiä kohtaan. Ennako-oletuksena vitsiä aloitettaessahan kutakuinkin oli, että Honeckerista kerrotaan jotain todella räikeää, mutta kyseessä olikin viaton hyvän huomenen toivotus. Käsikirjoituksessa *so*-sanalla on haettu vaikutelmaa Grubitzin eläytymiskyvystä ja rohkeasta heittäytymisestä tilanteeseen ja sitä, että Grubitz rohkaisisi esimerkiksi Stigleriä jatkamaan vitsinkerrontaa vapaammin.

Toinen merkittävä havainto visuaalisesta moodista tulee Honecker-vitsin lopuksi, kun Grubitz vaka-voituu ja kertoo Stiglerille vitsinkerronnasta koituvat seuraukset. Stigler puolestaan on täysin lamaantunut ja pahoinvoivan näköinen. Grubitzin mainitsemasta pilkasta ei ruututekstin perusteella ollut merkkiäkään, sillä *Olen nyt lännessä* -repliikki ei ole pienimmässäkään määrin solvaava. Onko kääntäjä halunnut välttää kiro sanojen laittamisen ruututekstiin, koska niiden teho on kirjoitettuna suurempi kuin puhuttuna? Oivallinen ratkaisu olisi ollut vaikkapa jättää pois johtolause (*Aurinko vastasi:*) ja kääntää: ”Haista ukko huilu, olen nyt lännessä.”

Tilan ja ajan rajoitukset tulivat todennäköisesti vastaan vitsiä käännettäessä ja kovin luoville ratkaisuille ruututekstissä ei ollut varmastikaan tilaa. Ristiriita verbaalisen ja visuaalisen moodin välillä on suomalaiskatsojalle nyt kuitenkin liian suuri. Katsoja jää vain ihmettelemään, mitä hauskaa vitsissä oli, kun kaikki kuvassa näkyvät (Wiesler pois lukien) näyttävät nauravan niin makeasti, ja toisaalta ihmettelyn aihetta on siinäkin, miksi vitsistä aiheutuu niin kovat seuraamukset, että Stigleriä uhataan jopa ministerin kansliaan ilmoittamisella. Lopuksi tosin paljastuu, että Grubitzin uhkauskin oli vitsinä heitetty, jolloin Stiglerkin voi huokaista helpotuksesta. Tämä ei tosin poista sitä seikkaa, että lähdedialogin perusteella vitsi todellakin oli herja, josta sanktiot olisivat varmasti olleet todellisia.


Toinen lyhyt Honecker-vitsi on käännetty alkuperäistä ideaa vastaavasti ja siinä välittyy myös kulttuuritietoutta. Kohtauksen dialogi on melko nopeaa, mistä syystä ruututekstistä on ehkä jäänyt pois *früh morgens, nach Feierabend, öffnet das Fenster* sekä puhuttelu *Kollege*. Etenkin ensimmäiset kolme haittaavat jo vitsin seurattavuutta, varsinkin yhdistettynä epäloogiseen

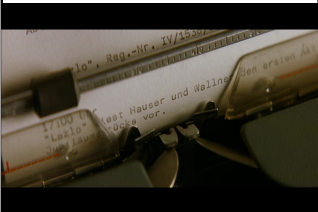


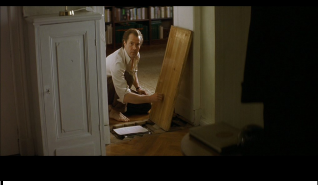
Keskipäivällä hän sanoi saman -repliikkiin. ”Samalla” viitattaneen Honeckerin edelliseen repliikkiin *Huomenta, aurinko*, vaikka lähdedialogin mukaan Honecker sanoi *Guten Tag, liebe Sonne* ('Hyvää päivää, aurinko hyvä'). Puhuttelu olisi puolestaan tuonut lisää DDR-autenttisuutta sekä solidaarisuuden tunnetta, johon Grubitz vetoaa suostutellessaan Stigleriä kertomaan vitsin.

6.2.3 Laulu karakterisaation luoja ja juonen eteenpäin viejänä

Muiden elämä -elokuvan kantavana teemana on hyvä ihminen. Elokuvassa on juonen kulun ja karakterisaation luomisen kannalta merkittävä kohtauskokonaisuus, jota sitoo yhteen laulu. Nimitän tätä kohtaa laululla sidotuksi kohtauskokonaisuudeksi. Kyseessä on Wolfgang Borchertin *Versuch es* -nimiseen runoon perustuva laulu, joka kertoo hyvään pyrkivästä ihmisestä.

Laululla sidottu kohtauskokonaisuus koostuu seitsemästä kohtauksesta: Dreyman kirjoittaa DDR-kriittistä artikkelia työhuoneessaan, Dreyman lukee artikkelia Wallnerille ja Hauserille, Wiesler kuuntelee kaikkea tapahtunutta vakoilupaikassaan ullakolla, Wiesler kirjoittaa raporttia tapahtuneesta, Dreyman ystävineen kätkee kirjoituskonetta, Christa-Maria Sieland tulee hammaslääkäristä, josta hän hankkii laittomia lääkkeitä ja Christa yllättää Dreymanin piilottamasta kirjoituskonetta. Kohtauskokonaisuus kestää 2 min 29 s. Se alkaa ajassa 1:21:47 (=LAULU) / 1:21:48 (=KOHTAUS DREYMANIN KIRJOITUSKONEEN LUOTA) ja loppuu ajassa 1:23:57 (laulu) / 1:24:16 (Dreyman kätkee kirjoituskoneen kynnyksen alle).

Näkyvä ja aika	Lähdedialogi	Ruututeksti	Visuaalisen (V) ja auditiivisen (A) moodin kuvaus
 <p>1:22:04</p>	<p>...Zentralverwaltung für Statistik in der Hans-Beimler-Straße zählt alles, weiß alles. Wieviele Schuhe ich pro Jahr kaufe, zwei Komma drei, wieviele Bücher ich im Jahr lese, drei Komma zwei, und</p>	<p>”Tilastokeskus tietää ja laskee kaiken.”</p> <p>”Monetko kengät ostan vuodessa: 2,3. Montako kirjaa luen vuodessa: 3,2.”</p> <p>(laulu Wolfgang Borchert: Versuch ylioppilas</p>	<p>V: Dreyman istuu kotonaan kirjoituskoneensa ääressä ja kirjoittaa keskittyneen oloisesti. Työpöydällä on mm. Christa-Marian kuva, kirjoja, papereita ja kynäpurkki.</p> <p>A: Dreyman lukee ääneen kirjoittamaansa artikkelia.</p> <p>V: Kuvanauhalla tapahtuu siirtymä. Huoneessa on nyt myös Hauser ja jokin toinen henkilö. He kuuntelevat Dreymania, kun tämä lukee artikkelia. Hauser sivelee sormella poskeaan ja vaikuttaa keskittyneeltä. Dreyman polttaa tupakkaa ja tekee lukiessaan merkintöjä tekstiin. Wiesler istuu ullakolla ja kuuntelee kuulokkeet päässään tapahtumia hievahtamatta. Kuva palaa takaisin Dreymanin luokse.</p>

	<p>wie viele Schüler jedes Jahr mit eins Komma null ihr Abitur machen, sechstausend dreihundert-siebenundvierzig...</p>	<p>es) Stell dich mitten in den Regen, glaub an seinen Tropfen-segen. Spinn dich in das Rauschen ein, und versuche gut zu sein! Stell dich mitten in den Wind, glaub an ihn und sei ein Kind. Lass den Sturm in dich hinein und versuche gut zu sein. Stell dich mitten in das Feuer, glaub an dieses Ungeheuer, in des Herzens rotem Wein, und versuche gut zu sein.</p>	<p>saa hyvän arvosa-nan.”</p>	
 <p>1:22:38</p>	<p>Abt. XX/7 ...ung des Observationsprotokolls 17:00 Uhr “Laz-lo” liest Hauser und Wellner den ersten Akt des Jubiläumsstücks vor.</p>		<p>“Klo 17. Lazlo lukee näyttelmäänsä Hauserille ja Wallnerille.”</p>	<p>V: Tämä tulee kesken edeltävän laulun. Alkaa ensimmäisessä “in den Regen”-kohdassa, loppuu “in den Wind”-kohdan jälkeen. Kuva siirtyy näkymään Wieslerin kirjoituskoneesta.</p>
 <p>1:22:59</p>				<p>V: Olohuoneen ja eteisen välistä kynnystä kuvataan katosta päin. Dreyman irrottaa kynnyslaudan. Kuva siirtyy eteiseen. Dreymanin takana seisovat Hauser ja Wellner. Dreyman laittaa kynnyksen alla olevaan lokeroon kirjoituskoneen ja konekirjoitusliuskan. Hän sotkee kätensä tuoreeseen punaiseen musteeseen. Dreyman laittaa kynnyksen paikoilleen. Wiesler yrittää kuulla, mistä on kyse – hän säätää ilmeisesti äänenvoimakkuusnappia, mutta katseen perusteella hän ei ymmärrä, mistä on kyse.</p>
 <p>1:23:19</p>			<p>HAMMAS-LÄÄKÄRI</p>	<p>V: Näkyy kyltti ”Zahnarztpraxis” (kyltissä muutakin tekstiä, josta ei saa selvää). Ovesta astuu Christa-Maria Sieland, joka laittaa käsi-neitä käteensä. Hän seisahtuu portaiden ylä-päähän hetkeksi ja nojaa seinään, mutta jatkaa sitten matkaansa. Kadulla olevassa autossa istuu Nowack, ministeri Hempfin autonkuljettaja, joka tarkkailee Christa-Mariaa ja katsoo kelloaan.</p>
 <p>1:23:54</p>				<p>V: Dreyman on saanut taas pari liuskaa kirjoitettua. Seinällä näkyy juliste ”DER NEUE PROZESS Peter Weiss”. Hän ottaa lasit päästään ja vie kirjoituskoneen ja paperit kätkö-paikkaan kynnyksen alle. Ennen kuin hän ehtii laittaa kynnyksen paikoilleen Christa-Maria astuu ovesta sisään. Molemmat seisahtuvat sijoilleen hetkeksi, kunnes Christa-Maria painaa päänsä ja poistuu viereiseen huoneeseen ottamatta edes takkia pois päältään. Dreyman puistelee kevyesti päätään, laittaa kynnyksen paikoilleen ja lähtee Christa-Marian perään.</p>

Laulu on merkittävä osa kohtauskokonaisuutta, sillä laulu kertoo hyvästä ihmisestä ja kaikki kohtauksissa esiintyvät henkilöt yrittävät olla omalla tavallaan hyviä. Erityisesti kolmen seuraavan henkilön ”hyvien” tekojen motiivit ovat tässä tärkeitä:

Gerd Wiesler

Stasi-agentti taistelee moraalisen ongelman parissa. Ollako puolueelle uskollinen ja pysyäkö tunnollisesti ammattiroolissaan: täsmällisesti, kylmän ammattimaisesti ja jälkiä jättämättä toimien? Vai luottaako kaiken aikaa vahvistuvaan oikeudenmukaisuuden tunteeseensa (Dreyman tekee oikein, minun on tuettava häntä) ja ihmisyyden puolustamiseen? Wiesler aloittaa pyrkimyksen hyvään paljastamalla Dreymanille ministeri Bruno Hempfin ja Christa-Maria Sielandin salasuhteen, vaikka joutuu jatkossa poistamaan raporteistaan puoluetoveriaan Hempfiä koskevat merkinnät. Jotta todellinen muutos hyvään tapahtuisi (Dreyman saisi julkaistua artikkelinsa Länsi-Saksassa), Wiesler on laitettava likoon uransa. Jos hän jäisi kiinni salakuunteluraporttien väärentämisestä, hänet alennettaisiin työpaikan pohjasakkaan.

Georg Dreyman

Näytelmäkirjailija luottaa rakkauteen, intuition, oikeudenmukaisuuteen, vääryyden oikaisemiseen ja ystävien tukeen. Hän tietää tekevänsä kiellettyä, kun ryhtyy kirjoittamaan artikkeleita DDR:n salaisista itsemurhatilastoista ja aikoo vieläpä julkaista sen Länsi-Saksassa, mutta pyrkimys oikeudenmukaisuuteen ajaa häntä eteenpäin. Dreyman tavoittelee ihmisyyttä, oikeutta, mielipiteen vapautta, parempaa valtiota. Saavuttaakseen tavoitteensa hän joutuu uhraamaan avoimuuden ja uskoutumisen parisuhteessaan - luonteenpiirteitä, jotka ovat Dreymanille niin tärkeitä. Hän joutuu salailemaan toimintaansa Christa-Marialta; hän ei saa kertoa, mitä on kirjoittamassa, eikä hän saa paljastaa Christa-Marialle kirjoituskonekätköä.

Christa-Maria Sieland

Sieland elää näyttelemiselle, mutta ei ole kovin itsevarma henkilönä. Hän käyttää laittomia lääkkeitä, jotka auttavat häntä tuntemaan itsensä pystyvämmäksi näyttelijättäreksi ja kykenevänsä täyttämään yleisön odotukset lavalla. Laittomien lääkkeiden hinta on kova: hän joutuu tapaillemaan salassa ministeri Bruno Hempfiä, jota hän inhoaa. Sieland on luonteeltaan alistuva, eikä hän jaksaa uskoa, että ponnistelu muutoksen eteen kannattaisi. Hän ei usko, että valtion toimintatapa voi muuttua ja jatkaa siksi vääriksi tietämiensä valintojen parissa. Dreymanin rakkaus on kuitenkin niin syvää, että Sieland pyrkii tekemään edes jotain paremmin. Lääkeriippuvaisuus on kuitenkin vahvempi, eikä Sieland pysty lopettamaan lääkkeiden käyttöä. Stasin pidätyksen jälkeen Sieland paljastaa Drey-

manin Spiegel-artikkelin kirjoittajaksi, mutta luottaa kirjoituskoneen kätköpaikan pitävän Dreymanin turvassa. Vasta kun Wiesler saapuu kuulustelemaan häntä ja uhkaa näyttelijänuran menettämällä, hän paljastaa kätköpaikan. Kun Stasi löytää kätkön, Sieland pakenee epätoivoissaan ja jää auton alle.

Laulun puuttuva suomennos jättää suomalaiselle katsojalle epäselväksi, miten laulun aikana esiintyvät tapahtumat liittyvät toisiinsa. Koska laulu on pitkä ja sanat kuuluvat selvästi, katsoja todennäköisesti haluaa tietää, mitä laulussa lauletaan ja miksi se kuullaan juuri tässä kohtaa elokuvaa.

Lähdedialogista jää paljon pois yksityiskohtaista nimi- ja numerotietoa (*in der Hans-Beimler-Straße, jedes Jahr, 6347*). Kulttuuritiedon välittymisen kannalta mielenkiintoinen aines tässä kohdassa on ylioppilasarvosana *1,0*, mutta se on kotoutettu enemmän tilaa vaativalla määrittelyllä *hyvä arvosana*. Kääntäjä on mitä ilmeisimmin uskonut, että suomalainen katsoja jäisi ihmettelemään arvosana-asteikkoa, sillä Suomessa hyvä arvosana on vähintään 8.

6.3 Havaintojen ryhmittely moodien perusteella

Tämän luvun esimerkit koostuvat kohtausten osista. Ne alkavat lyhyellä edeltävien tapahtumien kuvauksella ja henkilöiden esittelyllä. Henkilöiden nimien yhteydessä on annettu lyhenne, jolla kyseistä puhujaa merkitään alkuperäisdialogissa, esimerkiksi ”Georg Dreyman (GD)”. Tapahtumien kuvauksen ja henkilöiden esittelyn jälkeen seuraa lähdedialogi, joka on merkitty lyhenteellä LD. Seuraavaksi olen laatinut alkuperäisdialogista oman käännöksen, jonka merkitsen otsikolla ”Käännös”. Lopuksi on vuorossa ruututeksti, jota edeltää lyhenne RT. Esimerkkien lopuksi havainnoin katsojan eri moodien kautta saamaa tietoa. Pohdin kääntäjän ratkaisuja ja muita ratkaisuehdotuksia myös tilan ja ajan rajoitusten kannalta. Havainnoitavat kohdat ovat esimerkeissä lihavoituina ja muun tekstin sisällä kursivoituina.

6.3.1 Verbaalinen moodi tärkeässä osassa

ESIMERKKI 1

Tämä esimerkki jatkuu lähes suoraan esimerkissä 9 mainitusta kohdasta. Gerd Wiesler (GW) on esimiehensä Anton Grubitzin toimistossa. Työn alla oleva tapaus 'Lazlo' eli Georg Dreymanin sala-kuuntelu on saamassa uusia piirteitä, sillä Dreyman on vastikään aloittanut DDR-vastaisen artikke-
linsa kirjoittamisen. Wiesler yrittää miettiä keinoa, jolla saada tapaus kokonaan itselleen, sillä yö-
vuoroa kuuntelulaitteiden parissa tekevän kollegansa Udo Leyen epäilykset Dreymanin kirjoitus-
työstä ovat heränneet.

LÄHDEDIALOGI

GW: Ich glaube es ist an der Zeit...

AG: An der Zeit was?

GW: **...dass wir den Vorgang verkleinern.** Ich möchte nicht Tages- und Nachtschicht für einen so un-
sicheren Fall beanspruchen.

AG: Unsicher, hm? Du glaubst also nicht, dass wir etwas finden, für den Minister?

GW: Vielleicht **wenn wir den Fall verkleinern, beweglicher machen: wenn wir 'Lazlo' auch außerhalb
seiner Räume aufklären können.**

AG: Soll ich Udo den Fall übergeben?

GW: Ich würde ihn gerne selber weiterführen.

AG: Warum?

GW: Es könnte schon was dabei herauskommen. **Ich müsste nur freier einteilen können... wann ich
komme, wann ich gehe... tags, nachts.** Vielleicht macht er ja was, außerhalb seiner Wohnung.

KÄÄNNÖS

GW: Minusta on aika...

AG: Aika mille?

GW: **...operaation pienentämiseksi.** Minusta yö- ja päivävuoro ovat turhia tällaisessa epävarmassa
tapauksessa.

AG: Epävarmassa? Et siis usko, että löydämme jotain ministerille?

GW: Ehkä **jos pienennämme tapausta, teemme sen liikkuvammaksi: jos voimme seurata 'Lazloa'
myös hänen asuntonsa ulkopuolella.**

AG: Pitäisikö minun antaa tapaus Udon hoitoon?

GW: Jatkaisin sitä mielelläni itse.

AG: Miksi?

GW: Jotain voisi paljastua. **Minun pitäisi vain pystyä vapaammin valitsemaan... milloin tulen, milloin
lähdän... päivin, öin.** Ehkä hän tosiaan tekee jotain asuntonsa ulkopuolella.

RUUTUTEKSTI

Minusta on aika...

Aika mille? - Operaation pienentämiselle.

Tapaus on sen verran epävarma. - Epävarma?

Emmekö löydä mitään ministerille? - **Ehkä, jos pienennämme toimia.**

Jos voimme seurata Lazloa ulkonakin.

Annanko jutun Udon hoitoon? - Jatkaisin itse.

Miksi? - Se voi tuottaa jotain.

Suunnittelisin vain vapaammin milloin tulen ja lähden.

Ehkä mies tekee jotain ulkopuolella.

Ruututekstin perusteella katsoja todennäköisesti hämmästyy Wieslerin puheessa olevaa ristiriitaa: *Ehkä, jos pienennämme toimia* ja *Jos voimme seurata Lazloa ulkonakin*. Alkuperäisdialogin idea on kuitenkin toisenlainen: Toimia tulisi pienentää siten, että jatkuva kaksivuorovalvonta poistettaisiin, ja sen sijaan tulisi tehdä paremmin ajoitettua sekä paikasta riippumatonta täsmäseurantaa. Tässä ongelmana on liian huoleton tiivistäminen, sillä juonen kulun seuraaminen vaikeutuu ruututekstin myötä.

ESIMERKKI 2

Georg Dreyman (GD) on saanut idean DDR:n itsemurhista kertovasta artikkelista ja päättää löytää sille julkaisijan. Dreyman, Paul Hauser (PH) ja Wallner (W) kävelevät puistossa ja keskustelevat Dreymanin ideasta.

LÄHDEDIALOGI

PH: Das willst du veröffentlichen?

GD: Im Westen. Mit deiner Hilfe. Wirst du mir helfen?

PH: Hast du Christa davon erzählt?

GD: Nein.

PH: Gut, ich helfe dir. Unter der Bedingung, dass du es auch weiterhin von ihr geheim hältst.

GD: Was?

W: Georg, es ist doch auch, um sie zu schützen.

PH: **Das wär' was für den "Spiegel". Mit einem der Redakteure bin ich ganz gut befreundet. Gregor Hessenstein, kennst du ihn?**

KÄÄNNÖS

- PH: Tämänkö haluat julkaista?
GD: Lännessä. Sinun avullasi. Autatko minua?
PH: Oletko kertonut asiasta Christalle?
GD: En.
PH: Hyvä, autan sinua. Sillä ehdolla, että pidät asian jatkossakin häneltä salassa.
GD: Mitä?
W: Georg, sehän on myös hänen suojelemistaan.
PH: **Tämä sopisi hyvin Spiegeliin. Yksi heidän toimittajistaan on melko hyvä ystäväni. Gregor Hessenstein, tunnetko hänet?**

RUUTUTEKSTI

- Aiotko julkaista?
Lännessä, avullasi. Autatko?
Oletko kertonut Christalle?
En.
Autan sillä ehdolla, että et kerro.
Mitä?
Hänen omaksi turvakseen.
Tunnen Spiegelin toimittajan, Gregor Hessensteinin. Tunnetko?

Tässä kohtauksessa jää ruututekstin perusteella epäselväksi, mitkä ovat artikkelin julkaisuperusteet Spiegel-lehdessä. Onko olennaista se, että juttu sopisi hyvin nimenomaan Spiegeliin? Vai onko olennaista se, että Hauser sattuu tuntemaan Länsi-Saksan toimittajista nimenomaan Gregor Hessensteinin, joka puolestaan sattuu olemaan töissä Spiegelin toimituksessa. Kohtaus jättää tulkinnanvaraa katsojalle.

ESIMERKKI 3

Kun Stasi vapauttaa Christa-Maria Sielandin (CS) parin päivän pidätyksen jälkeen, hän saapuu kotiin. Eteisessä vastaan kiirehtii Georg Dreyman (GD), joka on ollut huolissaan naisystävänsä katoamisesta. Sieland välttelee katsomastakaan Dreymaniin ja pyrkii pois tilanteesta.

LÄHDEDIALOGI

- GD: Christa!
CS: **Komm nicht näher, ich war bei Kerschners in Brandenburg und es gab kein Wasser. Ich muss erst duschen.**

KÄÄNNÖS

GD: Christa!

CS: **Älä tule lähemmäksi, olin Kerschnereillä Brandenburgissa ja siellä ei ollut vettä. Minun täytyy ensiksi mennä suihkuun.**

RUUTUTEKSTI

Christa!

Älä tule. Haluan suihkuun.

Aika ja tila eivät salli tässä kovin pitkää käännöstä. Parin päivän poissaolon syy olisi tosin melko kiinnostava tieto katsojalle sen sijaan, että tämä jää hämmästelemään sitä, miksei Sieland edes tervehdi Dreymania vaan pyrkii välittömästi suihkuun.

ESIMERKKI 4

Elokuvan kohtauksessa, jossa Georg Dreyman (GD) ja Wallner (W) istuvat Dreymanin olohuoneessa juttelemassa Paul Hauserin sedän Frankin kanssa (FH). He suunnittelevat Hauserin salakuljettamista Länsi-Berliiniin setänsä autoon kätkeytyneenä. Frank-setä on ulkoiselta olemukseltaan rento ja huoleton, mikä käy ilmi visuaalisesta ja verbaalisesta moodista ruututekstissä. Hän löhöää sohvalla mukavassa asennossa ja ottaa kulauksia oluestaan.

LÄHDEDIALOGI

GD: Was ist eigentlich mit Pauls Stasi-Mann?

W: Rolf.

FH: **Rolfeken, Rolfeken** glaubt dass **Paulchen** zu Hause ist.

KÄÄNNÖS

GD: Entäs Paulin Stasi-mies?

W: Rolf.

FH: **Rolf, Rolf** luulee, että **Paul** on kotona.

RUUTUTEKSTI

Entä Paulin Stasi-mies?

“Rolf.” Rolle luulee, että **Paul** on kotona.

Saksalaisten nimien diminutiivimuodot (Rolf - Rolfeken, Paul - Paulchen) eivät käänny suoraan suomeksi, mutta tässä kääntäjän ratkaisu on ilahduttava. *Rolle* on hyvä vastine *Rolfekenille*: se kuu-

lostaa lempinimeltä, mutta ei ole liian erikoinen tai liian kotouttava, jotta vaikuttaisi ruututekstin luettavuuteen. Paulin muuttaminen vaikkapa muotoon ”Pate” olisi mielestäni jo liian kotouttava ratkaisu. Pelkkä *Rolle* riittää tuomaan Frank-sedän puheeseen rennon puhettavan illuusiota ja ruututeksti tukee näin ollen myös visuaalista moodia: näemme Frank-sedän edelleen sohvalta mukavassa asennossa. Lainausmerkkien paikka ruututekstissä jää tosin epäselväksi, sillä niiden tulisi olla lempinimen (Rolle) ympärillä varsinaisen nimen (Rolf) sijaan.

ESIMERKKI 5

Karakterisaation, huumorin ja visuaalis-verbaalisen ristiriidan kannalta mielenkiintoinen on kohtaus Dreymanin (GD) olohuoneessa, jossa Dreyman tapaa Gregor Hessensteinin ensimmäistä kertaa. Hessenstein nostaa tuliaisakoristaan pöydälle kakkurasian. ”Kakku” on tosin vain hämäystä, sillä sen sisällä on kirjoituskone, joka on näin saatu salakuljetettua Dreymanille saakka.

LÄHDEDIALOGI

GD: **Ganze Torte wäre mir lieber gewesen.** Ich habe schon eine Schreibmaschine.

GH: Deren Schriftbild längst von der Stasi erfasst ist.

KÄÄNNÖS

GD: **Kokonainen kakku olisi ollut minulle mieluisampi.** Minulla on jo kirjoituskone.

GH: Jonka kirjasintyyppin Stasi on tuntenut jo pitkään.

RUUTUTEKSTI

Minulla on jo kirjoituskone. - Stasi tuntee kirjasintyyppin.

Tässä kohdassa voi puhua ehkä lähinnä huumorisävytteisestä ilmaisusta, joka kuuluu Dreymanin hieman kujeilevaan luonteeseen. Mielenkiintoista on se, että vaikka kakku näkyy kuvassa selvästi, kääntämättä jätetty lause ei aiheuta ristiriitaa ruututekstin ja kuvan välille.

ESIMERKKI 6

Elokuvan alussa kertaalleen nähtyä Georg Dreymanin näytelmää esitetään taas - nyt vuosia myöhemmin modernisoituna ja uusien näyttelijöiden voimin. Dreyman ei kestä muistojen tuomaa tuskaa ja poistuu salista aulaan. Siellä istuu ministeri Bruno Hempf (BH), jolle oli käynyt näytelmää katsoessa samoin.

LÄHDEDIALOGI

BH: Aber, was höre ich von Ihnen? Nichts mehr geschrieben **seit der Wende**? Das find ich nicht gut. Nach allem, was unser Land in Sie investiert hat. Im Grunde verstehe ich Sie, Dreyman. **Was soll man noch schreiben in dieser BRD? Nichts mehr da, woran man glauben kann.** Nichts mehr, wogegen man rebellieren kann. Es war schön in unserer **kleinen** Republik. Das verstehen viele erst jetzt.

KÄÄNNÖS

BH: Mutta mitä olenkaan kuullut teistä? Ette ole kirjoittanut mitään **sitten Saksojen yhdistymisen**? Se ei ole minusta hyvä. Kaiken sen jälkeen, mitä maamme teihin sijoitti. Oikeastaan ymmärrän teitä, **Dreyman. Mitä tässä uudessa Saksassa on kirjoitettavaa? Ei ole enää mitään, mihin uskoa.** Ei mitään, mitä vastaan kapinoida. **Pikku** tasavallassamme oli mukavaa. Monet tajuavat sen vasta nyt.

RUUTUTEKSTI

Mitä olen kuullut? Ette kirjoita enää.

Se ei ole hyvä se. Maamme panosti teihin. Vaikka ymmärrän kyllä.

Mitä vastaan voisi kapinoida uudessa Saksassa? Ei ole vääryyttä.

Elämä oli hyvää tasavallassamme. Moni oivaltaa sen vasta nyt.

Hempfiistä ei saa elokuvaa katsoessa kovin hyvää kuvaa. Vielä Saksojen yhdistymisenkin jälkeen hän vaikuttaa siltä, että haluaa väkisin etsiä aihetta kapinoimiseen tai hankaluuksien aiheuttamiseen. Ruututekstistä ei kuitenkaan välity tässä kohtauksessa se, että Hempfin mielestä DDR:ssä oli myös jotain uskomisen arvoista, jotain sillä tavalla hyvää. Ruututekstin perusteella jää kuva, että Hempfin mielestä elämä DDR:ssä oli hyvää, koska siellä oli vääryyksiä, joita vastaan kapinoida. Alkuperäisdialogissa ei myöskään mainita, etteikö uudessa Saksassa olisi vääryyttä. Ruututeksti vääristää tässä karakterisaatiota ja lisäksi ohjailee katsojan tulkintaa jättämällä pois lähdedialogin merkityksellisiä elementtejä.

6.3.2 Visuaalinen moodi tärkeässä osassa

ESIMERKKI 7

Alkuperäisdialogin sisällön voi päätellä visuaalisen moodin pohjalta eräässä kohdassa kohtauksessa, jossa juhlitaan Georg Dreymanin kirjoittaman näytelmän ensi-iltaa. Näytelmän pääroolia esittää naisystävä Christa-Maria Sieland (CS). Näytöstä on ollut katsomassa myös Bruno

Hempff (BH), ministeri, jolla on silmää naiskauneudelle. Näytöksen jälkeisissä juhlissa tunnelma on hilpeä, siellä on tanssia, musiikkia ja hyvää syötävää. Sielandin tanssimista katseleva Hempff hyppää lavalle pitämään puheen taitavan Dreymanin ja ennen kaikkea kauniin Sielandin kunniaksi ja tulee sen jälkeen näiden luo kyselemään, mitä he pitivät puheesta. Seurueeseen liittyy Paul Hauser ja juttu kääntyy poliittisesti kuumiin aiheisiin. Visuaalisessa moodissa korostuu Hempffin ihastus Sielandia kohtaan. Tämä hipaisee vaivihkaa Sielandin takamusta. Tämän jälkeen Sieland pakenee tanssilattialle:

LÄHDEDIALOGI

CS: Also, wenn ihr nur über Politik reden wollt, dann muß ich mir jemand anderen zum Tanzen suchen.

BH: **Ja, ich bin bereit.**

CS: **Zu spät, zu spät.**

KÄÄNNÖS

CS: Siis jos haluatte puhua politiikasta, sitten minun täytyy etsiä joku muu tanssiseuraksi.

BH: **Minä olen valmiina.**

CS: **Myöhäistä, myöhäistä.**

RUUTUTEKSTI

Jos puhutte politiikkaa, etsin muuta tanssiseuraa.

Visuaalisesta moodista käy ilmi, kuinka innokkaasti Hempff on lähdössä Sielandin perään ja toisaalta, kuinka iloinen Sieland on tekosyystä päästä eroon lähentelevästä ministeristä. Aikaa ja tilaa olisi poisjätetyillekin repliikille, mutta tässä visuaalinen moodi välittää viestin hyvin pelkästäänkin.

ESIMERKKI 8

Seuraavaksi esimerkiksi valitsin kohtauksen, jossa vakavat ilmeet käyvät visuaalisesta moodista niin selvästi ilmi, ettei ruututextissä tarvitse ilmaista kaikkea alkuperäisdialogissa puhuttua. Kuva kertoo, että tilanne on vakava ja että puhuja on tosissaan. Kyseessä on kohtaaminen, jossa Georg Dreyman (GD) tapaa kotonaan Spiegelin toimittajan Gregor Hessensteinin (GH) ensimmäistä kertaa. Se on lähes suoraa jatkoa esimerkille 5. Hessenstein ymmärtää, että Dreyman on ryhtymässä vaarallisiin toimiin, jotka Stasi voisi hyvin helposti saada tietoonsa. Dreyman itse ei juuri ole huolissaan asiasta: hän on vain iloinen, että pääsee kirjoittamaan toivomaansa artikkelia.

LÄHDEDIALOGI

- GH: Macht es Ihnen was aus, den Artikel in rot zu schreiben?
GD: Daran soll's nicht scheitern.
GH: Haben Sie einen Ort, wo Sie diese Schreibmaschine verstecken können **nach jedem Gebrauch?**
GD: Ja, mir wird sicher was einfallen.
GH: Nehmen Sie das nicht auf die leichte Schulter. Ich will nicht den nächsten Artikel darüber schreiben müssen, dass niemand weiß, wo Georg Dreyman abgeblieben ist.

KÄÄNNÖS

- GH: Haittaako teitä kirjoittaa artikkeli punaisella?
GD: Ei sen pitäisi siihen kariutua.
GH: Onko teillä jokin paikka, johon voitte piilottaa tämän kirjoituskoneen **jokaisen käyttökerran jälkeen?**
GD: Kyllä, keksin varmasti jotain.
GH: Älkää suhtautuko tähän kevyesti. En halua joutua kirjoittamaan seuraavaa artikkelia siitä, että kukaan ei tiedä, mihin Georg Dreyman on kadonnut.

RUUTUTEKSTI

- [- -] Voitteko kirjoittaa punaisella?
Ei se siihen kaadu.
Saako koneen kätettyä?
Keksin paikan. - Suhtautukaa vakavasti.
En halua laatia artikkelia Dreymanin katoamisesta.

Nach jedem Gebrauch ei tule tässä vaiheessa ilmi ruututekstin perusteella, mutta myöhemmissä kohtauksissa, joissa Dreyman kirjoittaa artikkelia, näemme hänen todellakin piilottavan kirjoituskoneen jokaisen käyttökerran jälkeen.

ESIMERKKI 9

Visuaalinen moodi voi antaa mielenkiintoista lisätietoa elokuvan aiheista ja lisätä siten tämänkaltaisessa elokuvassa kulttuurintuntemusta. Parissakin kohtauksessa esiintyy pakettiauto, jossa Christa-Maria Sieland tuodaan vangittavaksi ja viedään myöhemmin pois. Auton kyljessä on teksti *Frischfisch* ('tuoretta kalaa') eli kyseessä on kalankuljetusautoksi naamioitu kulkuneuvo Stasin pidättämiä henkilöitä varten. Auton kyljen tekstiä ei ole käännetty ruututekstiin kummassakaan kohtauksessa, vaikka tila ja aika antaisivat siihen myöten.

Toinen lähes vastaavanlainen tilanne on elokuvan loppupuolella muurin murtumisen jälkeen, kun Georg Dreyman päätyy lukemaan Stasin hänestä kirjoittamia tietoja Normannenstraßella sijaitsevaan arkistoon. Rakennuksen ulkoseinällä roikkuu kyltti, jossa on ystävällinen toivotus: *Forschungs- und Gedenkstätte IN DER NORMANNENSTRASSE[,]* *Besucher Willkommen* ('[Stasi-museon] NORMANNENSTRASSEN tutkimus- ja muistokeskus'). Tässä elokuvan kohdassa ei puhuta ollenkaan, ja kestokin olisi ollut riittävä edes jonkinlaiselle käännökselle, mutta kyltin teksti on jätetty kääntämättä.

6.3.3 Auditiivinen moodi tärkeässä osassa

ESIMERKKI 10

Elokuvan melko alussa Georg Dreymanilla (GD) on syntymäpäivät. Juhlien jälkeisessä kohtauksessa Dreyman ja Christa-Maria Sieland (CS) avaavat saatuja lahjoja.

LÄHDEDIALOGI

GD: Von Jerska.

CS: Er hat dir natürlich doch ein Buch geschenkt.

(Kuvassa näkyy nuottikirja, jonka kannessa on teksti:) SONATE VOM GUTEN MENSCHEN[,]

KLAVIERWERKE BAND VI

KÄÄNNÖS

GD: Jerskalta.

CS: Hän lahjoitti sinulle tietenkin kirjan.

(kansiteksti) Sonaatti hyvästä ihmisestä. **Pianoteoksia** Osa VI

RUUTUTEKSTI

Jerskalta. - Kirja tietysti.

“Sonaatti hyvälle ihmiselle”

Tässä kohtauksessa tila ja aika olisivat sallineet nuottikirjan koko tekstin kääntämisen ruututekstiin, mutta sille ei ole tarvetta. Sonaatteja voi olla eri soittimille, mutta taustalla soiva pianomusiikki johdattaa katsojan (kuulijan!) ajattelemaan nimenomaan pianonsoittoon tarkoitettuja nuotteja. Auditiivinen moodi korvaa siis verbaalista. Myöhemmin elokuvassa Dreyman soittaa pianollaan kyseistä so-

naattia, jolloin sekä auditiivinen että visuaalinen moodi vahvistavat tässä muodostunutta ennakkoletusta.

ESIMERKKI 11

Christa-Maria Sieland on juuri viety autolla pois Hohenschönhausenin vankilasta, jossa häntä pidettiin kuulusteluiden vuoksi. Yliluutnantti Anton Grubitz (AG) puhuu vartijalle (V) vankilan pihalla.

LÄHDEDIALOGI

AG: Wachhabender! Rufen Sie mir **Wiesler**.

V: **Hauptmann Wiesler** hat das Objekt bereits verlassen, **Genosse Oberstleutnant**.

AG: Ach so, aha. Ja gut, ja, **Sie können wegtreten**.

KÄÄNNÖS

AG: Vartija! Kutsukaa **Wiesler** luokseni.

V: **Kapteeni Wiesler** on jo poistunut kohteesta, **toveri yliluutnantti**.

AG: Ahaa. Hyvä on, **voitte poistua**.

RUUTUTEKSTI

Vartija, kutsukaa **Wiesler**. - **Kapteeni Wiesler** on jo poistunut.

Vai niin. Asia selvä.

Kohtaus päättyy Grubitzin repliikkiin, jota seuraa askelten ääni. Vartijaa ei näy, mutta katsoja olettaa askelten kuuluvan hänelle. Auditiivinen elementti on tässä selvästi kuultavissa, mutta pelkästään sen perusteella ei mielestäni tässä kohtaa voi päätellä, että Grubitz antoi vartijalle luvan poistua. Myös kulttuurisesti merkittävähköt puhuttelusanat on käännetty tässä katkelmassa hyvin epäloogisesti: *Wiesler* ja *Hauptmann Wiesler* välittyvät käännöksen myötä suomenkieliselle katsojalle, kun taas *Genosse Oberstleutnant* ei.

6.3.4 Visuaalinen, verbaalinen auditiivinen moodi yhdessä

ESIMERKKI 12

Tämä esimerkki on alkua esimerkille 2. Georg Dreyman (GD) tapaa kotonaan Spiegelin toimittajan Gregor Hessensteinin (GH) ensimmäistä kertaa. Hessenstein ymmärtää, että Dreyman on

ryhtymässä vaarallisiin toimiin, joista Stasi voisi hyvin helposti päästä selville. Vakavat ilmeet käyvät visuaalisesta moodista niin selvästi ilmi, ettei ruututekstissä tarvitse ilmaista kaikkea alkuperäisdialogissa puhuttua. Kuva kertoo, että tilanne on vakava ja että puhuja on tosissaan. Dreyman itse ei juuri ole huolissaan asiasta: hän on vain iloinen, että pääsee kirjoittamaan toivomaansa artikkelia.

LÄHDEDIALOGI

GH: Ich finde Ihre Vorsicht löblich. Je weniger Menschen von diesem Projekt wissen, desto besser. Mit der Stasi ist nicht zu scherzen.

[...]

Ich will nicht den nächsten Artikel darüber schreiben müssen, dass niemand weiß, wo Georg Dreyman abgeblieben ist. **Keiner außer uns Dreien darf wissen, dass es diese Schreibmaschine überhaupt gibt!** Die Wohnung ist wirklich sicher?

GD: Ja.

KÄÄNNÖS

GH: Varovaisuutenne on kiitettävää. Mitä vähemmän ihmisiä tietää tästä projektista, sen parempi. Stasin kustannuksella ei pilailta. [...] En halua joutua kirjoittamaan seuraavaa artikkelia siitä, että kukaan ei tiedä, mihin Georg Dreyman on kadonnut. **Kukaan muu meidän kolmen lisäksi ei saa tietää, että tätä kirjoituskonetta on ylipäätään olemassa!** Asunto on todellakin turvallinen?

RUUTUTEKSTI

Varovaisuutenne on kiitettävää. Stasin kanssa ei leikitä.

[...]

En halua laatia artikkelia Dreymanin katoamisesta.

Kirjoituskoneen on pysyttävä salassa.

Onko asuntonne turvallinen? - On.

Aika ja tila sallisivat kaiken Hessensteinin sanoman kääntämisen. Toisaalta käännöstä ei tarvita, sillä ilmeistä ja kiivaasta puheesta saa selville, että nyt on tosi kyseessä. Ruututeksti *kirjoituskoneen on pysyttävä salassa* on jo sellaisenaan vahvempi kuin lähdetekstin *Keiner außer uns...*, ja kun sen myötä jää tilaa visuaalisen moodin seuraamiseen, ratkaisu välittää hyvin alkuperäisen viestin.

ESIMERKKI 13

Elokuvassa on kohtaus, jossa agentti Gerd Wiesler (GW) on juuri saanut selville Georg Dreymanin Spiegel-artikkelin kirjoitussuunnitelmat. Hän laatii pikaisesti raportin tapahtuneesta esimiehelleen

Anton Grubitzille (AG) ja marssii tapaamaan tätä. Grubitzin toimistoon mennään sihteerin (S) vastaanottohuoneen kautta. Grubitzin toimiston ovi on avoinna.

LÄHDEDIALOGI

GW: Zum Genossen Grubitz, Hauptmann Wiesler. **Es ist dringend.**

AG: (raivoaa puhelimeen) **...Das kommt überhaupt nicht in Frage!**

S: Der früheste Termin, den ich Ihnen geben kann, wäre leider erst morgen, vierzehn Uhr dreizig...

KÄÄNNÖS

GW: Toveri Grubitzin luo. Kapteeni Wiesler. **Asialla on kiire.**

AG: **Se ei tule mitenkään kysymykseen!**

S: Aikaisin tapaamisaika, jonka voin antaa teille, on valitettavasti vasta huomenna, klo 14.30.

RUUTUTEKSTI

Asiaa toveri Grubitzille.

Vapaita aikoja on vasta huomenna...

Kohtaus alkaa dramaattisesti: Wiesler on juuri kirjoittanut pikaisen raportin viimeisimmistä tapahtumista ja marssii nyt Grubitzin toimistoon. Määrätietoiset askeleet kaikuvat tyhjillä käytävillä ja jännittävä musiikki soi taustalla. Äänen ja aiemman kohtauksen perusteella tietää, että Wieslerillä on kiire. Kuvasta näkee, että Grubitz viittoo Wieslerin luokseen. Äänestä voi myös päätellä, että Grubitzin puhelu ei ole mieluisa. Toimiston asetelma antaa ymmärtää, että Grubitz on tärkeä henkilö, jonka luokse ei noin vain kävellä. Sihteerin ehdottama tapaamisaika vaimenee mutinaksi, kun Wiesler on jo astunut huoneeseen. Kohtauksen tapahtumat olisivat ajan ja tilan puutteen vuoksi vaikeita mahduttaa tekstitykseen.

ESIMERKKI 14

Yksi suurimpia av-kääntäjän ongelmia on ajan ja tilan puute. Tämä ongelma voi tulla vastaan vaikkapa silloin, kun ruudulla oleva tai ääninauhalla kuultava henkilö puhuu paljon ja nopeasti. Tämä esimerkki on jatkoa esimerkille 12. Kapteeni Gerd Wiesler on juuri saapunut esimiehensä Anton Grubitzin (AG) toimistoon, joka raivoaa puhelimesta jollekulle, mutta paiskaa sitten luurin kiinni ja ottaa vieraan vastaan.

LÄHDEDIALOGI

AG: Ja, sag ihm, wenn er den IM enttarnt, dann wird es nicht nur keine Gemeindeversammlungen mehr geben, dann wird seine ganze Kirche geschlossen! So einfach ist das. Soll er den Papst anrufen und sich beschweren. Ja. Jetzt los, ich hab'mich lange genug mit diesem Blödsinn beschäftigt. Ja. Wiesler! Gut, dass du da bist. Ich muss dir was zeigen. "Haftbedingungen für Politisch Ideologische Diverstanten der Kunst-Szene nach Charakterprofilen". Ist das wissenschaftlich? Und schau mal hier. Da: "Dissertation betreut durch Professor Anton Grubitz." Wie gefällt dir das? Ist doch großartig, hn? Hn? Ich hab' ihm zwar nur 'ne Zwei gegeben, die sollen nicht gleich denken, dass Promovieren bei mir einfach ist. Aber es ist wirklich erstklassig. Wusstest du, zum Beispiel dass es unter Künstlern nur fünf verschiedene Typen gibt? Deiner zum Beispiel, Dreyman, ja? Das ist Typ vier, "hysterischer Anthropozentriker". Kann nicht alleine sein. Muss immer Reden halten, immer Freunde um sich haben. Bei so einem darf man es auf keinen Fall zum Prozess kommen lassen. Da würde der aufblühen. Das muss alles in den U-Haft ablaufen, ganz ohne Öffentlichkeit. Da wird man viel schneller mit dem fertig: Völlige Einzelhaft, ohne ihm zu sagen, wie lange er drin sein wird; kein Kontakt zu irgendwem in der ganzen Zeit, nicht einmal zu den Wächtern. Beste Behandlung derweil. Keine Schikanen, keine Misshandlungen, Skandale. Nichts, worüber er später schreiben könnte. Nach zehn Monaten lassen wir ihn frei. Überraschend. Der macht uns keine Probleme mehr. Weißt du, was das allerbeste ist? Die meisten von diesem Typ vier, die wir so bearbeitet haben, die schreiben nachher überhaupt nicht mehr. Oder malen nicht mehr, oder was auch immer so Künstler tun. Und das, ohne dass wir irgendein Druck ausüben, einfach so. Sozusagen als Geschenk. Was führt dich zu mir? Entwicklung im Falle Dreyman?

KÄÄNNÖS

AG: Niin, sano hänelle, että jos hän paljastaa tiedonantajan, sitten ei seurakunnan kokoontumisia enää järjestetä, sitten koko hänen kirkkonsa suljetaan. Niin yksinkertaista se on. Soittakoon paaville ja valittakoon. Niin. Nyt riittää, olen tuhlannut riittävän paljon aikaani tähän typerään juttuun. Niin. Wiesler! Hyvä, että olet siinä. Minun täytyy näyttää sinulle jotain. "Taidepiirien poliittis-ideologisten toisinaajattelijoiden vankeusolot luonneprofiilin mukaan." Onko tämä tieteellistä? Ja katso tätä. Tuossa: "Väitöskirjan ohjaaja: Professori Anton Grubitz." Mitä mieltä olet? Aika mahtavaa, eikö? Annoin hänelle tosin vain kakkosen. Niiden ei pidä heti luulla, että väitöskirjan teko minun ohjauksessani on helppoa. Mutta työ on todellakin ensiluokkainen. Tiesitkö esimerkiksi, että taiteilijat voidaan jakaa vain viiteen erilaiseen tyyppiin? Esimerkiksi sinun Dreymanisi, hän on tyyppiä neljä, "hysterinen antroposentrikko". Ei kestä yksinoloa. Täytyy aina pitää puheita, ystäviä täytyy olla aina ympärillä. Tämmöistä tapausta ei saa missään nimessä päästää oikeuteen saakka. Siellä hän kukoistaisi. Kaiken on tapahduttava tutkintavankeuden aikana, täysin ilman julkisuutta. Silloin hänestä päästään nopeammin eroon. Täydellinen eristys, eikä hänelle sanota, kuinka kauan häntä pidetään sisällä; ei kontaktia kehenkään koko aikana, ei edes vartioihin. Parasta kohtelua sen ajan. Ei simputusta, ei pahoinpitelyä, skandaaleita. Ei mitään, mistä hän voisi myöhemmin kirjoittaa. Kymmenen kuukauden jälkeen päästämme hänet vapaaksi. Yllättävää. Hän ei järjestä meille enää ikävyyksiä. Tiedätkö, mikä on kaikkein parasta? Suurin osa näistä nelostyypeistä, joita olemme näin kohdelleet, ei kirjoita myöhemmin enää yhtään mitään. Ei maalaa enää ollenkaan, tai mitä ikinä taiteilijat sitten tekevätäkään. Ja tämä ilman, että painostamme mitenkään, noin vain. Ikään kuin lahjana. Mikä tuo sinut luokseni? Edistystä Dreymanin jutussa?

RUUTUTEKSTI

Jos mies paljastaa asian, koko kirkko suljetaan.

Valittakoon vaikka Paaville. Nyt minulle riittää tämä.

Hyvä, että tulit. Näytän jotain.

"Pidätysolot toisinaajattelijoiden luonneprofiilin mukaan." Tiedettä.

Ja katsopa tätä.

"Hyväksyjä: A. Grubitz." Mitä sanot? Eikö ole hienoa?

Annoin arvosanaksi vain 2, etteivät luule -

että hyväksyn väitökset helposti. Työ on tosin ensiluokkainen.

Taiteilijoita on vain viittä tyyppiä.
Dreyman on tyyppiä neljä.
“Antroposentrikko.” Ei kestä olla yksin.
Heitä ei päästetä oikeuteen loistamaan.
Tilapäinen pidätys tepsii heihin. Eristys epämääräisen ajan.
Ei ihmiskontaktia vartijoihinkaan. Ei pahoinpitelyä tai simputusta.
Ei mitään kirjoittamisen aihetta.
10 kk:n päästä vapautamme hänet, eikä äijä aiheuta enää ongelmia.
Tiedätkö, mikä on
parasta? Useimmat siten käsitellyt -
eivät enää kirjoita tai maalaa tai...
Ihan ilman voimankäyttöä. Kuin...
Kuin lahjana.
Mikä sinut tänne toi? Dreymanko? - Siitä halusin puhua.

Aika ja tila eivät millään anna periksi kääntää kaikkea puhuttua, joka voisi olla oleellista tai muuten kiinnostavaa. Ruututekstin perusteella Grubitzin puheenvuoron pääkohdat välittyvät, mutta ne ilmaistaan todella tiiviissä muodossa, muutamassa kohtaa jopa ilman predikaattiverbiä, jota pidetään tärkeänä ruututekstissä. Mielenkiintoista on, miten katsoja tulkitsee visuaalisen ja auditiivisen moodin tätä kohtausta katsoessaan. Puhelimeen puhuessaan Grubitz on selvästi hyvin raivoissaan jostain asiasta, mutta Wieslerin nähdessään hän keskittyy intoilemaan omasta saavutuksestaan: väitöskirjan ”oikeudenmukaisesta” arvioinnista, omasta tittelistään kansilehdillä ja väitöskirjan sisällystään. Kuvasta näkee, että Wiesler on vaivaantunut Grubitzin itsekehusta. Hän hypistelee kirjoittamaansa raporttia käsissään ja haluaisi päästä kertomaan siitä. Juonen kannalta raportin hypistely on tärkeää, sillä Grubitzin kehuskelua kuunnellessaan Wiesler päättääkin jättää raportin antamatta, mikä puolestaan saa aikaan tapahtumavyöryn. Tästä syystä katsojalle tulisi antaa ruututekstin lukemiselta aikaa visuaalisen moodin tarkkailuun.

6.4 Yhteenveto multimodaalisuushavainnoista ja päätelmät

Av-kääntämisen tekniset rajoitukset vaikuttavat väistämättä kääntäjän ratkaisuihin, sillä mikäli tilaa tai aikaa ihanteelliselle ruututekstillemme ei ole, sitä on pakko tiivistää. Tässä tutkimuksessa selvitin, mitä erityisiä ruututekstiin vaikuttavia piirteitä eri moodeissa esiintyy, mitkä ovat niiden vahvuuksia ja mitkä puolestaan heikkouksia.

6.4.1 Visuaalinen moodi

Kuten luvussa 4.1.1 jo esitin, visuaalinen moodi on hallitsevin multimodaalisen kokonaisuuden elementeistä. Esimerkeissani esiintyi paljon poisjättöjä, mikä asettaa kohdekieliselle katsojalle enemmän vastuuta kuin lähdekieliselle katsojalle. Poisjättöjä saattoivat olla vaikkapa ajat ja paikanmääreet, jotka eivät juonenkulun kannalta ole merkityksellisiä, mutta niissä saattoi olla myös viestin välittymisen kannalta olennaisiakin osia. Kun ruututekstiä ei ole tarjolla, kuvaa tai ääntä voi olla tarve tulkita. Ruututeksti on joko täytynyt jättää pois esimerkiksi tila- ja aikasyistä tai sitten kääntäjä on tarkoituksella jättänyt sen pois ja luottanut katsojan kuvanlukutaitoon.

Tämän tutkielman aineistosta nousi visuaalisen moodin vahvuuksista esiin tehokas tunteiden välittäminen. Kun katsojalle jätetään tilaa visuaalisen moodin tulkitsemiselle, se kompensoi tarvetta kääntää kaikkea puhuttua. Jos kuva on sellainen, että sen avulla voidaan selittää monimutkainen asia kätevästi, silloin kuvan tulkinnalle on ehdottomasti jätettävä reilusti aikaa ruututekstiin. Visuaalisen moodin avulla välittyvät helposti esimerkiksi onnellisuus, haaveellisuus, innokkuus, vakavuus, totisuus.

Aineiston esimerkistä 1 nousi esiin myös nonverbaalisen viestinnän ja puheen (ruututeksti) välinen ristiriita, jossa katsojan voi olettaa luottavan enemmän kuvaan kuin ruututekstiin (Seppänen 2004, 103). Kun Jerska sanoo *Sehän kiva* hymyillen kierosti, katsoja ymmärtää, että kyseessä on ironia.

Yksi visuaalisen moodin ominaisuuksista on sen hallitsevuus. Se, mitä kuvassa näkyy, välittyy suoraan sellaisenaan kohdekielisellekin katsojalle. Tämän aineiston visuaalisessa moodissa annettiin mm. kulttuurista lisätietoa (*Frischfish* ja Stasi-arkiston tervetulokyltti), jota ei kuitenkaan välitetty suomalaiselle katsojalle ruututekstin muodossa.

6.4.2 Verbaalinen moodi

Kun puhutaan suomeksi käännetyn elokuvan yhteydessä verbaalisesta moodista, tällöin tarkoitetaan enimmäkseen visuaalisverbaalista moodia eli ruututekstiä, jonka kautta käänös välittyy. Käytän verbaalista moodia pääasiassa tarkoittamaan ruututekstiä, mutta mikäli haluan vaikkapa kiinnittää huomiota lähdedialogiin tai mikäli verbaalisen kanavat ovat vaarassa sekoittua, puhun erikseen auditiivisverbaalisesta moodista.

Tässä tutkimuksessa selvisi, että verbaalisen moodin vahvuuksiin kuuluvat esimerkiksi typografiset keinot, jotka vähentävät tiivistämisen tarvetta. Vakiintuneet tekstityskäytännöt tarjoavat myös oivan tehokeinon tilanteissa, joissa konventioita rikotaan. Esimerkkejä tekstityskäytännöistä on annettu luvussa 2.4.2, ja sellainen on esimerkiksi toiston välttäminen. Av-kääntäjää voi ohjeistaa samoin kuin vaikkapa minkä tahansa kielen kieliopin opiskelijaa: säännöt on tunnettava, jotta niitä voi rikkoa.

Verbaalisen moodin heikkouksia paljastui tässä tutkimuksessa yllättävän paljon. Suurimman osan on varmasti aiheuttanut tavanomaista tiukemmat tila- ja aikarajoitukset, joiden kanssa kääntäjä itsekin muistaa tuskailleensa (Rantanen 2011). Käännöshän tuli alun perin elokuvateatterikäyttöön ja se on ainoastaan ajastettu uudelleen DVD:lle. Tiivistäminen ja aikapaineet aiheuttavat väistämättä monessa kohdassa puutteita mm. karakterisaation rakentumiseen. Henkilöiden vallitsevat luonteenpiirteet muuttuvat helposti todellista kärjistetyimmiksi, mikäli ruututekstissä jätetään pois niitä pehmentävät repliikit. Elämän koettelema vanhus saadaan kuulostamaan todellista sydämettömämmältä (*Nimm's mir nicht übel* luvussa 6.2.1) tai työhönsä vakavasti suhtauva näytelmäkirjailija todellista asiallisemmalta (esimerkki 5).

Ruututekstin tekniset rajoitukset aiheuttavat väistämättä aineistossani kerronnan syvyyden, tarkkuuden ja autenttisuuden vähenemistä. Tällaisia ovat esimerkiksi Stasi-virkamiesten käyttämät puhutellut, tarkat ajat ja paikannimet sekä juonen aukot. Tiivistämisen pakko aiheuttaa jopa aukkoja juoneen, mikä voi hämmentää katsojaa tarpeettomasti. Ruututekstin suoranaisia ongelmia tässä aineistossa olivat tiivistämisestä aiheutuva epäloogisuus (esimerkki 1), monitulkintaisuus (esimerkki 2), virhetulkinta (*Jestas* luvussa 6.2.2) sekä ruututekstin ja visuaalisen moodin välinen ristiriita (vitsi esimerkissä 6.2.1). Tiivistäminen voi aiheuttaa epäloogisuuksia, jotka ruututekstiin tukeutuva suomenkielinen katsoja huomaa helpommin toisin kuin kääntäjä, joka ymmärtää myös saksankielisen lähdedialogin.

Ruututekstin apuna olennaisen tiivistämiseksi voivat parhaimmillaan toimia auditiivinen ja visuaalinen moodi. Esimerkissä 14 Grubitz puhuu nopeasti ja taukoamatta, ja kohdekielinen katsoja voi hyvin mukautua Grubitzia kuuntelemaan Wiesleriin. Ruututekstissä kiteytään aivan olennaisin: aiheet, joista Grubitz puhuu niitä näitä. Wieslerillä on muuta mietittävää, joten hän ei todennäköisesti jaksa kuunnella puhetulvaa kokonaisuudessaan. Sen sijaan hän poimii sieltä pääkohtia – juuri niitä, joita kohdekielinen katsoja lukee ruututekstistä. Tärkeämpää on visuaalisen moodin tarkastelu, miksi puhetulvan kuunteleminen ei kiinnosta. Tässä aineistossa verbaalisen

moodin harmittavaksi puutteeksi osoittautui kulttuuritiedon välittymättömyys. Vaikka etenkin visuaalisessa moodissa annettiin mm. Stasin toimintaan liittyviä vihjeitä, ja niihin olisi ollut aikaa ja tilaa, kulttuuritietoa ei näkynyt ruututekstissä. Tässä yhteydessä korostuu kääntäjän ammattitaito ja riittävän huolellisesti tehty taustatyö.

6.4.3 Auditiivinen moodi

Auditiivisen moodin vahvuudeksi laskettakoon sen johdattelukyky, joka vaihtelee hienovaraisesta hyvinkin voimakkaaseen. Mikäli kuvanauhalla tai ruututekstissä annetaan katsojalle jostain tiedosta vain puolet, ääniraidalla on helppo täydentää se. Esimerkiksi pianosonaatista voidaan puhua ruututekstissä sonaattina, ja taustalla soiva pianomusiikki täydentää sanaparin katsojan sitä erityisesti huomaamatta (esimerkki 10). Myös visuaalisessa moodissa näkyvän henkilön nyökkäys toiselle, ruudussa näkymättömälle henkilölle ja samanaikaisesti auditiivisen moodin kautta välittyvä poistuvien askelten ääni voivat auttaa luomaan katsojalle mielikuvan, että juuri ruudussa näkymätön henkilö poistuu paikalta (vartija esimerkissä 11). Dramatiikkaa ja nopeita käänteitä voisi olla jopa vaikea välittää ilman auditiivista moodia (esimerkki 13, jossa Wiesler saapuu Grubitzin toimistoon).

Auditiivinen moodi voi myös olla erittäin hallitseva, jolloin sen kääntämättä jättäminen aiheuttaa ongelmia. Aineistossani oleva laulu, jonka sanat on ruututekstissä jätetty kääntämättä, jättää kohdekielisen katsojan vaille elokuvan teemaan kuuluvia hyvä ihminen -pohdiskeluja sekä elokuvan päähenkilöiden motiivien selittämistä. Mikäli kyseessä on elokuva, eikä vaikkapa musikaali, näin keskeiset laulut ovat mielestäni melko harvinainen ilmiö.

7 Lopuksi

Tämän työn tarkoituksena oli avata audiovisuaalisen kääntämisen multimodaalisuutta, tarkastella kulttuuritiedon välittymistä ruututekstissä ja kehittää samalla omaa kääntäjän kompetenssiani. Halusin selvittää visuaalisen, verbaalisen ja auditiviisen moodin ulottuvuuksia, niiden hyödynnettävyyttä ruututekstittämisessä ja mahdollisia varottavia ominaisuuksia. Paljon uusia näkökulmia löytyikin, mutta esimerkiksi termistön osalta tuntuma ei ole oikeastaan juuri tarkentunut. Teoriakirjallisuuden monipuolisimmiksi edustajiksi osoittautuivat Oittisen ja Tuomisen (toim.)(2007) sekä Díaz Cintas ja Remaelin (2007) yleisteokset, yksityiskohtaista multimodaalisuustutkimukseen liittyvää tietoa löytyi parhaiten Baldryn ja Thibaultin (2006) teoksesta. Kulttuurikysymyksissä suurin apu oli Reiherin (toim.) (2004) teoksesta.

Tutkimuksessa paljastui ennako-oletusten mukaisia löydöksiä eri moodien toimintaperiaatteista. Esimerkiksi visuaalisen moodin kannattaa antaa puhua puolestaan ja jättää sen kautta välittyvää aineista kääntämättä ruututekstiin. Auditiviinen moodi taas toimii ikään kuin paikka-aineena. Sitä tarvitaan usein huomaamatta, ja sen tärkeys havaitaan vasta kun se on poissa. Myös yllättäviä tutkimustuloksia löytyi sekä aineiston sisältä että sen ulkopuolelta. Erittelen nämä tulokset seuraavassa kolmessa kappaleessa. Yllättävät aineistonsisäiset havainnot liittyivät visuaalisverbaaliseen moodiin eli ruututekstissä näkyvään käännökseen. Aineistonulkoiset havainnot liittyivät käännökseen sijoittamiseen laajempaan kontekstiin eli kääntäjän rooliin osana elokuvan levitysketjua.

Aineiston sisäisistä löydöksistä toistuva ongelma oli ruututekstin rajoittuminen tilaan, aikaan tai vaikkapa elokuvan rytmiiin. Dubbauksessa ja selostustekstissä vaikuttaisi ehtivän paljon enemmän, ja niiden osalta tutkimus voisi olla melko erilaista. Ruututekstin tiivistämisestä koitui hankaluuksia mm. karakterisaation luomiseen ja kulttuuriviittauksiin, jotka vaativat joskus lähdedialogissa mainittua pidemmän selityksen. Myös yksi ruututekstin tärkeimmistä vaatimuksista, elokuvan tarinan sujuva kuljettaminen eteenpäin, ei ollutkaan niin yksinkertaista. Tutkimuksessani selvisi, että ruututekstin vuoksi juoneen voi syntyä aukkoja tai ristiriitoja hyvin helposti, tai henkilöhahmojen kuvaus voi muuttua lähdeaineiston vastaavasta.

Samoin kääntäjän kompetenssi nousi esiin erityisesti kulttuuritiedon välittämisen tärkeydessä, kun kyseessä on tämäntyyppinen, mennyttä kulttuuria edustava elokuva. Kääntäjällä on paljon päätäntävaltaa, millaista kulttuuritietoa haluaa välittää (vai haluaako välittää sitä ollenkaan) ja

yksittäisillä sanavalinnoilla voi olla kohdeyleisölle suuri vaikutus. Kääntäjän tekstien avulla kehitetään kulttuurin tuntemusta, mutta samalla myös kieli- ja lukutaitoa. Se on melko suuri vastuu av-kääntäjälle ja kääntäjien ammattikunnalle.

Käännöksen ja aineiston ulkopuoleltakin tulee haasteita, joten pelkkä visuaalisen, verbaalisen ja auditiivisen moodin sekä av-kääntämisen periaatteiden tunteminen ei riitä. Kääntäjä ei ole itsenäinen toimija, vaan hän on välikätenä elokuvan tuotanto- ja levitysketjussa. Hänen on myös vastattava katsojien vaatimuksiin mm. elokuvan juoruvaikutuksen takia. Katsojat muodostavat myös erilaisia yleisöjä, jotka lukevat ja mahdollisesti arvostelevat ruututekstiä eri kriteerein. Yleisössä on mm. elokuvaelämyksen hakijoita, kielenopiskelijoita, pelkän tekstin lukijoita, historiasta kiinnostuneita ja toisia av-kääntäjiä. Tämän tutkielman otsikon pronomini *sie* (suom. 'he', 'ne') on moniulotteinen viittaus kaikkiin edellämainitsemiini tahoihin tai haasteisiin, nousevatpa ne sitten av-käännöksestä itsestään tai sen ulkopuolelta.

Erilaisia jatkotutkimuksen aiheita heräsi tämän pro gradu -työn myötä useita. Olisi erittäin mielenkiintoista verrata aineistona käyttämäni DVD-elokuvan käännöstä ja Ylen vastaavaa televisiokäännöstä keskenään. Miten Ylen käännöksessä on huomioitu elokuvan kulttuurispesifisyys? Samoin multimodaalisuuden tarkastelua voisi koettaa laajentaa elokuvateattereiden 3D- tai esimerkiksi joissain huvipuistoissa esitettäviin 4D-elokuviin (jotka sisältävät katsojaan kohdistuvia näkö- ja kuuloaistin ulkopuolisia ärsykyksiä kuten vesiroiskeita, ilmavirtauksia ja tärinää). Kuinka paljon ”uudet” moodit vaikuttavat käännöksen laatimiseen? Kääntäjälähtöisellä multimodaalisuustutkimuksella voisi saada tarkentavaa tietoa jo tunnettuun multimodaalisuusteoriaan. Sillä voisi selvittää, missä määrin av-kääntäjä huomioi av-esityksen multimodaalisen luonteen, ja jos multimodaaliset piirteet huomioidaan, tapahtuuko se tietoisesti (esim. visuaalisen koulutuksen ansiosta) vai tiedostamatta (tekstiorientoitunut kääntäjä)? Ongelmaksi voisi tosin osoittautua tutkimuksen objektiivisuus.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Muiden elämä 2007. Kääntänyt Tommi Rantanen. Sandrew Metronome, Helsinki.

Das Leben der Anderen 2006. Ohjaus ja käsikirjoitus: Florian Henckel von Donnersmarck. Wiedemann & Berg Film (ym.), Saksa.

Lähteet

Aaltonen, Jouko 2003. *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas.* Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Abdallah, Kristiina 2010. Translators' agency in production networks. Kinnunen, Tuija & Koskinen, Kaisa (toim.), *Translator's Agency*. University Press, Tampere. 11–46.

Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. 2006. *Multimodal transcription and text analysis. A multimedia toolkit and coursebook.* Equinox, Lontoo.

Beck, Alan 2000. Cognitive mapping and radio drama. *Consciousness, literature and the arts*. 1: 2. Saatavilla www-muodossa: <<http://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdingrafe/archive/cog.html>>. Luettu 17.4.2011.

Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome, Manchester.

Dittmar, Norbert & Steckbauer, Daniel 2004. Zur Sprache und Kommunikation in Hausgemeinschaftsleitungen. Reiher & Baumann (toim.). 170–183.

Ferrington, Gary 1993. Audio design: Creating multi-sensory images for the mind. *Journal of Visual Literacy*. Saatavilla pdf-muodossa: <http://interact.uoregon.edu/medialit/wfae/library/articles/ferrington_design.pdf>. Luettu 4.4.2011.

Fryer, Louise 2010. Audio description as audio drama – practitioner's point of view. *Perspectives: Studies in translatology*. 18:3. 205–213.

Gambier, Yves 2007. Audiovisuaalisen kääntämisen tutkimuksen suuntaviivoja. Oittinen & Tuominen (toim.) 73–115.

Harms, Daniil 2000. *Sattumia*. Koonnut ja suomentanut Katja Losowitch. WSOY, Helsinki.

Hartama, Marko 2007. Elokuvakääntäminen av-kääntämisen lajina. Oittinen & Tuominen (toim.) 187–201.

- Hartama-Heinonen, Ritva 2008. Multisemiotiikka, intersemioosi ja kääntäminen. Helin & Yli-Jokipii (toim.) 113–129.
- Helin, Irmeli 2008. Av-median ja kääntämisen kulttuuriset kontekstit. Helin & Yli-Jokipii (toim.) 130–148.
- Helin, Irmeli & Yli-Jokipii, Hilikka (toim.) 2008. *Kohteena käänнос. Uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hurt, Christina & Widler, Brigitte 1999. Untertitelung/Übertitelung. Snell-Hornby, Mary, Höning, Hans G., Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (toim.), *Handbuch Translation*. Stauffenburg, Tübingen. 261–263.
- Ihander, Anna-Maija & Sorsa, Jukka 2010. Av-käännösälällä tuulee. Hikipajojen varjosta yhteiseen rintamaan. *Kääntäjä 2*. 6–7.
- Immonen, Leena 2007. Sana kuvatilassa – Näkökulmia selostustekstin kääntämiseen. Oittinen & Tuominen (toim.) 222–234.
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary 1998. *Subtitling*. TransEdit, Simrishamn.
- Jewitt, Carey 2009. An introduction to multimodality. Teoksessa Jewitt, Carey (toim.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Routledge, London. 14–27.
- Kokkola, Sari 2007a. Elokuvan kääntäminen kulttuurikuvien luojana. Oittinen & Tuominen (toim.) 202–221.
- Koljonen, Tiina 1996. Tv-kääntämisen erityispiirteitä. Sorvali, Irma (toim.), *Meddelanden från institutionen för nordiska språk vid Uleåborgs universitet. Serie B Nr 20*. Kääntämisen tutkimuksen päivät Oulussa 12.12.1995. Oulu. 17–29.
- Kuntzsch, Lutz 2004. ”Genosse Botschafter – Liebe Kollegin – Achtung, Gartenfreunde”. *Anreformen und Anredeverhalten in der DDR*. Reiher & Baumann (toim.) 148–158.
- Lehtonen, Mikko 2007. Ruumis, kieli ja toiminta – Ajatuksia audiovisuaalisten tekstien multimodaalisuudesta. Oittinen & Tuominen. 30–43.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Tammer-paino, Tampere.
- Oittinen, Riitta 2007. Peukaloliisasta Nalle Puhiiin. Oittinen & Tuominen (toim.) 44–70.
- Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina 2007. Lukijalle. Oittinen & Tuominen (toim.) 11–13.
- Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina (toim.) 2007. *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Yliopistopaino, Tampere.
- Pettit, Zoë 2007. Translating verbal and visual language in the Piano. *Perspectives: Studies in translatology*. 15: 3. 177–190.

- Reiher, Ruth 2004. "Sozialistisch arbeiten, lernen und leben." *Alltagssprache in der DDR*. Reiher & Baumann (toim.) 159–169.
- Reiher, Ruth & Baumann, Antje 2004. Die DDR ist noch kein abgegoltenes Thema. *Reiher & Baumann (toim.)* 9–14.
- Reiher, Ruth & Baumann, Antje (toim.) 2004. *Vorwärts und nichts vergessen. Sprache in der DDR - was war, was ist, was bleibt*. Aufbau, Berlin.
- Reiss, Katharina 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Hueber, München.
- Remael, Aline 2001. Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. Gambier, Yves (toim.), *(Multi) Media translation. Concepts, practices and research*. Benjamins, Amsterdam. 13–22.
- Seppänen, Janne 2004. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Vastapaino, Tampere.
- Snell-Hornby, Mary 1999. Audiomediale Texte. Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (toim.) *Handbuch Translation*. Stauffenburg, Tübingen. 273–274.
- Streng, Adolf V. 1997. *Latinalais-suomalainen sanakirja*. 5. painos. SKS, Helsinki.
- Taylor, Christopher 2003. Multimodal transcription in the analysis, translation and subtitling of Italian films. *The translator*. 9:2. 191–205.
- Taylor, Christopher 2004. Multimodal text analysis and subtitling. Teoksessa Ventola, Eija, Charles, Cassidy & Kaltenbacher, Martin. *Perspectives on multimodality*. Benjamins, Amsterdam. 153–172.
- Tuominen, Tiina 2007. Vastaanottoa vai vastustusta? Audiovisuaalisten käännösten reseption tutkimuksesta. Oittinen & Tuominen (toim.) 294–307.
- Törnqvist, Egil 1995. Fixed Pictures, Changing Words: Subtitling and Dubbing the Film *Babettes Gæstebud*. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*. 16: 1. 47–64.
- Vertanen, Esko 2007. Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina. Oittinen & Tuominen (toim.) 149–170.
- Virkkunen, Riitta 2007. Ruudun rajoissa – Oopperan tekstittäminen. Oittinen & Tuominen (toim.) 244–262.
- Zabalbeascoa, Patrick 1996. Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The translator*. 2: 2. 235–267.

Muut lähteet

- Airos, Kirsi 2010. Käsikirjoitus-/Dialogilistapyyntö. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 5.3.2010.
- Berliinin kaupungin verkkosivut. Neuvostosotilaiden muistomerkki *Treptower Park* -puistossa. URL: <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/stadtgruen/friedhoefe_begraebnisstaetten/de/sowjet_ehrenmale/treptowerpark/index.shtml>. Luettu 16.4.2011.
- Enäsuo, Susanna 2011. Das Leben der Anderen -DVD-käännökset. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 13.4.2011.
- Internet Movie Database. *Das Leben der Anderen* -elokuvan tietosivu. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0003697/bio>>. Luettu 4.4.2011.
- Kokkola, Sari 2007b. Audio-vision and translation as metonymy. Luento 7.11.2007 Tampereen yliopiston käännöstieteen (englanti) tutkielmaseminaarissa.
- Kulovesi, Marjaana 2011. Kysymyksesi Ylen käytännöstä. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 13.4.2011.
- Kupari, Mira 2010. DVD-kääntäjä ja käsikirjoitus hakusessa. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 5.3.2010.
- Näkövammaisten kulttuuripalvelu. Kulttuuritapahtumien kuvailutulkkaus näkövammaiselle. URL: <<http://www.kulttuuripalvelu.fi/?id=9>>. Luettu 4.4.2011.
- Plaza.fi. *Manhattanin murhamysteeri* -elokuvan esitystiedot. URL: <<http://plaza.fi/tv/ohjelma/1204274>>. Luettu 4.4.2011.
- Rantanen, Tommi 2011. Muiden elämä. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 11.3.2011.
- Stoewahse, Dorothee 2010. Das Leben der Anderen. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 8.3.2010.
- Stoewahse, Dorothee 2011. E-Mail von 3.4.2011. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Kaija Alila. Lähetetty ja luettu 13.4.2011.
- Yleisradion tv-opas. *Muiden elämä* -elokuvan esitystiedot. URL: <<http://yle.fi/ohjelmat/356257>>. Luettu 4.4.2011.

Deutsche Kurzfassung

Universität Tampere
Fachbereich Sprach-, Translations- und Literaturwissenschaften
Translationswissenschaft (Finnisch–Deutsch)

ALILA, KAIJA: Weil sie bestimmen, wie gespielt wird – Betrachtung zur Multimodalität und Kulturübertragung beim Film *Das Leben der Anderen*

Magisterarbeit: 64 Seiten
Deutsche Kurzfassung: 12 Seiten
Mai 2011

1 Einleitung

Diese Studie befasst sich mit der Multimodalität eines Kinofilms (in seiner Fassung als Kauf-DVD) im Hinblick auf Kulturvermittlung durch Übersetzungslösungen. Sie dient aber auch als eine persönliche Forschungsreise in die Multimodalität des audiovisuellen Übersetzens (im Folgenden: AV-Übersetzen). Seinen ersten Anstoß erhielt mein persönliches Forschungsinteresse am audiovisuellen Übersetzen während meiner Fachstudien. In diesem Zusammenhang entstand auch im Herbst 2007 meine Kandidaten- respektive Bachelorarbeit über Fernsehuntertitelungen als Teil der Multimodalität. In den vertiefenden Studien wurde der Blickwinkel eines professionellen audiovisuellen Übersetzers wichtig. Weil die Lücken in der Erforschung zur Multimodalität noch beachtlich sind, gab es Bedarf für diese Studie.

Audiovisuelles Übersetzen als Sonderbereich des Übersetzens ist ziemlich häufig erforscht worden. Beliebte als Untersuchungsmaterial sind u. a. Fernsehserien und Filme und als Themen Umgangssprache oder Fluchworte bei der Untertitelung. Dabei sind leider viele grundlegende Fragen ohne Antwort geblieben. Zum Beispiel was sind *Ausgangs-* oder *Zieltexte*, neben den anderen traditionellen Übersetzungstermini, in der audiovisuellen Umgebung?

Multimodalität im audiovisuellen Kontext seinerseits bedeutet, dass verschiedene Sinnesmodalitäten zugleich angesprochen werden und über verschiedene Kanäle kommuniziert werden – auditiv und visuell. Text, Ton und Bild zusammen haben eine Wirkung auf den Zuschauer, aber welche?

Das Hauptanliegen dieser Studie ist es, die multimodale Natur der Quellenmaterialien des AV-Übersetzens zu erklären. Sie stellt eine Herausforderung an den Übersetzer dar. Die vorliegende Arbeit setzt sich das Ziel, erste Antworten auf die folgenden Fragen zu suchen: Wie funktionieren die verschiedenen Modalitäten (das Visuelle, Verbale und Auditive) in einem Untertitelten Film insbesondere im DVD-Format? Inwiefern wirken die Modalitäten auf die Lösungen des Übersetzers? Welche Vor- und Nachteile haben diese Modalitäten?

Als Untersuchungsmaterial für diese Forschung diente der Film *Das Leben der Anderen* (Original: Deutschland, 2006) in seiner Fassung mit finnischen Untertiteln. Der Film ist keinesfalls als Mainstream einzuschätzen, und sein Thema (Leben unter der Macht der Stasi in der DDR) gehört nicht zu den Favoriten der Massenproduktion. Gleichwohl ist der Film ein Massenerfolg und ist auch international erfolgreich gewesen. Wegen des ungewöhnlichen Themas sind Kulturfragen der Untertitelung besonders interessant. Die zweite Forschungsfrage lautet: Wie wird Kultur in diesem Film durch Übersetzungslösungen, Bild und Ton übertragen?

Zunächst werden in Abschnitt 2 die Besonderheiten des AV-Übersetzens behandelt sowie die Möglichkeiten und Herausforderungen der Untertitelung. Im Folgenden (3) wird Film unter multimodalen Aspekten betrachtet und die visuelle, verbale und auditive Modalität geklärt. Der Untersuchungsgegenstand, *Das Leben der Anderen*, sowie die Methode des praktischen Teils dieser Studie werden im Abschnitt 4 präsentiert. Die Analyse wird in Abschnitt 5 vorgestellt. Sie besteht von zwei Teilen: der multimodalen Transkription (Methode von Baldry and Thibault, 2006) von drei Szenen und der weiteren kurzen, mit verschiedenen Modalitäten verknüpfenden Beispiele. In Abschnitt 6 werden die Schlussfolgerungen genannt.

2 Besonderheiten des AV-Übersetzens

Audiovisuelles Übersetzen unterscheidet sich von vielen anderen Formen der Translation wegen seiner Natur als „Nicht-nur-Text“. Das Wort „audiovisual“ stammt aus dem Lateinischen: *audio* (‚hören‘) und *visio* (‚das Sehen‘) oder *visus* (‚das Sehen‘, ‚der Blick‘). Mit anderen Worten, Bild und Ton sind bei der Übersetzung immer präsent. Die Übersetzungsmärkte im audiovisuellen Bereich sind vielseitig. Es gibt Fernsehprogramme, Filme, Oper und Computerspiele, um nur einige zu nennen. Untertitelung ist die üblichste Form des audiovisuellen Übersetzens in Finnland, ganz im

Gegenteil zu Deutschland, das Synchronisationsland ist. Andere Verfahren des AV-Übersetzens sind z. B. Voice-over (bei Naturdokumentationen und im Radio) und Übertitelung (Opern).

2.1 Herausforderungen

Audiovisuelles Übersetzen ist als Adaptation (Díaz Cintas & Remael 2007), Manipulation (Gambier 2007, 93), Interpretation oder geschriebenes Simultandolmetschen (Helin 2008, 132) betrachtet worden. Diese Benennungen verweisen bereits auf die Herausforderungen des audiovisuellen Übersetzens. Für Untertitelung steht i.d.R. nur wenig Raum und Zeit zur Verfügung. Deshalb muss das Original fast immer verkürzt und neu formuliert werden. Fürs Lesen wird, gegenüber dem Zuhören, auch relativ viel Zeit benötigt. Außerdem sollte, wenn komplizierte Begriffe oder andere schwer zu verstehende Stellen im Dialog auftauchen, dafür mehr Lesezeit reserviert werden, als „Zuhörzeit“ notwendig ist. Dem Rhythmus des Films (oder anderer audiovisuellen Präsentation) muss auch gefolgt werden. Der Übersetzer muss den Kern des Gesagten finden und die verschiedenen Elemente des Originalmaterials im Einzelfall betrachten und priorisieren – alles kann nie übertragen werden. Dies unterscheidet sich von den meisten anderen Formen von Translation, weil beim audiovisuellen Übersetzen ist der Zieltext im Vergleich zum Ausgangstext oft viel kürzer. Im folgenden Beispiel, wie auch in den weiteren, gebe ich Ausschnitte aus dem Originaldialog (DE), den finnischen Untertitel (FI) und deren von mir erstellten Rückübersetzung (RÜ) wieder. Die genauer betrachteten Teile sind fett gedruckt.

BEISPIEL 1

DE: Nächste Woche **Donnerstag Abend** ist bei Dreyman eine Feier, da kommen **einige** dubiose Leute, **Hauser und das ganze Gesocks.**

FI: Dreyman pitää juhlat viikolla. Vieraat ovat epäilyttäviä.

RÜ: Dreyman veranstaltet eine Feier nächste Woche. Die Gäste sind dubios.

Im Beispiel 1 gehen genaue Zeit- und Namensangaben verloren. Das Beispiel zeigt, wie nur der Kern des Gesagten im Untertitel vermittelt wird. Dies geschieht oft aus Mangel an Zeit und Raum wie in dieser Szene, wo die sprechende Person schnell und viel spricht.

Die Wirkung des AV-Übersetzens als geschriebenes Simultandolmetschen entsteht, weil der Ausgangsdialog fast immer präsent ist und die Übersetzung als Zusatz zum Original dient. Genau wegen dieser Doppelstruktur werden vom audiovisuellen Übersetzen spezifische Übersetzungsmethoden verlangt. Die Zuschauer, die den Ausgangsdialog zumindest teils verstehen, erwarten einzelne, leicht erkennbare Worte oder Ausdrücke auch in der Übersetzung zu bemerken. Wenn diese Worte in der Untertitelung verloren gehen, beurteilen die Zuschauer die Übersetzung sehr kritisch, oft sogar als „falsch“. Das Phänomen heißt „gossiping effect“ oder „Klatsch-Wirkung“ (Übersetzung: K. A.). Es stellt eine ernstzunehmende Gefahr dar, besonders für DVD-Übersetzer, weil die Zuschauer den Film zurückspielen und einzelne Lösungen vergleichen können. Beim AV-Übersetzen ist also auch auf die semantische und syntaktische Korrelation des Ausgangsdialogs und der Untertitel zu achten – trotz manchmal starker Bearbeitungen.

Eine weitere bemerkenswerte Herausforderung ist die Position des Übersetzers am Ende der Filmproduktions- und Verteilungskette. Der Übersetzer erhält seine Aufgaben gewöhnlich nicht direkt von dem Filmverleiher, sondern dazwischen können mehrere Auftraggeber wie Übersetzungsbüro(s) und Unterlieferant(en) stehen. Jeder Vermittler nimmt seine eigene Entlohnung und formuliert seine Bedingungen, die auf der nächsten Stufe befolgt werden müssen. Es ist klar, dass für das letzte Glied – für den Übersetzer – nicht viel Geld übrigbleibt. Für eine sorgfältig gestaltete Übersetzung ist viel Zeit nötig, was dem schlechten Lohn nicht entspricht. Es gibt nicht genügend Zeit zur Einarbeitung in das Originalmaterial, für das Erwägen der besten zielsprachigen Varianten, für Korrekturlesen usw. (Siehe z. B. Abdallah 2010.)

Eine der Herausforderungen ist die Kontrolle über die Gesamtheit zu erlangen, die die verbalen, visuellen und auditiven Modalitäten formen. Auf diese Herausforderung konzentriere ich mich in dieser Arbeit. Ich versuche herauszufinden, wie der Übersetzer das Gleichgewicht zwischen den Modalitäten behält und was die einzelnen Übersetzungslösungen für das Ganze erbringen können.

2.2 Möglichkeiten

Die Möglichkeiten der Untertitelung hängen oft mit den anderen Modalitäten (Bild und Ton) zusammen. Es ist wichtig, sie zu nutzen, weil damit Zeit und Raum in der Untertitelung gespart werden können. Wenn die Untertitel kurz und knapp gestaltet sind, bleibt dem Zuschauer mehr Zeit zum Betrachten des Films, für Details im Bild und Hinweise im Ton. Was auf dem Bild zu sehen ist,

sollte nicht unnötig in der Untertitelung wiederholt werden. Wenn z. B. im O-Dialog von einem gelben Kanarienvogel gesprochen wird und der Vogel im Bild zu sehen ist, dann reicht es, wenn in der Untertitelung nur „der Vogel“ erwähnt ist.

Eine andere Möglichkeit der Untertitelung sind die oft in den Untertitelungsmethoden erwähnten Konventionen, wie z. B. eine bestimmte Typographie, die ebenfalls eine viele Informationen vermitteln kann. Die Typographieregeln im finnischen Fernsehen sind kanalbedingt, aber sie sind unter den Zuschauern allgemein bekannt. Die Verwendung von Kursiv weist z.B. darauf hin, dass das Gespräch hinter einer Wand stattfindet oder indirekt vom Radio oder Telefon kommt. Ein Beispiel aus dem in dieser Studie verwendeten Material zeigt die Ausdruckskraft der Anführungszeichen. Im Film wird über Selbstmorde von DDR-Einwohnern gesprochen, die die Stasi-Bürokraten in einer negativen Weise behandeln. Das im O-Dialog erwähnte *Selbstmörder, so nannten sie sie* wird in der Untertitelung *"Itsemurhaajia"* ('Selbstmörder'). Die Anführungszeichen zeigen sofort, dass sie etwas – hier: – ironisch Zitiertes bedeuten, und die Entscheidung fasst den Informationsgehalt in einem zeitlich und räumlich engen Rahmen knapp zusammen.

3 Multimodalität des Films

Der Begriff Multimodalität weist auf Sinnesmodalitäten hin, die nicht immer deutlich zu erkennen und nicht leicht voneinander zu trennen sind. Zum Beispiel wirken der Geschmack- und Geruchssinn eng zusammen. Gleichfalls haben Radiozuhörer behauptet, „gesehen“ oder „gefühl“ zu haben. Ein Film ist eine multimodale Gesamtheit und besteht aus verschiedenen Elementen, die Modalitäten genannt werden: das visuelle, das verbale und das auditive. Eine gelungene Untertitelung wird mit der visuellen und auditiven Modalität eins und schafft eine Illusion vom Verstehen des Originals. Die Zuschauer bemerken nicht, dass sie einen Text lesen. Multimodalität ist ein Phänomen, das in der Welt von Symbolen und repräsentierter (d. h. nicht direkter) Wechselwirkung stattfindet und die synästhetische (zugleich wahrnehmende) Natur des Menschen spiegelt.

Audiovisuelle Präsentationen (Filme, Fernsehprogramme, usw.) bestehen aus dem *Bildraum*, wie Farben, Flächen und Tiefen, und aus dem *Tonraum*, wie Effekten, gesprochener Sprache und Musik. Dazu gibt es noch den verbalen Teil, der im Ausgangsmaterial durch den Tonraum (Ausgangsdialog) und Bildraum (visuelle Texte wie Schilder im Film) und im Zielmaterial durch den Bildraum (Untertitel) übertragen wird.

Die visuelle Modalität schließt alle durch den Sehsinn zu wahrnehmende Information des Films in sich ein. Das Visuelle gilt schon seit langem als die dominierende Modalität. Sie ist sehr wichtig bei audiovisuellen Präsentationen wegen ihrer absoluten Natur: Das Bild zeigt sich immer gleich, dem Ausgangs- wie dem Zielpublikum. Von dieser Modalität sind keine Elemente wegzunehmen, sie ist i. d. R. da, wie sie ist¹. Die visuelle Modalität kann oft unabhängig von der Sprache verstanden werden, insbesondere, wenn die kulturelle Umgebung der Zielkultur dem Original nahe steht. Beispielsweise ist das Interpretieren der nonverbalen Sprache möglich, aber es gibt keine wasserdichte „universale Bildsprache“, wovon die frühen Filmtheoretiker sprachen. Nonverbale Kommunikationsformen gibt es überall in der Welt, aber sie können verschiedene Bedeutungen tragen. Das Lachen kann, abhängig von der Kultur, als Zeichen von Freude, Trauer oder Angst interpretiert werden (Seppänen 2004, 104). Heutzutage werden u. a. Filme international verteilt, und um Kulturkonflikte zu vermeiden, sollte auf hochwertige Übersetzungen geachtet werden.

Mit der verbalen Modalität sind z. B. der Ausgangsdialog, die Untertitelung oder die Synchronisation und die im Film präsenten Texte (Orts- und Zeitangaben, Überschriften in Zeitungen) und deren Übersetzungen in den Untertiteln gemeint. Die verbale Modalität ist nach ihren Vermittlungskanälen in den visuell-verbale („das Gesehene“) und in den auditiv-verbale („das Gesprochene“) Teil zu trennen. Die verbale Modalität, genauer gesagt die visuell-verbale Modalität, ist besonders wichtig für Finnen, weil die meisten ausländischen Filme und Fernsehprogramme in Finnland untertitelt werden.

Für die Informationsaufnahme eines Films ist auch die auditive Modalität zuständig. Zu dieser Modalität gehören alle Informationen der Tonspur wie Gespräche, Musik, Toneffekte und Geräusche im Hintergrund. Die auditive Modalität ist oft als Zusatzteil in audiovisuellen Präsentationen begriffen worden. Wir sprechen ja von *Zuschauer*, nicht *Zuhörer*, eines Films. Die auditive Modalität ist nicht so absolut, wie die visuelle. Wenn etwas auf dem Filmband gezeigt wird, sehen alle das Gleiche, aber wenn etwas von der Tonspur gespielt wird, werden die Töne unter den Zuhörern oft anders interpretiert. Dies ist mit dem Begriff „theater of the mind“ oder „Theater des Gedankens“ (Übersetzung: K. A.) bezeichnet worden.

1 Ausnahmen gibt es immer: viele US-Serien werden für das deutsche Fernsehen z.B. gekürzt, d.h. gewisse Szenen werden herausgeschnitten.

4 Untersuchungsmaterial und -methode

Als verwendetes Untersuchungsmaterial dient die finnisch untertitelte DVD-Version des Films *Das Leben der Anderen* (Deutschland, 2006). Die DVD ist unter dem Namen *Muiden elämä* von Sandrew Metronome Distribution Finland Oy in 2007 erschienen. Die Dauer des Films beträgt 124 Minuten. Der Regisseur und Drehbuchautor dieses mehrfach preisgekrönten Films ist Florian von Donnersmarck. In den Hauptrollen sind Ulrich Mühe (Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler), Sebastian Koch (Schriftsteller Georg Dreyman), Martina Gedeck (Schauspielerin Christa-Maria Sieland) und Ulrich Tukur (Stasi-Oberstleutnant Anton Grubitz) zu sehen.

Der Film stellt das Leben der Schauspielerin Christa-Maria Sieland und des Drehbuchautors Georg Dreyman in der DDR im Jahr 1984 dar. Die Stücke von Dreyman fallen dem Armeegeneral der SED auf, und die zwei geraten unter Überwachung der Stasi. Der tüchtige und der Partei treue Agent Gerd Wiesler nimmt den Auftrag dienstefrig an. Er kann kaum ahnen, wie leer ihm bald sein eigenes Leben vorkommen wird oder wie es – und auch das Leben der ganzen DDR – sich verändern wird.

Die finnischen Untertitel stammen von Tommi Rantanen von Broadcast Text International Oy. Ich habe Auskünfte zu dieser Übersetzung vom Übersetzer per E-Mail erhalten. Die Übersetzung war ursprünglich für die Kinofassung des Films erstellt und wurde ihm zufolge "so, wie ich die Sache sehe, später auch bei einigen DVD-Versionen verwendet". Das gilt auch für die mir vorliegende DVD-Fassung des Films. Die Mittel (Kinofassung vs. DVD) unterscheiden sich u.a. durch Aufstellung und Dauer der Repliken. In der mir vorliegende DVD-Fassung wurde die gleiche Übersetzung verwendet, aber die Repliken wurden kombiniert und die Timecodes neu gesetzt (Enäsuo 2011). In der Filmtheateruntertitelung in Finnland sind immer zwei Zeilen präsent, wobei die erste für die finnische und die zweite für die schwedische Übersetzung reserviert ist. Im Vergleich zu der DVD-Version ist die Dauer der Repliken etwas kürzer, weil es weniger einzelne Bilder pro Sekunde gibt. Die Zeichenanzahl pro Zeile ist in der Filmtheaterversion trotzdem etwas größer. Diese Begrenzungen der Filmtheaterversion erlebte der Übersetzer als große Qual, so wie auch die Eile beim Übersetzen.

Für den praktischen Teil dieser Studie habe ich zuerst den Originaldialog und alle Untertitel des Films verschriftet bzw. abgeschrieben. Dafür habe ich drei Spalten in einem Textverarbeitungs-

programm verwendet: den Originaldialog in die erste Spalte, die Übersetzung in die zweite und Notizen über verschiedene Modalitäten in die dritte. Der nächste Schritt war eine genauere Untersuchung von drei Szenen mit Hilfe der multimodalen Transkribierung. Dazu nahm ich die Szenen auf, von denen ich die meisten Notizen gemacht hatte. Mit Hilfe der Ergebnisse dieser Transkribierung habe ich noch weitere kürzere Beispiele im Film gesucht. Zuletzt habe ich versucht, allgemeine Ergebnisse zusammenzufassen.

Sehr hilfreich beim Transkribieren des O-Dialogs war das Drehbuch des Films, das ich von der Beta Film GmbH bekommen habe. Von Beta Film stammte auch die Erlaubnis zur Verwendung der Screenshots aus dem Film.

5 Analyse

Bei dieser Untersuchung wurden folgende Ergebnisse aus einzelnen Modalitäten oder, wie erwartet, aus mehreren Modalitäten zusammen gewonnen. Wegen des begrenzten Forschungsmaterials (nur ein Film) können nur vorsichtige Verallgemeinerungen angestellt werden.

5.1 Die visuelle Modalität

Die visuelle Modalität erwies sich als vorherrschend. In diesem Film vermittelte sie z. B. Gefühle wie Glück (Beispiel 2), Ernst und Ekel (Beispiel 3) so effektiv, dass sie auch ohne Untertitel verständlich waren.

BEISPIEL 2

DE: In meinem nächsten Leben werde ich einfach auch Schriftsteller, **ein glücklicher Schriftsteller**, der immer schreiben kann – wie du.

FI: Seuraavassa elämässäni minustakin tulee kirjailija, joka kirjoittaa, milloin haluaa, kuten sinä.

RÜ: In meinem nächsten Leben werde ich auch ein Schriftsteller, der schreiben kann, wann man will, wie du.

BEISPIEL 3

DE: Ich kann den Anblick von diesen **fetten, aufgetakelten** Menschen **bei so einer Premiere** nicht mehr ertragen.

- FI: En enää kestä nähdä niitä ihmisiä.
RÜ: Ich ertrag's nicht mehr, solche Menschen zu sehen.

In Beispiel 3 wird durch die visuelle Modalität klar, dass der Gesichtsausdruck Ekel ausdrückt, aber gewisse Einzelheiten (*fett* und *aufgetakelt*) werden dem zielsprachigen Publikum nicht ganz klar.

Als kulturspezifisch problematisch erwiesen sich die Lücken zwischen Bildtexten und ihren fehlenden Übersetzungen. Dazu gehören die zum Transport von Christa-Maria Sieland ins Gefängnis verwendeter Lieferwagen mit dem Text *Frischfisch*, und das *Forschungs- und Gedenkstätte IN DER NORMANNENSTRASSE*[,] *Besucher Willkommen*- Schild des Stasi-Archivs. Diese hätten interessante Kulturinformation übertragen können, aber ohne Untertitelung bleiben ihre Bedeutung dem finnischsprachigen Zuschauer unklar.

5.2 Die (visuell-)verbale Modalität

Die visuell-verbale Modalität zeigte sich praktisch z. B. mit ihren typografischen Mitteln, wie schon oben erwähnt. Eine ganze Menge anderer Eigenschaften dieser Modalität wurden wiederum als Nachteile oder sogar als Probleme betrachtet. Solche waren in diesem Untersuchungsmaterial u.a. der weggelassene Kraftausdruck im Witz (Beispiel 4), Lücken bei der Handlung, die durch zu sehr gekürzte Untertitelung im Laufe des Films entstehen (Beispiel 5), Fehlerinterpretationen der Handlung oder irreführend gekürzte Übersetzungen. Insbesondere beim Übersetzen des Witzes im Beispiel 4 entsteht im Kontext ein so schreiender Widerspruch zwischen der Untertitelung und der visuellen Modalität, dass der Witz vollkommen verloren geht und das Folgen der Handlung für den finnischsprachigen Zuschauer sehr kompliziert wird.

BEISPIEL 4

- DE: Und dann sagt die Sonne: „Ach, **leck mich doch am Arsch**. Ich bin jetzt im Westen.“
FI: Aurinko vastasi: „Olen nyt lännessä.“
RÜ: Die Sonne antwortete: „Ich bin jetzt im Westen.“

Im Bild ist zu sehen, wie ein Student der Stasi-Hochschule den Witz lebhaft erzählt und alle rund um ihn lachen – sogar Oberstleutnant Grubitz. Er hatte ihn kurz vorher ermutigt, den Witz zu beginnen. Nach dem Kraftausdruck wird Grubitz aber sehr ernst und bedroht ihn, er werde das dem

Büro des Ministers melden. Die von Grubitz genannte „Hetze“ wird durch die Untertitel klar, und die unangenehmen Folgen verursachen dem finnischen Zuschauer nur Verwirrung.

BEISPIEL 5

- DE: Christa! – Komm nicht **näher, ich war bei Kerschners in Brandenburg und es gab kein Wasser.**
Ich muss **erst** duschen.
- FI: Christa! – Älä tule. Haluan suihkuun.
- RÜ: Christa! Komm nicht. Ich will duschen.

Bei der Untertitelung gehen auch ziemlich viele Hinweise auf die Kultur der DDR verloren, die auf keine Weise durch die anderen Modalitäten vermittelt werden (Beispiel 6). Solche waren auch die vielen Anredeformen, die typischerweise in der DDR verwendet wurden. An manchen Stellen wurden sie in den Untertitelung übersetzt, aber – oft wegen Mangel an Zeit und Raum – ziemlich viele gingen verloren.

BEISPIEL 6

- DE: Das bedeutet Pflichten, **wie Konspiration, vollkommene Verschwiegenheit.** Aber auch Privilegien.
- FI: Se merkitsee velvollisuuksia, mutta myös etuja.
- RÜ: Das bedeutet Pflichten, aber auch Privilegien.

5.3 Die auditive Modalität

Im Film ist eine Gesamtheit aus mehreren Szenen, die zusammen mit einem Lied verknüpft sind. Das Lied spielt im Hintergrund, aber es ist gut hörbar. Aus dem Liedtext ist das Gedicht „Versuch es“ von Wolfgang Borchert zu erkennen. Mit Hilfe des Lieds wird gezeigt, wie die Hauptfiguren (Georg Dreyman, Christa-Maria Sieland und Gerd Wiesler) versuchen, in ihrer eigenen Weise gute Menschen zu sein. Sie streben nach den richtigen Entscheidungen, obwohl sie gefährlich oder schädlich für sie selbst oder andere sein können. Das Lied erklärt ihre Motive. Leider ist das Lied nicht übersetzt und dem finnischen Zuschauer bleibt der Zusammenhang unklar. Er wird sich wahrscheinlich über fehlende Untertitelung aufregen, weil das Lied über zwei Minuten dauert und der Liedtext deutlich zu hören ist. Zeit und Raum sind hier keine begrenzenden Faktoren.

Die auditive Modalität kann sehr diskret sein, wie im folgenden Beispiel. Im Bild ist ein Notenbuch zu sehen, auf dessen Deckel der Text *SONATE VOM GUTEN MENSCHEN KLAVIERWERKE BAND VI* zu sehen ist. Der Untertitel lautet: „*Sonaatti hyvälle ihmiselle*“ (auf Deutsch: „*Sonate für*

den guten Menschen“). Sonaten gibt es für verschiedene Instrumente, aber die Klaviermusik im Hintergrund leitet den Zuschauer (Zuhörer!) auf die richtige Spur. Später im Film wird diese Vorstellung noch durch die auditive und visuelle Modalität verstärkt, wenn Dreyman dieselbe Sonate auf dem Klavier spielt.

6 Schlussfolgerungen

Die Absicht dieser Studie war zu klären, was für eine Rolle Multimodalität bei Untertitelten Filmen spielt und welche die Vor- und Nachteile einzelner Modalitäten sind. Die Ergebnisse wurden im letzten Abschnitt schon zusammengefasst, aber für weitere Untersuchung bleiben viele Fragen offen. Im Laufe dieser Arbeit wurde klar, dass es eine zweite, vom finnischen Rundfunk Yle stammende Untertitelung für diesen Film für die Ausstrahlung im TV-Programm gibt. Es wäre interessant, diese zwei verschiedenen Übersetzungen im Hinblick auf die Kulturfragen zu vergleichen. Eine andere Studie könnte über die AV-Übersetzungspraxis erstellt werden. Wie genau berücksichtigen AV-Übersetzer die verschiedenen multimodalen Aspekte? Wie bewusst treffen sie ihre Entscheidungen? Machen sie das frei nach Gefühl oder aufgrund einer Schulung?

Was Multimodalität als Begriff angeht, sind die Probleme zu ihrer Forschung für mich jetzt verständlich. Heutzutage wird praktisch nur von der visuellen und auditiven Modalität gesprochen, aber wegen sich weiterentwickelnden Technik (interaktive Filme und Spiele, 3D- und sogar 4D-Filme usw.) werden die Übersetzungsformen in der Zukunft sich noch vielfältiger.

Wie am Anfang als Ziel gesetzt, ich habe mich mit dieser Magisterarbeit mit den Grundlagen der audiovisuellen Übersetzungsverfahren vertraut gemacht. Die durchgeführten Beobachtungen verstärken auch meine Kompetenz und mein Selbstbild als zukünftige professionelle AV-Übersetzerin.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Übersetzer ständig viele Fäden in der Hand halten muss. Er muss nicht nur auf die Wichtigkeit einzelner Teile (Worte, Ausdrücke), sondern großer Ganzheiten (Übersetzung als Teil der Filmproduktionskette) achten. Der AV-Übersetzer sollte seine sehr vielseitige und verantwortliche Rolle erkennen: Er arbeitet nicht nur als Kulturbotschafter, sondern auch als Förderer von Lesefertigkeit und Fremdsprachenkenntnissen der Finnen (Vertanen 2007, 149). Das Wichtigste ist das vielköpfige Publikum: Leser der Untertitelung, Zu-

schauer des Films, Berufsgruppe der Übersetzer, historisch Interessierte. Sie bestimmen, wie gespielt wird.