

Kääntäjän kädenjälki  
Jaana Kapari-Jatta ja Harry Potter -näytelmän käsikirjoitus

Tarja Soini  
Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot  
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta  
Pro gradu -tutkielma  
Lokakuu 2017



Tampereen yliopisto  
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisterikoulutus  
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta  
Viestintätieteiden tiedekunta

SOINI, TARJA: Kääntäjän kädenjälki. Jaana Kapari-Jatta ja Harry Potter -näytelmän käsikirjoitus.

Pro gradu -tutkielma, 58 sivua. [Jaana Kapari-Jatta and the Finnish Translation of the Harry Potter play, 11 pages]

Lokakuu 2017

---

Tässä työssä vertailen näytelmän englanninkielistä lähdetekstiä ja tiukalla aikataululla laadittua suomenkielistä kohdetekstiä. Tarkastelen kääntäjän käännösstrategiaavainkohtia ja pohdin, miten paljon toimeksiantoon liittyvät aikataulukysymykset ovat niihin mahdollisesti vaikuttaneet, ja toisaalta, tukevatko kääntäjän tekemät käännösvalinnat kohdetekstin käyttötarkoitusta. Draaman kääntäjä voi suunnata työnsä useampaankin eri tarkoitukseen: teoksen voi kääntää kaunokirjallisuutena lukevalle yleisölle, voi kääntää teatteriohjaajalle näytelmän käsikirjoitukseksi tai voi esimerkiksi laatia läpinäkyvän ja tarkan dokumentaarisen käännöksen dramaturgia varten.

Analysoin kääntäjän käännösprosessin kulkua sekä Birgitta Englund Dimitrovan tutkimustulosten pohjalta että kääntäjien omasta prosessistaan esittämien analyysien valossa. Näytelmien kääntämisen erityiskysymyksiä käsittelem Sirkku Aaltosen, Marja Jäniksen, Jiri Levyn ja Susan Bassnettin esittämien teorioiden avulla.

Aineistoni on Harry Potter -tarinoiden jatkoksi 31.7.2016 ilmestynyt näytelmäkirjoitus *Harry Potter and the Cursed Child* ja Jaana Kapari-Jattan siitä laatima suomenkielinen käännös *Harry Potter ja kirottu lapsi*. Kääntäjällä oli työhönsä aikaa vain noin kaksi kuukautta, koska käännettyä kirjaa odotettiin kauppoihin kiihkeästi. Kirjaa myytiinkin hieman vajaat 98 000 kappaletta julkaisupäivästä 8.11.2016 vuoden loppuun mennessä. Suomen seuraavaksi myydyin kaunokirja vuonna 2016 ylsi vain noin 55 000 kappaleen myyntiin.

Aineiston analyysi osoitti, että kohdetekstiin oli jäänyt runsaasti virheitä, joitakin tahattomia poistoja sekä paljon sanasanaisia käännöksiä, joita kääntäjä yleensä hioo suomalaisempaan muotoon käännösprosessin loppuvaiheessa. Analyysin pohjalta on myös mahdollista tehdä oletus, ettei kustannustoimittajallakaan ole ollut aikaa normaaliin työskentelyyn kireiden aikataulujen takia.

Avainsanat: Käännöstyö, hiominen, jälkikirjoitusvaihe, näytelmä, käännöstoimeksianto, kustannustoimittaja.



## Sisällys

1	Johdanto ja tausta.....	1
2	Näytelmä kirjallisuudenlajina .....	6
2.1	Näytelmäkirjallisuuden suosio Suomessa.....	7
2.2	Draaman erityispiirteet kääntämisen kannalta .....	8
2.2.1	Näytelmän kaksi tasoa .....	10
2.2.2	Esitettävyyys ja puhuttavuus.....	12
2.3	Näytelmän kääntäminen tutkimuskohteena .....	14
2.3.1	Skopos.....	16
2.3.2	Käännösstrategiat: vieraannuttaminen ja kotouttaminen .....	18
2.3.3	Dokumentaarinen kääntäminen .....	19
2.3.4	Hybriditeksti .....	21
3	Kääntäjän käännösprosessi .....	23
3.1	Käännösprosessin vaiheet .....	23
3.1.1	Esikirjoitus .....	24
3.1.2	Kirjoitusvaihe.....	24
3.1.3	Jälkikirjoitusvaihe .....	25
3.2	Tutkimustulosten yhteenvetoa .....	26
4	Aineiston esittely ja metodi .....	29
5	Kääntäjän kädenjälki.....	35
5.1	Idiomaattisen aineksen kääntäminen .....	35

5.2	Syntaksin tulkinnasta johtuvat siirtymät .....	36
5.2.1	Lähdetekstin tulkinta.....	37
5.2.2	Tulokielen muotoilu.....	39
5.3	Käännösvastineet sanoille .....	41
5.3.1	Epätarkkoja käännösvastineita.....	42
5.3.2	Ilmaisun rekisterin valinta.....	44
5.4	Liitekysymykset ja puhuttelut.....	46
5.4.1	Liitekysymykset .....	46
5.4.2	Puhuttelulisäykset .....	47
5.5	Poistot .....	49
6	Pohdintaa.....	52
7	Johtopäätökset.....	56
	Lähdeluettelo.....	59
	English Summary .....	65

## 1 Johdanto ja tausta

Tutkielmassani vertailen englanninkielistä näytelmäkäsikirjoitusta ja siitä tehtyä käännöstä. Kääntäjä on kääntänyt aineistoni, yksissä kansissa olevat kaksi näytelmää, noin kahdessa kuukaudessa, mikä on lyhyt aika, mutta ei toimeksiantona nykyään aivan poikkeuksellinen. Tarkoitukseni on tutkia, näkyykö tiukka aikataulu jotenkin kääntäjän valinnoissa ja käännösprosessissa. Pohdin myös, miten kääntäjän valinnat ovat vaikuttaneet käännöksen käytettävyyteen toisaalta luettavana kaunokirjallisuutena ja toisaalta näytelmäkäsikirjoituksena.

Suomessa kirjallisuuden kääntäjän keskimääräinen työtahti on noin kolme romaania vuodessa. Käännettävänä merkkeinä tämä tarkoittaa 1,5–2 miljoona merkkiä ja sivuina 937–1250 sivua. Euroopassa keskimääräisenä vuosityömääränä pidetään noin 1,5 miljoonaa merkkiä, eli tavoitetaso on hieman alhaisempi kuin Suomessa. (SKTL 2011.) Meidän kääntäjämme ovat kuitenkin vielä visaisemman tehtävän edessä kuin heidän eurooppalaiset kollegansa, koska kielemme rakentuu toisin kuin indo-eurooppalainen kieliperhe, jonka sisällä Euroopassa tehdään paljon käännöstyötä. Täkäläisiä tiukkoja aikatauluja selittää se, että kääntäjän työ voi usein alkaa vasta alkuteoksen julkaisemisen jälkeen, mutta suomennos halutaan kauppoihin nopeasti, kun lukijoiden mielenkiinto on vielä korkealla. Jos palkitun tai muuten julkisuutta saaneen alkuteoksen suomennosta joutuu odottamaan liian kauan, kielitaitoiset suomalaiset lukevat sen alkukielellä tai jollakin kolmannella kielellä. Suomennoksen myyntiodotus laskee myös jos mielenkiinto teosta kohtaan ehtii laantua. Kaunokirjallisen teoksen elinkaari on yhä lyhyempi.

Käännösprosessi kuvataan usein kolmivaiheiseksi: tutustuminen/orientaatio, varsinainen käännösvaihe ja tarkistusvaihe (Englund Dimitrova 2005). Toimeksiannon saatuaan kääntäjä suunnittelee ajankäyttönsä omien tottumustensa mukaisesti. Toiset käyttävät paljon aikaa tutustumisvaiheeseen ja tekevät pohjatyön huolellisesti, koska katsovat sen nopeuttavan käännöstyötään, toiset taas ryhtyvät kääntämään hyvin kursorisen tutustumisen jälkeen. Englund Dimitrovan tutkimustuloksia tukevat myös kaunokirjallisuuden suomentajien Oili Suomisen ja Marja Kyrön (Tiittula ja Nuolijärvi 2016, 257–269, Suominen 2005, 97–114) sekä Kersti Juvan (Juva 2005, 10–28) kertomukset omasta käännösprosessistaan. Raakakäännöksen valmistuttua seuraa

kolmas vaihe eli tarkistaminen ja hiominen. Tässä yhteydessä puhutaan myös lepuuttamisesta, (drawer time), mikä tarkoittaa sitä, että kääntäjä pyrkii palaamaan tekstiinsä pienen tauon jälkeen ja katsomaan sitä uusin silmin. Tämän toivotaan parantavan kääntäjän herkkyyttä huomata mahdolliset lähdekielen vaikutteet valmiissa kohdetekstissä. Kaunokirjallisuuden kääntäjä joutuu yleensä kuitenkin noudattamaan tiukkoja aikatauluja, koska julkaistavan teoksen muut työvaiheet on sovittu jo käännostoimeksiannon yhteydessä. Raakakäännöksen hiomiseen voi siis käyttää vain niin paljon aikaa kuin tutustumisvaiheesta ja varsinaisesta kääntämisvaiheesta on jäänyt yli, jotta kustannustoimittaja ehtii kommentoida tekstin, kääntäjä tehdä vielä tarpeelliset muutokset, oikolukija varmistaa oikeinkirjoituksen ja typografian yhdenmukaisuuden, painotalo painaa kirjat ja jakeluporras toimittaa ne vähittäismyyjille.

Aineistoni on vuoden 2016 myydyin kirja Suomessa, J. K. Rowlingin, Jack Thornen ja John Tiffanyn kirjoittama ja Tammen julkaisema *Harry Potter ja kirottu lapsi* -näytelmäkäsikirjoitus. Kustantajien julkaiseman tilaston mukaan sen kappalemyynti oli 97 600. Seuraavaksi eniten myytiin WSOY:n kustantamaa Ilkka Remeksen uutuutta *Kiirastuli*, 55 600 kappaletta. Suomen kustannusyhdistys luokittelee *Harry Potter* -näytelmäkäsikirjoituksen lasten- ja nuortenkirjoihin *Harry Potter* -kirjojen tapaan, mutta sillä lienee paljon aikuisiakin lukijoita.

*Harry Potter* -kirjojen suunnattoman suosion takia Jaana Kapari-Jatasta on niiden kääntäjänä tullut yksi Suomen tunnetuimmista kääntäjistä. Hänen työnsä on ollut lukijoiden näkyvillä erityisesti kirjojen nimistön oivaltavissa käänöksissä. Konkreettisesta aiheesta on myös ollut helppo kirjoittaa lehtijuttuja suurelle yleisölle. Kapari-Jatta esiintyykin usein tiedotusvälineissä kommentoimassa työtään ja on antanut tästäkin käännoisprojektista useita haastatteluja. Aamulehden artikkeli 21.9.2016 sai minut valitsemaan tämän aiheen. Siinä hän sanoo ”Näytelmä asettaa kääntäjälle aivan toisenlaiset vaatimukset kuin proosateksti. Kaikkea ei pueta sanoiksi, vaan lukijalle on välitettävä myös rivienvälit.” Tulkitseen hänen tarkoittavan rivien väleillä näytelmän henkilöiden toiminnan motiiveja – joko ilmeisiä tai piilotettuja –, jotka ohjaavat vuorosanojen käännoisvastineiden valintaa. Toisin kuin kaunokirjallisessa proosatekstissä henkilöiden taustoja ei teatteritekstissä avata selittävässä tekstissä, vaan vuorosanojen on oltava niin persoonallisia ja johdonmukaisia että lukija ymmärtää, millaisia henkilöt ovat ja miksi he toimivat juuri



niin kuin toimivat. Tutkimuksen aiheena olevan näytelmäkäsikirjoituksen runsas näyttämöohjeiden käyttö auttaa lukijaa rivienvälien tulkinnassa, teatterissa katsojalla on visuaaliset havaintonsa tulkinnan apuna.

Kapari-Jatan käännöstöitä on tutkittu aikaisemminkin. Mirikka Näveri on vertaillut pro gradu -työssään vuonna 2008 Edgar Allan Poen teoksen neljää eri käännöstä etsien niistä kääntäjän valintoja. Hän piti Kapari-Jatan tyyliä hyvin kirjailijauskollisena. (Näveri 2008). *Harry Potter* -kirjojen nimistön kääntämisestä on myös tutkittu paljon (muun muassa Mäkinen 2010; Vilén 2009; Karppinen 2003) ja aionkin jättää tämän alueen oman tutkimukseni ulkopuolelle, semminkin kun nimistön suomentaminen noudattelee jo kirjasarjassa aikaisemmin tehtyjä valintoja.

Kääntäjä ei toimi tyhjiössä, vaan ulkoiset tekijät, kuten työvälaineet, toimeksianto tai vallalla olevat käännöskonventiot, vaikuttavat lopputulokseen, ja näistä ulkoisista olosuhteista keskityn tässä tutkimuksessa pohtimaan käännöstyölle varatun ajan riittävyttä suhteessa työn merkittävyyteen. Jos kirjaa myydään lähes satatuhatta kappaletta kahdessa kuukaudessa, ja lukijoita ovat erityisesti nuoret, joille teos saattaa olla sekä ensimmäinen kosketus näytelmäkirjallisuuteen että vuoden ainoita kaunokirjallisia lukukokemuksia, sen merkitys voi olla ratkaiseva näytelmäkirjallisuuden esittelynä ja lukijoiden suomen kielen kehittäjänä. Tilasto vuosilta 1991–2009 (Tilastokeskus 2011) osoittaa, että 15–24-vuotiaiden käyttämä aika kirjojen lukemiseen on ollut laskusuunnassa, joten jokaisella lukukokemuksella on yhä suurempi vaikutus.

Kotouttamisen ja vieraannuttamisen käsitteet liittyvät läheisesti näytelmäkäsikirjoitustenkin kääntämiseen. Jos tarkoitus on kääntämällä luoda teksti, jonka pohjalta dramaturgilla ja ohjaajalla on mahdollisimman tarkka kuva alkuperäisestä tekstistä oman työnsä pohjaksi, kääntäjä ei pyri niinkään lukijaystävälliseen, sujuvaan ilmaisuun, vaan valitsee mahdollisimman sanatarkan vastineen ja rakenteen. Jos kääntäjä sitä vastoin kotouttamisen keinoin pyrkii tuottamaan lukijaystävällistä, sujuvaa tekstiä, hän käyttää kieltä, joka ei lauserakenteidensa tai sanastonsa puolesta eroa alun perin suomeksi kirjoitetusta tekstistä. Kustantajan ja kääntäjän välinen toimeksiantosopimus tekee kääntämisestä tavoitteellista toimintaa ja määrittää nuo tavoitteet. Aina tavoite ei ole mahdollisimman sujuva ja tutunomainen lukukokemus. Esimerkiksi venäläisiin klassikonäytelmiin on

totuttu yhdistämään tietty kankea, liioitellun kohtelias puhetapa, eikä Suomen teattereissa ole ollut tapana vaihtaa nimistöäkään suomalaiseksi, vaikka vieraat äänneet koettelevatkin joskus näyttelijöiden ilmaisua. Skandinavian maissa teatteriyleisöllä sanotaankin olevan suurempi vieraiden elementtien toleranssi kuin esimerkiksi Pohjois-Amerikassa tai Ranskassa (Zatlin 2005, 2).

Tutkimuksessani vertaan englanninkielistä lähdetekstiä ja siitä tehtyä suomenkielistä käännöstä etsien niistä sellaisia eroja eli siirtymiä, joita ei selitä kielten rakenteiden erilaisuus, vaan joita voidaan pitää kääntäjän valintoina. Analyysissä esittelen näitä eroja esimerkkien avulla. Tutkimukseni kannalta alkuperäisen ja käännöksen vertailu on mielenkiintoista, koska se saattaa antaa lisää tietoa kääntäjän valinnoista ja niihin mahdollisesti vaikuttavista olosuhteista. Kaunokirjallisen teoksen käännös on kuitenkin aina itsenäinen taideteos, ja lukija nauttii siitä sellaisena eikä vertaa sitä alkuperäiseen. Itsenäisen taideteoksen statuksen vahvistaa myös tekijänoikeuslaki, joka suojaa kääntäjän oikeuden kääntämänsä kaunokirjalliseen teokseen (SKTL Tekijänoikeus). Silti kirjailijallakin on tekijänoikeutensa, ja hänellä on oikeus saada teokselleen lähdetekstiä vastaava käännös.

Tällä hetkellä näytelmiä ja näytelmien käännöksiä kustannetaan ja luetaan Suomessa vain vähän. Siksi tämän kaupalliseksi menestykseksi osoittautuneen käännöksen merkitys lajityyppinsä edustajana voi olla suuri ja sen käännösprosessissa tehdyt ratkaisut huomionarvoisia. Ehkä kiinnostus näytelmien lukemista kohtaan kuitenkin kasvaa lähivuosina, sillä lukion opetussuunnitelmaan (Lukion opetussuunnitelma 2015, 36) on kirjattu draaman ja teatterin ilmaisukeinoihin tutustuminen. Tarkastelen näytelmien kustantamista Suomessa yksityiskohtaisemmin luvussa 2.1.

Tutkielmani rakenne lyhyesti: Seuraavassa luvussa esittelen näytelmää kirjallisuuden lajina ja näytelmien kääntämisen erityiskysymyksiä sekä tämän tutkimuksen kannalta relevanttia kääntämisen alan tutkimusta. Suomessa teatterikäntämistä ovat tutkineet esimerkiksi Sirkku Aaltonen ja Marja Jänis. Ulkomaisista tutkijoista olen perehtynyt muun muassa Susan Bassnettin ja Jiri Levyn näkemyksiin. Luvussa 3 tarkastelen toisaalta käännösprosessista tehtyä tutkimusta ja toisaalta kääntäjien omia kertomuksia tavastaan kääntää. Erityisen kiinnostavaa oman tutkimukseni kannalta on se, mitä katseenseuranta- ja näppäinlokittutkimukset ovat onnistuneet selvittämään prosessin viimeisestä vaiheesta, jolloin raakakäännöstä hiotaan julkaisukuntoon. Tätä aihetta on

tutkinut esimerkiksi Birgitta Englund Dimitrova. Kääntäjien kertomukset tukevat vahvasti hänen tutkimustuloksiaan. Luvussa 4 esittelen aineistoni ja kerron yksityiskohtaisemmin tavastani kerätä ja analysoida materiaali. Luvussa 5 analysoin tekstinäytteitä viidessä eri alaluvussa, jotka käsittelevät idiomaattisen aineksen kääntämistä, syntaksin tulkintaa, leksikaalisia käännösvastineita, liitekysymyksiä ja puhutteluja sekä poistoja. Seuraavassa luvussa arvioin, millaista tietoa analyysi antoi ja oliko valitsemani tutkimusmetodi oikeaan osunut tapa hankkia tietoa tutkimukseni aiheesta. Viimeisessä luvussa pohdin, löytyykö analyysin tuloksista vastauksia asettamiini tutkimuskysymyksiin ja voiko tästä tapaustutkimuksesta vetää laajempia johtopäätöksiä.

## 2 Näytelmä kirjallisuudenlajina

Näytelmä on hyvin vanha kirjallisuuden laji, ja antiikin aikana luotuja käsitteitä käytetään edelleen draaman ja teatterin hahmottamiseen. Maailman ehkä tunnetuin kirjailija on hänkin näytelmäkirjailija, 400 vuotta sitten kuollut William Shakespeare. Hänen nimiinsä on kirjattu 37 näytelmää, joita yhä luetaan ja esitetään ympäri maailmaa (Mabillard 2000).

Dramaturgian esityksiä luonnehtivista käsitteistä *näytelmä* on laajin. Se sisältää *draaman* eli tekstilähtöiset näytelmät sekä *teatteritekstit*, joiden muoto voi olla muukin kuin dialogia ja näyttämöohjeita sisältävä näytelmä, esimerkiksi runo tai kirjeistä koostuva teksti. On olemassa myös teatteritekstejä ja käsikirjoituksia, jotka sisältävät vain vihjeitä ja ohjeita sanattomien esitysten tuottamiseen. *Esityskäsikirjoitus* on jotakin tiettyä esitystä varten laadittu suunnitelma, joka saattaa pohjautua kirjoitettuun näytelmään tai muuhun kirjallisuuteen, mutta se voi olla myös täysin itsenäinen tarina. Esityskäsikirjoitus on joko esityksen etukäteissuunnitelma, kuten oman tutkimusaineistoni lähdeteksti, tai esityksestä laadittu jälkikäteinen kirjaus, jollaisina esimerkiksi monia Shakespearen näytelmiä pidetään. Teatteriteksti on siis nähty näyttämöllä tai on sitä varten kirjoitettu, näytelmä sen sijaan voi olla olemassa myös ilman teatteria ja usein onkin, näytelmäkirjallisuutena. (Aaltonen 2000, 132; Taideyliopisto 2016.)

Termien määrittely auttaa hahmottamaan tutkimani aineiston käyttötarkoitusta ja sitä, onko siinä tapahtunut muutos lähdetekstin ja kohdetekstin välillä. Lähdeteksti on kustantajan mukaan teatteriesityksen harjoituksia varten laadittu näytelmäkäsikirjoitus (Little, Brown 2016). Sitä on kuitenkin alkukielelläkin myyty satojatuhansia kappaleita, mikä tekee siitä suurelle yleisölle draamakirjallisuutta. Näytelmän esityksen kokeneita on huomattavasti vähemmän kuin käsikirjoituksen lukijoita. Kohdeteksti taas on kaikille draamakirjallisuutta, koska suomenkielistä näytelmäesitystä ei ole vielä olemassa.

Teatterista puhuttaessa on syytä myös erottaa kirjallinen teksti esityksen muista ei-kielellisistä teksteistä, kuten musiikista tai lavastuksesta, ja multimodaalisesta tekstikokonaisuudesta. Draaman luettava käsikirjoitus sisältää yleensä vain vuoropuhelua näyttelijöiden kesken eli *dialogia* tai yksinpuhelua eli *monologia* ja

*parenteesia* eli näyttämöohjeita. Muu kaunokirjallisuus sitä vastoin sisältää lisäksi paljon suoraa kerrontaa, mikä draamassa kulkee mukana paljolti kirjoittamattomana alatekstinä. (Junkkaala & Rasila.)

Seuraavassa alaluvussa käsittelen näytelmäkirjallisuuden suosiota Suomessa, koska on mielenkiintoista, että aineistoni kohdeteksti saattoi kohota vuoden 2016 myydyimmäksi kaunokirjalliseksi teokseksi, vaikka näytelmiä muuten kustannetaan meillä kirjoiksi vain satunnaisesti. Sen jälkeen kuvaan näytelmien erityispiirteitä kääntämisen kannalta ja lopuksi esittelen näytelmien kääntämiseen soveltuvaa teoriaa, jonka valossa myöhemmin pyrin analysoimaan aineistosta löytämiäni kääntäjän käännösratkaisuja.

## **2.1 Näytelmäkirjallisuuden suosio Suomessa**

Suomessa näytelmiä kustannetaan kirjoiksi vain vähän, mistä seuraa, että niitä luetaankin vähän (Aaltonen 2000, 136). Sähköiset lähteet, joissa sekä käännettyjä että suomeksi kirjoitettuja näytelmiä on saatavilla, ovat vain teatterin alalla toimivien tiedossa ja käytössä. Näytelmän lukemisen perinne on meillä päässyt katkeamaan, sillä suomenkielisen kirjallisuuden alkutaipaleella 1800-luvulla näytelmiä kustannettiin kirjoiksi paljon enemmän kuin niitä esitettiin teatterissa. Vielä 1900-luvun puoliväliin saakka näytelmäkirjallisuutta käännettiin ja julkaistiin, jopa matalan kynnyksen halpoina vihkosina. (Aaltonen 2000, 135.)

Joissakin maissa näytelmiä painetaan ja luetaan edelleen, Aaltonen mainitsee erityisesti Ison-Britannian ja Saksan. Joskus näytelmä julkaistaan kirjana samaan aikaan näytelmän ensi-illan kanssa, joskus vasta näytelmän saama julkisuus ja suosio teatterissa vakuuttavat kustantajan kirjan julkaisun kannattavuudesta. (Aaltonen 2000, 136.) Jälkimmäistä tapahtuu joskus meillä Suomessakin: Sofi Oksasen näytelmää *Puhdistus* esitettiin Kansallisteatterissa jo vuonna 2007, mutta kirjana sitä pääsi lukemaan vasta vuonna 2008, jolloin se olikin vuoden myydyin kotimainen kaunokirja (Suomen kustannusyhdistys 2008). Oksanen päätyi kuitenkin kirjoittamaan menestysnäytelmästänsä kaunokirjallisen romaanin eikä julkaissut alkuperäistä tai muokattua näytelmäkäsikirjoitusta, vaikka teatteriesityksen saama julkisuus ja kiittävät arvostelut olisivat luultavasti kannatelleet näytelmämuotoisenkin kirjan myyntiä.

Suomessa julkaistut ja myydyt näytelmät tilastoidaan kaunokirjallisuuteen lukeutuvina, ja ne on mahdollista erottaa tilastoista ainoastaan yhteisenä ryhmänä runoteosten kanssa. Kaunokirjallisuuden julkaisumäärät ovat vaihdelleet 650–750 nimikkeen välillä vuosina 2011–2015. Näytelmien ja runojen osuus tästä on ollut laskusuuntainen: vuoden 2011 noin sadasta nimikkeestä on tultu noin kuuteenkymmeneen. Käännettyä näytelmäkirjallisuutta ja runoja on edellä mainituista luvuista ollut neljästätoista viiteen. (Suomen kustannusyhdistys 2016.)

Näytelmien suosiota kaunokirjallisuuden lajina voi yrittää hahmottaa myös verkkokirjakauppojen tarjontaan tutustumalla. Booky.fi ei tarjoa mahdollisuutta kartoittaa valikoimaa tekstilajin mukaan, mutta Adlibriksen valikoimissa on ostettavissa 97 suomenkielistä näytelmää (nimikkeitä 122), joista tuorein on vuodelta 2013. CDOn.comista löytyy 63 suomenkielistä näytelmää, joista uusin on vuodelta 2016. (Tilanne 16.12.2016). Kumpikaan näistä verkkokaupoista ei lajittele *Harry Potter ja kirottu lapsi* -teosta näytelmiin vaan kaunokirjallisuuteen. Adlibriksen kahdenkymmenen myydyimmän näytelmän joukossa (24.1.2017) on yhdeksätoista suomeksi käännettyä William Shakespearen teosta, mikä ehkä viittaa siihen, etteivät ostajat ole löytäneet valikoiman nykynäytelmiä tai suomalaisia ja venäläisiä klassikoita. *Harry Potter ja kirottu lapsi* -näytelmän myyntimenestystä voi siis pitää lajissaan poikkeuksellisenä.

## 2.2 Draaman erityispiirteet kääntämisen kannalta

Draaman kääntämisen sanotaan vaativan vielä suurempaa tarkkuutta kuin kaunokirjallisen proosan kääntäminen. Kliseen taustalla on todellisia syitä: Ensinnäkin näytelmän kääntäjä kääntää tekstiä, joka on tarkoitettu koodattavaksi konkreettiseksi toiminnaksi toisessa tilassa, ajassa ja kulttuurissa (Jänis 1991, 40), minkä lisäksi runsaan kahden tunnin näytelmä saattaa kirjallisena tekstinä olla tiivistettynä muutamaan kymmeneen sivuun. Esimerkiksi Nikolai Gogolin *Naimapuuhia* sisältää näytelmäkäsikirjoituksena vain 59 sivua (Näytelmät.fi), mutta *Naimisiin*-nimisen vierailuesityksen kesto Kansallisteatterissa toukokuussa 2017 vei 2 tuntia 30 minuuttia. Samassa teatterissa vuonna 2016 esitetty *Aamu* käsittää Michael Baranin julkaistuna käsikirjoituksena 180 sivua (Adlibris), mutta näytelmänä, jossa on väliaika, se kestää 2 tuntia 30 minuuttia. Susan Bassnetin mukaan draamakäsikirjoitus onkin vasta esityksen luonnostelma, 'blueprint', ja merkitys syntyy vasta kun esitys siirtää kirjallisen tekstin

fyysiseen ulottuvuuteen (Bassnet 1998, 91). Draaman kääntäjän on siis oltava herkkä tekstilleen, ettei käännösvalinnoillaan tule samalla ohjanneeksikin näytelmää.

Toiseksi draama on hetkessä tapahtuva esitys, jossa vain harvoin on proosalle tyypillinen kertoja johdattelemassa tapahtumia. Proosakirjallisuudessa kertoja toimii tapahtumien todistajana, ja lukija lukee tapahtumista niin kuin kertoja on ne kokenut, toisen käden tietona. Draamassa sitä vastoin kertoja puuttuu, jolloin lukija tai katsoja on samalla tapahtumien suora todistaja. Tästä erilaisesta kommunikaatiosta tapahtumien ja lukijan/katsojan välillä seuraa, että draaman dialogin kieli on erilaista kuin kertojan kieli: lukija/katsoja otetaan mukaan samanaikaisesti tapahtumiin. (Link 1980, 24–25.)

Kolmanneksi draaman monet tasot, joita siis ei lukijalle selvitetä kuvailevassa tekstissä, vaativat kääntäjältä syvällistä kirjailijan intention ymmärtämistä ja käännösvastineilta erityistä semanttista tarkkuutta. Levý luettelee kolme tasoa, joilla kääntäjän pitää tulkita näytelmän dialogia: 1) Sanat saattavat viitata johonkin näyttämöllä olevaan sen lisäksi, että ne viittaavat sanojen yleisiin merkityskohteisiin. 2) Sanat saattavat merkitä eri asioita eri kuulijoille: näyttämöllä oleville hahmoille, puhujan roolihahmolle, yleisölle. Joskus kulisseeissakin on kuulijoita (roolihahmoja), joille sanat on tarkoitettu, vaikka kaikki näyttämöllä olevat näyttelijät eivät käsikirjoituksen mukaan heistä ole perillä. 3) Sanat eivät ole pelkästään verbalisia merkkejä vaan myös verbaalista toimintaa, eli sanojen on merkityksellisesti osallistuttava näyttämön tapahtumiin ja oltava loogisia dialogin aineksia. (Levý 2011, 140–147.)

Dialogin lisäksi draama sisältää yleensä myös näyttämöohjeita eli parenteesia. Dialogi sen sijaan ei ole teatteritekstin välttämätön edellytys, vaan teatteritekstejä voi olla olemassa myös pelkkinä näyttämöohjeina, kuten tanssiesityksinä tai mimiikkana. Edellä todettiin, miten latautunutta tekstiä dialogi on käännettäväksi, mutta Levý esittää, että virhe tai aste-ero näyttämöohjeen käännöksessä voi myös muokata kokonaisen kohtauksen erilaiseksi kuin kirjailija on tarkoittanut (Levý 2011, 162). Levýn mukaan näyttämöohjeen kielellisen tyylin viimeistely (*stylisation*) ei ole merkityksen kannalta lainkaan niin tärkeää kuin sen semanttinen täsmällisyys, varsinkin silloin, kun kuvaillaan näyttelijän eleitä tai äänen sävyjä, jotka ovat semanttisesti näytelmän herkimpiä osuuksia (Levý 2011, 163). Rungas näyttämöohjeiden käyttö voi olla merkki kirjailijan halusta ohjailta tekstinsä toteutusta. Tämän tutkimuksen kohteena olevassa

näytelmässä, joka on harjoituksia varten valmisteltu käsikirjoitus, näyttämöohjeiden runsaus antaa lukijoille selkeän kuvan Lontoon Palace Theatre -teatterin esityksestä. Edellä mainituista näyttämöohjeiden piirteistä esitän esimerkkejä analyysissä.

Tekstin latautuneisuuden lisäksi kääntäjän on tarkkailtava myös tekstin esitettävyyttä ja puhuttavuutta. Se suomen kieli, jota työpaikoilla, perheissä ja kaduilla puhutaan, eroaa yleensä merkittävästi siitä kielestä, jota näistä tilanteista kertovaan teatteridialogiin kirjoitetaan (Jänis 1996, 351). Syy tähän löytyy kielellemme historiasta: kirjoitettu kieli on varsin tuore tulokas puhekielten ja murteiden rinnalle, ja yleiskieli on kompromissi eri kielivarianttien välillä (Kotimaisten kielten keskus 2009). Jäniksen tutkimuksessa todetaankin, että teatterissa ollaan kaksijakoisessa tilanteessa, kun näyttelijät puhuvat kielellä, jota eivät koskaan käyttäisi normaalisti (Jänis 1996, 351).

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen ensin draamatekstin latautuneisuutta ja suurta merkitystiheyttä, joita jo edellä lyhyesti esittelin, ja sen jälkeen draamatekstin esitettävyyteen ja puhuttavuuteen liittyviä kysymyksiä.

### **2.2.1 Näytelmän kaksi tasoa**

Dialogi on näytelmän pintaa ja sen alla voi olla kokonaan toinen kirjoittamaton alateksti, joka muodostuu henkilöhahmojen ajatuksista, motiiveista ja pyrkimyksistä. Silloin käännöksen jokaisen vivahteen on osuttava kohdalleen, jotta käännöksen dialogi kuljettaa mukanaan samaa alatekstiä kuin lähdetekstinkin dialogi. Dramaturgi, näytelmäkirjailija ja kääntäjä Michael Baran (1998, 38) kuvailee näytelmän kääntämistä seuraavasti: ”...on tärkeämpää kääntää draamaa kuin kirjallisuutta, tilannetta kuin dialogia, henkilöiden päämääriä ja pyrkimyksiä kuin puhetta.” Näytelmää ei siis käännetä etsimällä vastineita kielelle, sanaleikeille eikä roolihahmojen puhetavoille, vaan käännös lähtee roolihahmon motiiveista ja päämääristä ja hänen osuudestaan kokonaisuuden rakentamisessa. Kun kääntäjä on selvittänyt nämä rakenteelliset seikat itselleen, henkilöille löytyy kirjailijan tarkoittama idiolekti, mistä heijastuvat sosiaalinen asema, ikä, koulutus, lahjakkuus, ammatti ja poikkeavuus, jos ne ovat näytelmän kannalta merkitseviä piirteitä. (Ellonen 1998, 40.)

Alateksti voi kertoa kokonaan eri tarinaa kuin dialogi, ja kääntäjän on havaittava nämä hetket. Klassinen keino kertoa useampaa tarinaa samaan aikaan on naamioituminen toiseksi henkilöksi, jolloin yleisö on viisaampi kuin osa näyttämöllä olevista hahmoista.



Tätä tyylikeinoa käytetään myös tutkimukseni aiheena olevassa näytelmässä. Hienovaraisempaa ja vaikeammin havaittavaa on tunteiden alateksti, eli mitä hahmo oikeasti ajattelee, kun lausuu vuorosanojaan. Kirjailijan tarkoitusta ei kuitenkaan saa selittää auki, vaan yleisölle on jätettävä tilaa tulkintaan (Ellonen 1998, 40).

Alateksti voi liittyä myös fyysiseen esittämiseen, joka jollakin tapaa on kirjoitettu näytelmän kirjalliseen tekstiin. Bassnett käyttää tästä nimitystä *gestric text* – olkoon sen suomenkielinen vastine tässä *fyysinen esittäminen* – ja on esittänyt, että se on jokaisessa versiossa ja jokaisella kielellä erilainen, koska tekstejä tulkitaan sekä interlinguaalisesti että intersemioottisesti monien ihmisten voimin. Kääntäjältä ei hänen mukaansa voida odottaa, että tämä ensin tulkitsee näytelmän sisään kirjoitetun *gestric textin* kirjailijan tarkoittamalla tavalla ja onnistuu sitten välittämään sen samanlaisena tulokulttuuriin ja -kieleen. Näytelmäkääntäjän tuskaa tämä ratkaisu helpottaa, sillä jos kääntäjältä edellytetään ensin kielenulkoisten salaisten merkkien täydellistä ymmärtämistä kirjailijan tarkoittamalla tavalla ja vielä niiden siirtämistä uuteen kieleen ja kulttuuriin niin, ettei mitään katoa tai muutu matkalla, hänen pitäisi tuntea syvällisesti paitsi molemmat kielet myös molempien kulttuurien teatteritraditiot ja olla niissä ohjaamisen tai esittämisen asiantuntija. (Bassnett 1998, 92; Bassnett 1991, 100.)

Kirjoitetun näytelmätekstin tulkintaan vaikuttavat myös vallitsevat normit ja kansallinen kulttuuri. Sankarin käytöstä määrittelevät tänään eri asiat kuin sata vuotta sitten, ja kulttuurista toiseen siirryttäessä esimerkiksi naisen asema saattaa vaihdella tavalla, joka muuttaa lähtötekstin mahdollisia tulkintoja. (Bassnett 1998, 91–92.)

Kuten aiemmin luvussa 2.2 totesin, näytelmän lukijan on luotava mielikuvansa hahmojen käymien keskustelujen perusteella ilman kaunokirjallisuuteen oleellisesti kuuluvaa kuvailevaa tekstiä. Kääntäjän haaste on luoda dialogia, joka kuljettaa samaa alatekstiä kuin lähdekielinenkin näytelmä, sillä näyttelijät eivät näyttele kirjoitettuja vuorosanoja vaan roolihahmojen välisiä jännitteitä ja heidän pyrkimyksiään (Baran 2005, 38). Niinpä näytelmän kääntäjä joutuukin miettimään rivien välejä, kuten omankin aineistoni kääntäjä Jaana Kapari-Jatta hänestä tehdyn haastattelun mukaan (Karjalainen 2016). Rivien välit sisältävät henkilöhahmojen välisiä jännitteitä, heidän vaikuttimiaan ja historiaansa, ja nämä vaikuttimet kääntäjän on ymmärrettävä, jotta puhe on loogista henkilöhahmon ja tilanteen kannalta, ja näyttelijälle syntyy aineksia roolin rakentamista varten.

Teatterin katsomossa näytelmää seuraavalla katsojalla, toisin kuin näytelmän lukijalla, on puheen lisäksi saatavillaan koko multimodaalinen kokonaisuus: lavastus, valaistus, puvustus, musiikki ja muut äänitehosteet sekä näyttelijöiden rooleihinsa tuoma habitus, kehollinen tulkinta ja keskinäinen vuorovaikutus, jotka auttavat häntä ymmärtämään näytelmän tapahtumia. Ne ovat ohjaajan ja dramaturgin tulkinta kääntäjän tekstistä.

### **2.2.2 Esitettävyys ja puhuttavuus**

Samoin kuin audiovisuaalisessa kääntämisessä, kuten ruututekstin laatimisessa tai ohjelmatekstityksessä, näytelmänkin kääntäjän on otettava huomioon repliikin pituus ja sen lausumiseen kuluva aika, jotta kuva ja sana – näytelmän tapauksessa toiminta ja puhe näyttämöllä – kulkevat samaan tahtiin. Suomen kieli vie enemmän tilaa kuin esimerkiksi englanti, ja suomea puhutaan hitaammalla tempolla kuin monia muita kieliä. Suomeksi käännetty näytelmä ei saa venyä pituutta eivätkä vuorosanat saa loppua ennenaikaisesti. Jos kohtauksessa esimerkiksi esitellään kaksi toisilleen vierasta ihmistä, repliikkien on oltava napakoita, ettei kädenpuristus veny kiusallisen pitkäksi. Valaisevan esimerkin tästä antaa suomalaisia näytelmiä espanjaksi kääntävä Luisa Gutierrez-Ruiz. Hän kertoo lisäälevänsä tekstiin pisteitä ja tyhjiä rivejä, jotta temperamenttiset espanjalaisnäyttelijät ymmärtävät hidastaa vauhtia (Puukka 2014). Kirjallista puhetta rytmitetään välimerkkien avulla yleisemminkin (Nuolijärvi, Tiittula 2016, 233).

Esitettävyys asetetaan joskus vastakkain luettavuuden kanssa (Bassnett 1991). Jos esitystapaa ohjaillaan erikoisella välimerkkien käytöllä, kuten Gutierrez-Ruiz tai oma tutkimusaineistoni pyrkivät tekemään, lukukokemus saattaa siitä kärsiä. Tämän tutkimuksen aineistossa kääntäjä on tuonut välimerkit muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ilman muutoksia lähdetekstistä, jossa kirjailija käyttää niitä kaunokirjallisen tekstilajin suomalla vapaudella. Esimerkiksi ajatusviivaa käytetään moniin tarkoituksiin, kuten merkitsemään repliikin äkillistä katkeamista, lainausmerkkien asemesta merkitsemässä sanan painotusta, pilkkujen tilalla erottamassa lauseen irrallista osaa ja pisteen paikalla merkitsemässä intonaatiota. Ajatusviivoja saattaa myös olla samassa virkkeessä peräkkäin paritonkin määrä, ikään kuin sisäkkäin, merkitsemässä vain taukoja ja intonaatiota. Ajatusviivoja esiintyy runsaasti myös näyttämöohjeissa, joten sitä voi hyvällä syyllä pitää kirjailijan ilmaisun keinona. Tapa ei ole suomen kielen konventioiden mukainen, mutta se on erittäin visuaalinen tapa

rytmittää tekstiä. Varsinkin näyttämöllä harjoitusvaiheessa visuaalisuus luultavasti auttaa näyttelijää seuraamaan käsikirjoitusta.

Puhuttavuutta edistävät samat asiat, jotka edistävät viestin ymmärtämistäkin: lausumisen helppous, puhekieliset sananvalinnat, tutut kollokaatiot ja sanonnat sekä lauserakenteiden selkeys (Levý 2011, 133–134). Vaikeita, pitkiä sanoja ja polveilevia lauseita ja lauseenvastikkeita on syytä välttää, sillä ne vaativat yleisöltä herpaantumaton keskittymistä ja häiriötöntä kuuntelumahdollisuutta. (Levý 2011, 129.) Puhuttavuuden vaatimus edellyttää repliikiltä myös luontevuutta siinä tilanteessa, missä se puhutaan sekä sopivuutta puhujan suuhun. Ollakseen luontevia roolihahmot tarvitsevat oman tapansa puhua. Hyvässä tekstissä on linkkejä todellisuuteen sen verran, että näyttelijä saa siitä eväitä roolin rakentamiseen. (Levý 2011, 156). Näyttelijän on myös pystyttävä artikuloimaan repliikkinsä riittävän selkeästi, jotta teatteriyleisö ymmärtää puheen juuri siinä hetkessä, kun se lausutaan. Toisin kuin kirjaa lukiessa teatterin katsomossa ei voi palata takaisin hetkeen, jolloin punainen lanka katosi. Kääntäjät lukevatkin kääntämiään teatteridialogeja usein ääneen testatakseen puhuttavuutta, ja jos tilaisuus tarjoutuu, seuraavat ensimmäisiä harjoituksiakin huomatakseen tekstin puutteet (Lounatvuori 2016, Viljanen 2012, 211). Yksinkertaisimmillaan tyyli-rikko voi olla esimerkiksi kaksi samassa sijassa taipuvaa peräkkäistä sanaa, jotka vievät samanmuotoisuutensa takia liikaa huomiota (Lounatvuori 2016). Tästä on valaiseva esimerkkirepliikki kohdetekstissä sivulla 140. Siinä Albus sanoo Delfille: ”Sinun pitää kai sitten *pysytellä lähetyvillä*”. Repliikki olisi ollut ilman ongelmia korjattavissa luontevammaksi, jos kääntäjä olisi kiinnittänyt asiaan huomiota. Luvussa 2.3.2 tarkastelen käännösstrategioiden yhteydessä myös nimistön vaihtamista, joka joskus on tarpeen artikuloinnin helpottamiseksi.

Nuortenkirjojen dialogiosuuksissa puhekielen käyttö on nykyään tavallisempaa kuin kirjakielen käyttö, jopa siinä määrin, että kirjakielen käyttö on jotenkin perusteltava (Nuolijärvi & Tiittula 2016, 264). Aineistossani puhekielisiä ilmauksia käyttävät lähinnä eräät fantasiaahmot, eivät niinkään ihmiset. Harry Potterin sanavarastoon kuuluu verbi *tykätä*, ja hänen vaimonsa Ginnyn myöntymisen merkki on muutamassa kohdassa *joo*, muuten puhe on kirjakielistä. Perusteluksi arvelen aikaisemmissa Harry Potter -sarjan kirjoissa käytetyn puhetyylin, jonka kääntäjä on luonut jo vuonna 1998, ennen puhekielen laajaa hyväksymistä nuortenkirjojen normiksi. Kuten fiktiivisessä

puheessa aina, näyttämöpuheessakin puheen illuusion luomiseksi riittää muutama merkki eikä koko puheenparren tarvitse olla esimerkiksi murteellista. Samalla tavalla lavastajakin luo illuusion olohuoneesta tuomalla lavalle sohvan ja sohvapöydän, ja katsoja kuvittelee loput: ikkunasta näkyvän maiseman, verhot, matot, tuolit, kirjat, kukat, taulut.

Kirjoittaessaan dialogia kääntäjän on luotettava näyttelijän tulkinnan voimaan ja varottava tekstin parantelua. Jos lähdetekstin vuorosanoissa on toistoa, sitten käännökseenkin on tultava toistoa. Näyttelijä kyllä puhaltaa dialogiin hengen (Ellonen, 1998, xx). Milan Kundera on esittänyt, että kääntäjällä on tarve käyttää parasta osaamaansa ilmaisua, kirjailijalla on tarve löytää oma tyylinsä. (Kundera 1995, 57–61.) Hän suree Franz Kafkan kohtaloa kääntäjien käsissä, jotka eivät ymmärrä hänen rajoitettua sanavalikoimaansa tai erikoista välimerkkien käyttöään tyylikeinoina, vaan pyrkivät parantelemaan tekstiä siten riistäen siltä kirjailijan omintakeisen ilmaisun. Kunderan väitteille on löytynyt tukea etenkin korpuspohjaisesta käännoätieteellisestä tutkimuksesta. Kännoätieteessä ilmiötä kutsutaan esimerkiksi normaalistumiseksi (esim. Kuusi 2011, 7). Kännoätäjiä on kritisoinut myös Anton Tšehov, joka Susan Bassnetin mukaan ei olisi halunnut antaa käännoäsoikeuksia näytelmiinsä lainkaan, koska piti todennäköisenä, ettei niihin kirjoitettu venäläinen sielu välittyisi toisiin kieliin (Bassnett 1998, 91).

Koska teatteritekstit on yleensä kirjoitettu, muokattu tai käännetty jotakin tiettyä produktiota varten, niitä määrittää tietty kertakäyttöisyys (Aaltonen 2000, 134). Teatteriteksti on tästä syystä usein tiukemmin aikaan, paikkaan ja kulloinkin vallalla oleviin odotuksiin sidottu kuin muu käännettävä kirjallisuus. Kännoätäjältä tämä edellyttää kielen kehityksen seuraamista, jotta dialogista muodostuu uskottava.

### **2.3 Näytelmän käänttäminen tutkimuskohteena**

Tässä laadullisessa kahteen teokseen kohdistuvassa tutkimuksessa vertailen englanninkielistä lähdetekstiä ja siitä laadittua suomenkielistä käännoästä sekä pohdin käännoäksen asemaa alun perin suomeksi kirjoitettujen tekstien rinnalla. Jälkimmäinen jää tässä tapaustutkimuksessa subjektiivisten huomioiden varaan, ja arvioinkin käännoäksen suomen kieltä vain sen luonnollisuuden kautta korpusvertailujen sijasta. Andrew Chesterman on käännoäsuniversaaleja käsittelevässä artikkelissaan kirjoittanut

näistä suhteista. Käännöksen suhde lähdetekstiin kuvaillaan hänen mukaansa usein ekvivalenssin käsittein: miten uskollinen käännös on lähdetekstille; kun taas käännöksen suhde kohdekielellä alun perin kirjoitettuihin teksteihin kuvaillaan vertailemalla sitä saman tekstilajin teksteihin: miten luonnolliselta käännös tuntuu (*target text family fit*) (Chesterman 2004). Tarkastelen siis käännöksen kahta suhdetta: S-suhdetta, eli käännöksen suhdetta lähdetekstiin ja T-suhdetta, eli käännöksen suhdetta kohdekieleen (Chesterman 2004, 8). S-suhteessa kiinnitetään yleensä huomiota sekä yhtäläisyyksiin, kuten lähdekielen vaikutteet, sekä eroavaisuuksiin, kuten eksplikointiin, yleistykseen tai tyylin hiomiseen. T-suhteessa huomiot keskittyvät sekä yleensä että tässä tutkimuksessa eroavaisuuksiin, kuten konventionaalistumiseen tai yksinkertaistumiseen, verrattuna alun perin kohdekielellä kirjoitettuihin saman genren teksteihin. T-suhteen yhtäläisyydet kertovat käännöksen luonnollisuudesta ja hyväksyttävyydestä (*acceptability*) rinnakkaistekstien joukossa. S- ja T-suhteista on etsitty käännösuniversaaleja (Chesterman 2004, 10), mutta tämän tapaustutkimuksen laadullinen metodi ei tue korpusaineistojen käyttöä, joka on avain mahdollisten käännösuniversaalien paikallistamiseen (Williams & Chesterman 2002, 64).

Jossain määrin nämä suhteet ovat toistensa kanssa ristiriitaisia johtotähtiä kääntäjälle, eikä toista voi kritiikittä seurata ilman että toisen loiste hieman himmenee. Hyvin uskollinen käännös saattaa liiaksikin kunnioittaa kirjailijan tekstiä, ikään kuin pyhää sanaa, eikä tuloksena ole luonnolliselta kuulostavaa kohdekieltä. Toisaalta jos kääntäjä – oman kulttuurinsa kasvatti – kirjoittaa itselleen täysin luonteenomaista tekstiä, missä on kirjailija, missä on kirjailijan maailma, kuten Kundera ja Tšehov peräsivät edellisessä luvussa. Taivaalla on lisäksi muitakin tähtiä, joiden valoa kääntäjä voi seurata. Tästä kohta lisää alaluvuissa, jotka käsittelevät dokumentaarista kääntämistä ja hybriditekstejä. Sitä ennen tarkastelen vieraannuttamista ja kotouttamista kääntäjän strategiavalintana, joka hänen on tehtävä jo ennen käännöstyöhön ryhtymistä. Siinäkin on kysymys kääntäjän uskollisuudesta: viedäkö lukija tai teatteriyleisö kirjailijan luo ja säilyttää alkuperäinen maailma vaihtamalla ainoastaan kieli, vai tuodako kirjailijan maailma niin lähelle lukijaa, ettei tämä edes huomaa lukevansa käännöstä. Aivan ensimmäisenä pohdin kuitenkin, mitä skopos kääntäjän työn kannalta tarkoittaa.

### 2.3.1 Skopos

Hans Vermeerin ja Katharine Reissin skopos-teoria soveltuu hyvin näytelmäkäännöksiä analysoimiseen, koska niillä voi olla hyvinkin erilaisia käyttötarkoituksia. Teoria lähtee siitä, että kahden kielen välinen kääntäminen on tarkoituksellista toimintaa, toisin sanoen sillä on skopos eli tarkoitus, ja kääntäjä on vastuussa lukijalleen siitä, että käännös on käyttökelpoinen siinä tarkoituksessa, mihin se on tehty. Skopos-teorian mukaan lähdetekstin arvo käännöstoiminnan onnistumisen kannalta on alhaisempi kuin esimerkiksi ekvivalenssiteorioiden näkemyksissä, jotka korostavat lähde- ja kohdetekstien vastaavuuden tärkeyttä. (Nord 1997, 12, 27–29.) Skopos-teoriaan nojaten voidaan siis unohtaa väittely siitä, kummasta kulttuurista käsin kääntäjän pitäisi tekstiä käsitellä: tekstin synty- vai kohdekulttuurista. Tämän pulman ratkaisee jokaisen tekstin kohdalla sen skopos kohdekulttuurissa. Ajokortti tai avioliittolupa edustaa lähdekulttuurin lakitekstiä, ja ne käännetään mahdollisimman tarkkaan lähdekulttuurin ehdoilla. Ruokareseptin käännöksellä taas ei ole paljon käyttöarvoa, ellei mittoja ole muutettu kohdekulttuurin mukaisiksi. (Nord 1997, 29.)

Kääntäjä on harvoin oma-aloitteinen käännettävän tekstin valinnassa, joten käännöksen skopos määritellään käännöstoimeksiannossa (*translation brief*), jonka käännöstyön tilaaja ja/tai maksaja esittää kääntäjälle tai joka syntyy käännöstyön tilaajan ja kääntäjän neuvottelun tuloksena. Käännöstoimeksiänto ottaa kantaa muun muassa seuraaviin asioihin: kuka on käännöksen aiottu lukija, mikä on käännöksen tarkoitus, suunniteltu aikataulu, julkaisukanava. Käännöstoimeksiänto ei kuitenkaan yleensä määrää, mitä keinoja käyttämällä kääntäjä näitä tavoitteita kohti pyrkii. (Martin 2015, 142; Nord 1997, 30.) Näytelmän käännöstoimeksiänto ottaisi näin ollen kantaa ainakin siihen, aiotaanko käännettyä tekstiä käyttää ohjaajan tai dramaturgin työn pohjana, näyttämöllä esitettävänä käsikirjoituksena, vai onko tarkoitus julkaista teos kaunokirjallisena lukuromaanina, kuten tutkimassani *Harry Potter ja kirottu lapsi* -teoksen tapauksessa. Annikki Ellonen esittää, että samankin näytelmäkäsikirjoituksen voi kääntää monella tavalla sen mukaan, mikä sen käyttötarkoitus eli skopos on: ohjaajan ja dramaturgin työn pohjaksi voidaan tarvita toisenlainen versio kuin se käännös, jonka dialogin näyttelijät esittävät näyttämöllä (Ellonen 1998, 44.). Tästä lisää luvussa 2.3.3 Dokumentaarinen kääntäminen. Lukuromaanin taas päättyy ilman välikäsiä suoraan

kuluttajalle, joka lukee sitä suomenkielisenä kaunokirjallisuutena ja tutkimassani tapauksessa myös jatkona Harry Potterin aikaisemmille seikkailuille.

Näytelmän kääntäjän on siis selvitettävä ennen käännöstyöhön ryhtymistään, mihin tarkoitukseen hän käännostään valmistelee, sillä näytelmien sisältämä dialogi ja näyttämöohjeet voidaan kääntää eri strategioilla eri tarkoituksiin. Kuten Levý edellä luvussa 2.2 huomautti, esimerkiksi näyttämöohjeiden kaunokirjallinen tyyli on sivuseikka silloin, kun teksti on tarkoitettu näyttämöllä esitettäväksi, kunhan kääntäjä tavoittaa kirjailijan tarkoittaman sävyn ja tarkoituksen mahdollisimman täsmällisesti (Levý 2011, 163). Kaunokirjallisessa teoksessa sitä vastoin jokainen rivi sisältyy lukukokemukseen ja voi olla yhtä tärkeä. Dialogin taas on oltava luonnollista ja puhuttavaa silloin, kun tekstiä käännetään näyttelijän suuhun, mutta lukuromaanin dialogi voi olla hyvinkin kirjallista ilman, että lukija menettää uskoaan tilanteeseen. Näiden strategiavalintojen voi ajatella vaikuttavan merkittävästikin kääntäjän ajankäyttöön. Luvussa 3.1 Käännösprosessin vaiheet käsittelen kääntäjän ajankäyttöä ja erityisesti jälkikirjoitusvaiheessa tehtävää tyylin hiomista.

Skopos-teorian mukaan käännöksen onnistuneisuutta (*adequacy*) on arvioitava suhteessa käännöstoimeksiintoon eikä suhteessa lähdetekstiin (Nord 1997, 35). Vermeer selittää teoriaansa artikkelissaan (Vermeer 2012) ja korostaa erityisesti toimeksiannon merkitystä. Kääntäjä on hänen mukaansa ensisijaisesti vastuussa siitä, että hänen *translatuminsa*, eli hänen käännöstoimintansa tulos, soveltuu sille ajateltuun käyttötarkoitukseen, joka pitäisi aina selkeästi määritellä toimeksiannossa. Kokenut kustannustoimittaja Alice Martin myöntää kustantamoiden paineet tuottaa suomennettua kirjallisuutta tehokkaasti ja mahdollisimman vähin kustannuksin. Ylimalkainen suhtautuminen laatuun saa häneltä kuitenkin tuomion, sillä se on omiaan viemään käännöskirjallisuudelta lukijoita. Suomennettukin kirjallisuus on osa kotimaista kirjallisuutta, ja lukijan on voitava luottaa saavansa kunnollista laatua. (Martin 2015, 150.) Kustannustoimittajan roolista käännöstoimeksiannon toteuttamisessa lisää luvussa 3.2 Tutkimustulosten yhteenvedoa. Minulla ei ole Kapari-Jatan saamaa toimeksiantoa käytettävissäni, eikä sen sisällöstä tietenkään voi tehdä pitkälle meneviä johtopäätöksiä vain vertailemalla lähde- ja kohdetekstiä. Tiedämme kuitenkin, että suomenkielisen käännöksen julkaisupäivä oli päätetty jo käännöstyön alkaessa (Marttinen 2016), eli kaikki muu lienee ollut sille alisteista.

### 2.3.2 Käännösstrategiat: vieraannuttaminen ja kotouttaminen

Teatteri-ilmaisun konventiot vaihtelevat kulttuurista toiseen, mikä vaikuttaa ratkaisevasti siihen, mitä käännettyä tekstiltä odotetaan (Aaltonen 2008, 10; Zatlin 2005, 2), sekä ajallisesti niin, että hyvänä käännöksenä on eri aikoina pidetty hyvinkin erilaisia versioita (Jänis 1996, 343). Suomessa teatteriyleisö sietää vieraannuttavasti käännettyä draamaa hyvin, ja esimerkiksi venäläisiä klassikkonäytelmiä yhdistää tietty korulauseita vilisevä puhetyyli, kun taas angloamerikkalaisissa farsseissa näyttelijät suoltavat repliikkinsä nopeasti kuin konekiväärit. Suomenkielisen kaunokirjallisuudenkin lukijoilla on hyvä vierauden sietokyky, ja kääntäjiltä edellytetään, että kaikki käännetään eikä mitään jätetä pois, mikä ei kuitenkaan tarkoita sanasanaista käännöstä, vaan lopputulos voi olla hyvinkin vapaa, kun uskollisuutta tavoitellaan kokonaisuuden kannalta (Martin 2015, 144).

Jäniksen tutkimuksessa vuosina 1989–1990 haastatelluilta näytelmäkääntäjiltä kysyttiin, näkevätkö ne itsensä enemmän kirjailijan palvelijoina vai teatteriesityksen palvelijoina, eli kumman tekstin ehdoilla he tekevät käännösvalintojaan, lähde- vai kohdetekstin. Suuri enemmistö näki itsensä kirjailijan, ja näin ollen myös lähdetekstin, palvelijoina. Taustalla vaikuttaa ideologia, jonka mukaan kääntämällä teatteritekstejä teatterin tai yleisön ehdoilla päädytään ennen pitkää käännettyjen tekstien yhdenmukaistumiseen ja valikoiman kaventumiseen. (Jänis 1996, 352.) Asenteet eivät ole muuttuneet, jos vertaa näitä tuloksia tuoreempiin dokumentaatioihin. Omasta työstään kertoneet kääntäjät (Suominen 2005, 99; Juva 2005, 26) ja näytelmäkääntäjät (Ellonen 1998, 41) välittävät hyvin samankaltaisia ajatuksia. Liikaa kirjailijan tekstiä ei kuitenkaan pidä kunnioittaa, ettei sorru ”sanoittamaan näytelmää suomeksi”, kuten Outi Nyytäjä kirjoittaa (Nyytäjä 1996, 14). Tällä hän viittaa näytelmiin, joista teksti on irrotettu kuten sanat laulusta ja käännetty ja sitten liimattu suomalaisen teatterin esitykseen sellaisenaan.

Kääntäjä jättää yleensä näytelmän nimistön ennalleen, vaikka suomalainen näyttelijä saakin pinnistellä tuottaakseen tyylikkäitä ’johneja’ ja ’anthonyitä’ nopean puhetulvan sekaan. Teatterikäntämiseen keskittynyt ja moneen kertaan palkittu suomentaja Reita Lounatvuori kertoi pitämällään luennolla (Lounatvuori 2016), että hän on muuttanut nimiä ainoastaan kolmesta syystä. Ensinnäkin vieraskielinen nimi saattaa joskus kuulostaa samalta kuin sellainen suomen kielen sana, joka veisi ajatukset väärään



suuntaan. Nimistöä on myös pystyttävä taivuttamaan suomen kielen konventioiden mukaisesti ilman sekaannuksien vaaraa, ja roolihahmojen nimien on kuulostettava keskenään selvästi erilaisilta suomalaisittainkin lausuttuina, jotta draaman seuraaminen on helppoa. Näissäkin tapauksissa toinen vaihtoehto poimitaan aina alkukielen nimivalikoimasta. *Harry Potter* -kirjoihin ja aineistoni näytelmäkäsikirjoitukseen on valittu toisenlainen käännösstrategia, ja fantasiamaailman nimistöä on suomennettu, koska nimistö kantaa merkityksiä, jotka luonnehtivat erityisesti fantasiamaailman hahmoja. Kuten Johdanto-luvussa totesin, jätän tämän paljon tutkitun aiheen oman tutkimukseni ulkopuolelle.

Nimien lisäksi käännetyn näytelmän usein tunnistaa arvonimistä ja titteleistä, joita Suomessa ei puhetilanteissa käytetä. Kunnioittavan puhuttelun jälkeen olettaisi, että keskustelukumppania myös teititeltäisiin, mutta näin ei aina menetellä. Tästä lisää kohdassa 2.3.4 Hybriditeksti. Suomessa ei ole myöskään tapana käyttää vastineita sellaisille englanninkielen puhutteluille kuin *mate*, *dude* tai *guy*, joita Minna Nevalan (2015, 283) mukaan opiskeluympäristössä Britanniassa käyttävät myös opettajat etenkin silloin, kun eivät muista opiskelijan nimeä. Suoraan käännettynä vaikutelma on vähintäänkin vieraannuttava, joskus jopa koominen. Tästä lisää analyysin yhteydessä luvussa 5.4.

### **2.3.3 Dokumentaarinen kääntäminen**

Dokumentaarinen kääntäminen (*documentary translation*) on Christiane Nordin (1997, 47–52) luoma käsite, jolla hän tarkoittaa eriasteisesti lähdetekstiä dokumentoivaa käännöstä. Dokumentaarisen käännöksen tavoite ei ole niinkään kommunikoinen käännöksen kohdeyleisön kanssa vaan enemmänkin lähdetekstin ja sen lähdeyleisön välisen kommunikoinnin esittäminen käännöksen kielellä. Vastakkainen käsite on instrumentaalinen kääntäminen (*instrumental translation*), jossa käännös pyrkii toimimaan kommunikoinnin välineenä lähdekielellä kirjoittavan lähettäjän ja kohdekielisen yleisön välillä. Dokumentaarinen kääntäminen voidaan jakaa neljään tyyppiin sen mukaan, mitä elementtejä lähdetekstistä tuodaan kohdetekstiin. Sanasanainen (*interlineal*) käännös pyrkii tuottamaan lähdetekstin sanaston ja muodon kohdekielellä. Kirjaimellinen (*grammar, literal*) käännös keskittyy leksikaalisten yksiköiden ja lausumien kääntämiseen kohdekielelle. Filologisen (*philological*) käännöksen fokus on lähdekielen rakenteen ja sisällön tuottamisessa kohdekielellä, ja

siinä keskitytään syntaktisten yksiköiden kääntämiseen. Neljäs tyyppi on eksotisoiva (*exoticizing*) käänнос, jossa korostuvat lähdetekstin muoto, sisältö ja kirjoitustilanne. Sen fokuksessa ovat lähdetekstin laajemmat ainekset. (Nord 1997, 48.) Sanasanaisen ja kirjaimellisen käännökseen eroja pystyy hahmottamaan miettimällä niitä käyttötarkoituksiensa yhteydessä. Nordin esimerkit näistä ovat vertaileva kielitiede ja suorat lainaukset uutisteksteissä. Filologisen käännökseen saattaa Nordin mukaan löytää kreikaksi tai latinaksi kirjoitetun tekstin käännöksestä, ja siihen on tyypillisesti lukijalle laadittu vieraista aineksista sanasto selityksineen. Eksotisoivaa käännöstyiliä käytetään hänen mukaansa nykyään proosan kääntämiseen. Dokumentaarisen tästä käännöstyylistä tekee se, että siinä tekstin funktio muuttuu: Mikä lähdekulttuurissa on toiminut kertovana (*appellative*) tekstinä, muuttuu kohdekulttuurissa informatiiviseksi (*informative*), vierasta kulttuuria esitteleväksi tekstiksi. Nordin mukaan dokumentaarisen käännökseen arvo on nimenomaan siinä, että se tuo alkuperäisen tekstin näkyväksi.

Annikki Ellonen esittää, että teatteriesityksen valmistelussa tarvittaisiin kaksi erilaista käännöstä. Toinen olisi esitettäväksi tarkoitettu, suomen kielen konventioita noudatteleva, sujuvasanainen ja rytmisesti oikein rakennettu käsikirjoitus. Toinen käänнос olisi mahdollisimman tarkka sanasanainen versio, mitä vielä seuraisi selonteko taustoista, lähdekulttuurista, erikoisilmiöistä. (Ellonen 1998, 44.) Ellonen perää siis dokumentaarista käännöstä näyttelijätyön tueksi.

Myös ohjaaja saattaa tarvita taiteellisen työnsä pohjaksi erilaisia käännosversioita, sillä teatteritekstien hyödyntämisen aste, eli tarkkuus millä näytelmän ohjaaja seuraa alkuperäistä käsikirjoitusta, voidaan jakaa kolmeen tasoon Don Taylorin<sup>1</sup> mallin mukaan. Sirku Aaltonen esittelee Taylorin mallin: *Tekstiohjaaja* vie yleisönsä kirjailijan luo jäljittelemällä kirjailijan ilmaisua ja kertomalla saman tarinan kuin kirjailija. *Ideaohjaaja* taas tuo kirjailijan yleisön luo ja käyttää tekstiä vain kevyenä raamina oman sanomansa välittämiseen. *Sopeuttava ohjaaja* toimii näiden ääripäiden välissä ja muokkaa tekstiä sopimaan omiin taiteellisiin pyrkimyksiinsä sekä teatterin kulloisiinkin resursseihin: hän saattaa vähentää rooleja, lyhentää tai täydentää tekstiä, muuttaa rakennetta tai sijoittaa näytelmän toiseen aikaan ja paikkaan, mutta alkuteos säilyy silti hyvin tunnistettavana näytelmän pohjana. (Aaltonen 1998, 158–159.) Jos

---

<sup>1</sup> Taylor, Don 1996. *Directing Plays*. London: A&C Black Ltd.

ohjaaja haluaa varmistaa, että hänen tulkintansa perustuu nimenomaan kirjailijan intentioon eikä kääntäjän taiteelliseen näkemykseen, dokumentaarinen käännös puolustaa paikkaansa erilaisten käännösten joukossa.

### 2.3.4 Hybriditeksti

*Hybriditeksillä* tarkoitetaan käännöstekstiä, joka noudattaa kahden tai jopa useamman kielen normeja ja konventioita (Tieteen termipankki). Tässä merkityksessä termiä käyttää myös Anna Trosborg artikkelissaan ”Translating Hybrid Political Texts” (1997). Outi Paloposki on käyttänyt termiä merkitsemään käännöstä, jolle ei voida osoittaa yhtä ainutta alkutekstiä, vaan johon on käännösvaiheessa liitetty ainesta useista lähteistä ja jonka rakennetta on voitu muuttaa (Paloposki 2005, 17). Tässä tutkimuksessa viitataan hybriditeksillä Trosborgin tarkoittamaan kielen rakenteen monilähtöisyyteen.

Hybriditekstin vaikutelmaa luo esimerkiksi puhuttelulisäyksen käyttäminen suomen kielelle vieraalla tavalla kuten tämän tutkimuksen suomeksi käännettyssä aineistossa. Englanninkielisen kaunokirjallisen lähdetekstin dialogi sisältää usein runsaasti puhuttelulisäyksiä, koska puhujan ja kuulijan suhdetta, sinuttelua ja teitittelyä, ei voi ilmaista persoonapronominien avulla. Erityisen paljon puhuttelulisäyksiä käytetään brittienglannissa osoittamaan keskustelijoiden välisiä statuseroja, tilannekohtaisia puhujarooleja sekä asenteita (Nevala 2015, 284, Metsola 2016, 5–9). Suomen kielessä puhuttelulisäyksiä käytetään yleensä vain monenkeskisessä keskustelussa osoittamaan, kenelle puhe on tarkoitettu, muutoin kohteliaisuus ei edellytä esimerkiksi etunimen käyttöä (Lappalainen 2015, 85). Kahdenkeskisessä keskustelussa puhuttelulisäykset on varattu lähinnä lapsille ja lemmikkieläimille. (VISK § 1077.) Kunnioittavan puhuttelun (vieraannuttava elementti) yhdistäminen tuttavalliseen sinutteluun (kotouttava elementti) lisää hybridivaikutelmaa.

Termejä *suomennos* ja *käännös* on suomen kielessä totuttu pitämään synonyymisina ilmauksina, mutta teatteritaiteen opettaja, ohjaaja ja dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on esseessään pyrkinyt tekemään eroa niiden välille ja esittääkin, että käännös on enemmän kotonaan kirjallisuudessa ja suomennos teatterissa. (Hotinen 2002, 260–262). Hänen kuvauksensa käännöksestä sisältää monia hybriditekstin ja dokumentaarisen käännöksen ominaisuuksia sekä tukee edellä dokumentaarisen käännöksen yhteydessä esitettyä Nordin näkemystä siitä, että kaunokirjallisuutta käännetään usein käyttäen

eksotisoivaa käänösstrategiaa, ikään kuin läpinäkyvästi. Hotinen kirjoittaa: ”Kun merkitykset eivät kuitenkaan käänny, on myös kirjallisuus käännettävä kirjaimellisesti.” Teatteriin tämä ei hänen mukaansa sovi, vaan tarvitaan suomennos, jonka hän määrittää Outi Nyytäjän<sup>2</sup> sanoin: ”(Käännöksen) tarkoitus on välittää alkuperäisnäytelmä, sen tarina, henkilöt, heidän psykofyysinen ja sosiaalis-maantieteellinen maisemansa toisen maan tekijöille.” Hotisen mukaan tässä määritelmässä painotetaan teatterissa tärkeää tilannetta, joka muuttaa sanojen merkitystä yhtä paljon kuin niiden kirjallinen kontekstikin. Suomentaja on välittäjä eikä vain tekstin läpinäkyvästi kääntävä asiantuntija. Hotinen ei kuitenkaan arvota käännöstä ja suomennosta, toisin kuin Nyytäjä, joka edellä, luvussa 2.3.2 puhui näytelmän sanoittamisesta, vaan esittää, että kummallakin on paikkansa, minkä lisäksi ne voivat toimia myös toisiaan täydentävinä strategioina. Mikko Viljanen siteeraa artikkelissaan lähdetä nimeämättä Taina Rajantia ja kirjoittaa: ”Käännöksen ei tule suomentaa saksaa, ruotsia tai ranskaa, vaan saksantaa, ruotsintaa ja ranskantaa suomea.” (Viljanen 2012, 200.) Käännöstä voi siis tarkastella monista lähtökohdista.

---

<sup>2</sup> Nyytäjä, Outi 1996. *Teatteri* 1/1996, 13–18.

### 3 Kääntäjän käänösprosessi

Käännöstieteessä käänösprosessiin on kohdistunut mielenkiintoa jo pitkään, mutta kun tietotekniikan kehittyminen siirsi kääntäjät kirjoituskoneen – tai kynän ja paperin – äärestä tietokoneen näppäimistön käyttäjiksi, nähtiin mahdollisuudet tutkia käänöstapahtumaa yksityiskohtaisemmin. Aiemmin tietoa kääntäjän työskentelystä saatiin haastatteleamalla kääntäjää samaan aikaan, kun hän teki työtään: Nauhoitettiin kääntäjän puhetta, kun tämä yritti pukea sanoiksi sitä mitä oli parhaillaan tekemässä, ja litteroitiin nauhoitteet tutkimusta varten (mm. Tirkkonen-Condit 1995). Koska aineistoa käsiteltiin ja analysoitiin manuaalisesti, tutkittavien joukko oli pidettävä pienenä ja tekstit lyhyinä. Nykyään tietokoneen näppäimistön jokainen painallus voidaan sen sijaan automaattisesti rekisteröidä näppäinlokiin, jolloin näppäimistön käyttö kirjoittamiseen, korjaamiseen ja tiedonhakuun tallentuu analysoitavaan muotoon. Joissakin tutkimuksissa näppäinlokin tiedot on yhdistetty silmänliikkeiden tallennukseen (esim. O'Brien 2007), ja joissakin on toisena tutkimuskanavana käytetty haastattelua (esim. Englund Dimitrova 2005). Tässä luvussa esittelen Birgitta Englund Dimitrovan käänösprosessia koskevia tutkimustuloksia niiltä osin, kuin ne ovat sovellettavissa oman tutkimusaineistoni analysointiin. Kiinnostavimmat havainnot liittyvät käänöksen viimeistelytapoihin, koska ne jäävät näkyviin valmiiseen käänöstyöhön.

#### 3.1 Käänösprosessin vaiheet

Käänösprosessi jaetaan usein kolmeen vaiheeseen, joista kukin sisältää oman kognitiivisen prosessinsa. Kutsun vaiheita tässä tutkimuksessa esikirjoitusvaiheeksi (*pre-writing phase*), kirjoitusvaiheeksi (*writing phase*) ja jälkikirjoitusvaiheeksi (*post-writing phase*) ja niihin liittyviä kognitiivisia prosesseja suunnitteluksi (*planning*), tekstin tuottamiseksi (*text generation*) ja tarkistukseksi (*revision*) Englund Dimitrovan tutkimuksen (2005) termein. Kääntäjillä on todettu olevan oma prosessiprofiilinsa, mikä tarkoittaa sitä, että aika, jonka he käyttävät prosessin eri vaiheisiin, pysyy melko vakiona suhteessa tehtävään käytettyyn kokonaisu-aikaan (Englund Dimitrova 2005, 22). Kääntäjät kuitenkin toimivat käänöstoimeksiantojen mukaan ja pystyvät muokkaamaan työtapojaan annetun käytössä olevan ajan ja tehtävän vaativuuden ehdoilla (Englund Dimitrova 2005, 231.)

Englund Dimitrovan tutkimuksessa tutkimushenkilöiden teksteihinsä tekemiä korjauksia vertailtiin heidän ensimmäisiin valintoihinsa ja analysoitiin jakamalla ne kuuteen eri luokkaan sen mukaan, millaisesta korjauksesta oli kysymys (Englund Dimitrova 2005, 114–115). Nämä luokat olivat: syntaksi, sanasto, morfologia, poistot ja lisäykset, oikeinkirjoitus ja muu korjaus. Käännösprosessin eri vaiheissa korjaukset painottuivat eri luokkiin, niin että kirjoitusvaiheessa tehtiin eniten syntaksia koskevia korjauksia ja jälkikirjoitusvaiheessa tehtiin eniten sanaston valintaan liittyviä korjauksia (Englund Dimitrova 2005, 145). Korjaukset vähensivät erityisesti T-suhteessa ilmeneviä eroja eli siirtymiä lähdetekstin ja kohdetekstin välillä, koska kääntäjälle ensimmäisenä mieleen tuleva käännösvaihtoehto on usein hyvin sanasanainen eikä välttämättä noudata vielä kohdekielen ilmaisutapaa, kuten seuraavista luvuista ilmenee. Käsittelen seuraavassa käännösprosessin vaiheet aikajärjestyksessä ja esitän lopussa huomioita tutkimusprosessista kokonaisuutena. Vertailen myös tutkimuksen antamaa tietoa eri vaiheista tutkimuksen ulkopuolisten kääntäjien kertomuksiin omista käännösprosesseistaan.

### **3.1.1 Esikirjoitus**

Esikirjoitusvaihe alkaa, kun kääntäjä saa käännettävän tekstin ja sitä koskevan toimeksiannon ja loppuu, kun kääntäjä alkaa kirjoittaa käännöstä. Käännettävään tekstiin tutustumisen perusteellisuus vaihtelee kääntäjäprofiilin ja tekstin subjektiivisen helppouden mukaan: toiset käyttävät tähän vain vähän aikaa, toiset lukevat tekstin tarkkaan ja tekevät jo tiedonhakuja sekä miettivät mahdollisia käännösratkaisuja (Englund Dimitrova 2005, 138–139; Tiittula ja Nuolijärvi 2016, 263, 264–265). Kääntäjä Oili Suominen kertoo ennen kirjoitusvaiheen alkamista lukevansa käännettävän teoksen kaksi tai kolme kertaa ja välttävänsä tänä aikana kaikenlaista käännösvastineiden etsimistä ja suomeksi ajattelemistakin, jottei juuttuisi liian kapeisiin ilmauksiin. Hänen tavoitteensa tässä vaiheessa on ymmärtää teksti täydellisesti. (Suominen 2005, 100–101.)

### **3.1.2 Kirjoitusvaihe**

Seuraava vaihe, eli kirjoitus, alkaa kun kääntäjä on tyytyväinen esikirjoitusvaiheen tuloksiin ja päättyy siihen, kun kääntäjä on saanut valmiiksi uskottavan (*integral*) käännöksen (Englund Dimitrova 2005, 86), jolloin jälkikirjoitusvaihe voi alkaa.

Kääntäjä tarkistaa tekstiään myös kirjoitusvaiheessa ja korjaa kirjoittamaansa tekstiä jo heti saatuaan sen näkyviin joko näytölle tai paperille. Englund Dimitrovan tutkimuksessa kukin kääntäjä teki noin puolet korjauksistaan kirjoitusvaiheessa ja puolet jälkikirjoitusvaiheessa, ja johtopäätös olikin, että arviointi ja korjailu kuuluvat kiinteästi myös kielestä toiseen kirjoittamiseen, ei vain yksikieliseen kirjoittamiseen (Englund Dimitrova 2005, 143–144). Käännöksen kirjoitusvaiheessa huomattiin useiden koehenkilöiden kirjoittavan ensin hyvin sanasanaisen käännöksen lähdetekstistä erottamalleen segmentille ja sitten välittömästi muuttavan sitä lähemmäs kohdekielisiä konventioita. Näin menettelivät sekä ammattikäntäjät että opiskelijat, mutta opiskelijoiden työtapa oli vähemmän systemaattinen kuin ammattilaisten. Englund Dimitrovan tutkimuksessa sanasanainen määriteltiin tarkoittamaan käännöstä, joka rakenteeltaan ja merkitykseltään seuraa tarkasti lähdetekstiä, mutta kieliopillisesti on tulotekstin normien mukaista kieltä (Englund Dimitrova 2005, 53). Vastauksena kysymykseen, miksi ammattilainen ei kirjoittaisi heti lopullista versiota, hän esittää kolmea mahdollista syytä: 1) Käännösvastineen näkeminen tietokoneen ruudulla auttaa kääntäjää huomaamaan sen puutteet ja löytämään paremman vaihtoehdon. 2) Kirjoittamalla ensimmäisenä mieleen tulevan käännösvastineen ruudulle kääntäjä vapauttaa lyhytkestoista muistikapasiteettiaan muuhun käyttöön ja pystyy miettimään käännösvastinetta suhteessa ympäröivään tekstiin: lauseeseen, virkkeeseen tai kappaleeseen. 3) Kirjoittamalla ylös ensimmäisenä mieleen tulevan sanasanaisen käännöksen kääntäjä varmistaa, että kaikki lähdetekstin elementit tulevat mukaan käännökseen. Ajatuksena on palata tekstiin myöhemmin ja korjata se noudattelemaan kohdetekstin konventioita. Toiset tekevät korjauksia välittömästi, toiset vasta tarkistusvaiheessa. (Englund Dimitrova 2005, 146.) Oili Suominen kutsuu tämän vaiheen lopputulosta raakakäännökseksi, vaikka kertoo käyneensä oman tekstinsä läpi tässä vaiheessa jo kahdesta neljään kertaan (Suominen 2005, 112).

### **3.1.3 Jälkikirjoitusvaihe**

Jälkikirjoitusvaiheen ytimessä, etenkin tutkimukseen osallistuneilla ammattilaiskääntäjillä, tutkimuksessa havaittiin kaksi aluetta: sisältö (*text*), jonka haluttiin olevan mahdollisimman lähellä lähdetekstiä, sekä kieli, jonka haluttiin olevan lähdetekstistä riippumaton, tulokielen normien mukaista (*distance*) (Englund Dimitrova 2005, 144). Sisällön kattavuus pyrittiin varmistamaan jo kirjoitusvaiheessa

kirjoittamalla ylös ensin sanasanainen käänös ja muuttamalla sitä vasta sen jälkeen lähemmäs tulokielen konventioita. Tämä onkin tärkeää, sillä monet tutkimukseen osallistuneista keskittyivät tarkistusvaiheessa yksinomaan kohdekielelle kirjoittamaansa raakaversioon (*preliminary version*) välttääkseen lähtökielen vaikutteiden siirtymistä lopulliseen versioon. Jos siis kirjoitusvaiheessa jotain jää käänöksestä pois, kääntäjä ei aina enää huomaa virhettä tarkistusvaiheessa, jos pyrkimys on keskittyä tulokieliseen versioon ja näin herkistyä mahdollisille interferenssiongelmille. Tulotekstin etäännyttämisen ja sen itsenäisyyden varmistamisen keinoja ovat myös tekstin tulostaminen paperille, jolloin se on helpommin visualisoitavissa ja konkreettisempi kuin tietokoneen näytöllä. Myös kokonaisen käännetyn tekstin olemassaolo tekee siitä itsenäisen tekstin. Taktiikkana voi myös olla etäännyttäminen ajallisesti eli palaaminen siihen uudestaan myöhemmin tai etäännyttäminen fyysisesti, jolloin joku muu lukee tekstin. (Englund Dimitrova 2005, 144; Juva 2005, 21.) Oili Suomisen käänösprosessin jälkikirjoitusvaihe etenee samalla tavalla kuin Englund Dimitrovan tutkimuksen koehenkilöillä. Hän keskittyy silloin suomenkieliseen käänökseensä välttääkseen vieraan kielen vaikutteita. Hän tekee korjauksia, parannuksia, vaihtaa käänösvastineita, kiinnittää huomiota koherenssiin, ja kun on jokseenkin tyytyväinen, hän tulostaa tekstin paperille. Tässä vaiheessa hän vielä vertaa käänöstään lähdetekstiin varmistaakseen, ettei suomennos ole ajautunut liian kauas lähdetekstistä. Siirrettyään tekemänsä korjaukset paperiversiolta sähköiseen versioon hän tulostaa suomennoksensa vielä toisen kerran ja lukee nyt vain suomenkielistä teosta ja varmistaa vielä kerran, että välimerkit ovat oikeilla paikoillaan. Viimeinen lukukerta on oikovedoksen tarkistaminen, joten Suominen tulee lukeneeksi tekstinsä seitsemän tai kahdeksan kertaa. (Suominen 2005, 112.)

### **3.2 Tutkimustulosten yhteenvetoa**

Englund Dimitrovan tutkimusmateriaalia tuottivat kielenopiskelijat, käänöstieteen opiskelijat, tuoreet kääntäjäammattilaiset sekä kokeneet ammattilaiset, ja yksi tavoite olikin paikallistaa erot eri kääntäjäryhmien välillä sekä kääntäjien prosesseissa (Englund Dimitrova 2005, 3). Kaikki tutkimukseen osallistuneet käyttivät käänöstyössään apuna sanasanaisia käänöksiä erottelemistaan lähdetekstin segmenteistä. Tutkimuksessa kuitenkin havaittiin, että ammattilaisten kyky arvioida sanasanaisten käänösten käyttökelpoisuutta ja korjata niitä osuvammiksi



käännösvastineiksi oli kehittyneempi. He pääsivät lähemmäs tulotekstiä jo kirjoitusvaiheessa, eivätkä he aina kirjoittaneet sanasanaista käännösvaihtoehtoa edes näytölle näkyviin, vaan käsittelivät sen pelkästään puheen ja ajatuksen tasolla. Toisessa ääripäässä olivat ne tutkimukseen osallistuneet, jotka kirjoitusvaiheessa käyttivät sanasanaista käännöstä ja palasivat arvioimaan ja korjaamaan tekstiään vasta, kun heillä oli loppuun saakka käännetty teksti käytettävissään käännöstyön kolmannessa, eli jälkikirjoitusvaiheessa. (Englund Dimitrova 2005, 234.)

Oman kaunokirjallista käännöstä koskevan tutkimukseni lähtökohdista pidän sanasanaista käännöstä vain välivaiheena matkalla lopullista kohdekielistä käännöstekstiä kohti. Samaa mieltä on kaunokirjallisuuden kääntäjä Kersti Juva, jonka mukaan teksti on valmis, kun se alkaa ”hengittää”. Teksti on silloin irtaantunut lähdetekstistä ja tavoittanut suomalaisen ilmaisutavan. ”Kollokaatit löytävät parinsa. Idiomit asettuvat paikoilleen. Lauseet linkittyvät mielekkäästi.” On syntynyt suomenkielistä kirjallisuutta, ”joka ei joudu häpeään alkuperäisen suomenkielisen kirjallisuuden rinnalla”. Päästäkseen tavoitteeseensa Juva ottaa etäisyyttä lähdetekstiin sekä ajallisesti että fyysisesti ja lukee suomennostaan edeten lausumasta lauseeseen, virkkeeseen ja lopulta kokonaiseen teokseen. Lukiessaan tuottamaansa tekstiä hän pystyy palauttamaan mieleensä, minkä merkityksen halusi tuottaa, ja samalla sattuvampia suomen kielen ilmaisuja alkaa tulla hänen mieleensä. (Juva 2005, 22–23.) Tämä kuvaus Juvan käännösprosessin hiomisvaiheesta sekä edellä käsittelemäni Suomisen kertomus omasta käännösprosessistaan vastaavat hyvin Englund Dimitrovan koehenkilöiden toimintaa jälkikirjoitusvaiheessa.

Kaunokirjallisuuden julkaisemisessa, oli se sitten suomeksi kirjoitettua tai suomeksi käännettyä, kustannustoimittajan rooli on merkittävä (Niemi 2012, 103; Tiittula & Nuolijärvi 2016, 251–261). Kustannustoimittajan ammatillisissa vaatimuksissa edellytetään riittävää kielitaitoa alkuperäistekstin ja käännöksen vertailevaan arviointiin (Ammattinetti.fi), joten hän on tärkeä lenkki käännösprosessissa ja siinä mukana alusta loppuun. Tässä tapaustutkimuksessa kääntäjällä oli apunaan kaksi assistenttiakin (Ahola 2016; Yle verkkohaastattelu 2016). Toinen assistenteista teki taustatutkimusta, esimerkiksi varmisti tarinan loogisuuden suhteessa aikaisemmin julkaistuihin kertomuksiin, ja toinen keskittyi loitsujen kääntämiseen.

Jaana Kapari-Jatta on kertonut lehtihaastatteluissa omasta käännösprosessistaan. Näin hän kertoi työstään kesken *Harry Potter ja kirottu lapsi* -kirjan kääntämistyön syyskuussa 2016:

Aluksi luen kirjan tai käsikirjoituksen kynän kanssa pariin kertaan. Teen samalla tekstiin merkintöjä. Sitten on vuorossa raakakäännös. Tämän jälkeen muokkaan tekstin ainakin kahdesti. Taustatukena on kustannustoimittaja, mutta muuten työ on yksinäistä. (Karjalainen, 2016.)

Hänkin tuo esille kustannustoimittajan roolin taustalla tukemassa. Siihen nähden, että hänellä oli vain noin kaksi kuukautta aikaa käännöstyöhönsä, hänen käännösprosessinsa vaikuttaa erittäin perusteelliselta ja noudattelee hyvinkin tarkkaan muiden kääntäjien kertomuksia omista käännösprosesseistaan.

Tutkimustulostensa perusteella Englund Dimitrovalla oli aihetta epäillä, etteivät kääntäjien kuvaukset omasta prosessistaan aina toteudu käytännön käännöstilanteissa. Kääntäjät tuntevat ihannekuvan käännösprosessista ja kertovat noudattavansa sitä, mutta käytännön tilanteissa totuus saattaa olla toinen. Tutkimustilanteessa kaikki eivät esimerkiksi tulostaneet kohdetekstiä paperilla arvioitavaksi, vaan työskentelivät pelkästään tietokoneen näytöllä. He myös työskentelivät tekstin parissa yhtäjaksoisesti alusta loppuun, vaikka ilmaisivat yleensä lepuuttavansa tekstiä ennen viimeistä hiontaa. Muina mahdollisina selityksinä rutiineista poikkeamiseen Englund Dimitrova esittää kääntäjän joustavuutta ja kykyä arvioida tehtävän vaativuus. Helppo tehtävä tai tulokselle asetetut alhaiset vaatimukset eivät ehkä aina vaadi kaikkien vaiheiden läpikäyntiä. (Englund Dimitrova 2005, 137.)

## 4 Aineiston esittely ja metodi

Koska tämän tutkimuksen tarkoitus on selvittää, näkyykö tiukka käännoisaikataulu jotenkin kääntäjän valinnoissa, on perusteltua keskittyä lähde- ja kohdetekstien välisiin eroavaisuuksiin eli siirtymiin, joita kääntäjä käännoosprosessitutkimuksen valossa normaalisti harkitsee käännoosprosessinsa kolmannessa eli jälkikirjoitus- tai hiomisvaiheessa. Tätä perustelen sillä, että koska kiireessäkään ei ole mahdollista jättää osaa tekstistä kääntämättä, kääntäjä saattaa joutua tinkimään hiomisvaiheeseen suunnitellusta ajasta pysyäkseen aikataulussaan, sekä sillä, että valmiissa käännoostyössä ainoastaan kääntäjän kolmannen vaiheen työ sekä mahdollinen kustannustoimittajan työpanos ovat analysoitavissa sen lineaarisen luonteen vuoksi. Kuten Englund Dimitrovan tutkimuksen sekä kääntäjien omasta työstään tekemien analyysien perusteella luvussa 3.1.3 selvitin, käännoosprosessin kolmannessa vaiheessa kääntäjä keskittyy hiomaan raakakäännooksen suomen kieltä ja pyrkii irrottautumaan lähdetekstistä kielellisesti, mutta myös fyysisesti. Luomalla työnsä pohjaksi sanasanaisen raakakäännooksen kääntäjät ovat pyrkineet jo ennen kolmatta vaihetta varmistamaan, että lähdetekstin kaikki ainekset ovat mukana, ja he yleensä palaavat lähdetekstiin ainoastaan tarkistaakseen jonkin kohdan, joka käännooksessa vaikuttaa epäloogiselta (Englund Dimitrova 2005, 232–233, Suominen 2005, 112).

Aineistoni koostuu englanninkielisestä alkuteoksesta *Harry Potter and the Cursed Child* sekä Jaana Kapari-Jatan laatimasta suomenkielisestä käännoksesta *Harry Potter ja kirottu lapsi*. J. K. Rowlingin, Jack Thornen ja John Tiffanyn alkuteos on näytelmäkirjoitus, joten sen rakenne poikkeaa olennaisesti J. K. Rowlingin kirjoittamista seitsemästä Harry Potter -kirjasta, jotka nekin ovat kaikki Kapari-Jatan suomeksi kääntämiä.

Muodoltaan tutkimani teos edustaa näytelmäkirjallisuutta ja sisällöltään fantasiakirjallisuutta. C. N. Manlove on määritellyt fantasiakirjallisuuden näin: ”Kaunokirjallisuutta, joka herättää ihmetystä ja sisältää tärkeän ja selittämättömän elementin yliluonnollisista tai mahdottomista maailmoista; olentoja tai esineitä, jotka tulevat ainakin jossain määrin tutuiksi sekä tarinan tavallisille kuolevaisille että lukijoille.” (Manlove 1975, 1, [oma käännoos].) Selittämättömällä hän tarkoittaa elementtiä, jota ei selitä mielikuviutus tai unennäkeminen vaan joka on todellinen, vaikka ei noudatakaan tuntemamme maailman lainalaisuuksia. Tutkimukseni kohteena

olevan draamankin näyttämöohjeet sisältävät runsaasti näyttämöllä harvoin nähtyjä elementtejä kuten tulta, vettä, painovoiman lakeja uhmaavia esineitä, velhoja ja ihmisiä, sekä aineen äkkinäistä häviämistä ja ilmestymistä tyhjästä.

Kapari-Jatta on kääntänyt kirjallisuutta pääasiassa englannista suomeen vuodesta 1988 lähtien (Karila 2011), aluksi nimellä Jaana Lahtinen. Suomen kansallisbibliografia Fennica listaa vuodesta 1992 lähtien 156 kirjaa (Fennica 20.2.2017), jotka Jaana Kapari-Jatta (tai aikaisemmin Jaana Kapari) on kääntänyt. Hänellä ei ole muodollista kääntäjän koulutusta, mutta hänen työnsä on saanut runsaasti tunnustusta ja palkintoja, mm. Virginia Woolfin *Kiitäjän kuolema ja muita esseitä* (Teos) toi hänelle Hollo-palkinnon vuonna 2014. Vuonna 2007, kuudennen Harry Potter -kirjan ilmestyttyä, opetus- ja kulttuuriministeriö myönsi hänelle valtion lastenkulttuuripalkinnon.

*Harry Potter ja kirottu lapsi* oli vuoden 2016 myydyin kirja Suomessa (97 600 kpl), vaikka se ilmestyi vasta 8. päivä marraskuuta. Suomen kustannusyhdistys luokittelee kirjan lasten- ja nuortenkirjoihin, mutta sillä lienee paljon aikuisiakin lukijoita. Tutkimani näytelmän yhtenä kohdeyleisönä voidaan pitää lukioikäistä nuorisoa, joka tutustuu näytelmäkirjallisuuteen ja teatterin ilmaisukeinoihin myös osana äidinkielen opetusta (Lukion opetussuunnitelma 2015). Suurin syy myyntilukuihin lienee kuitenkin Harry Potter -fanien uskollisuus ja ehtymätön kiinnostus aihetta kohtaan.

Näytelmän Harry Potter on taikaministeriön virkamies, aviopuoliso ja perheenisä. Harry Potter -kirjoista tutut muutkin hahmot ovat menneet elämässä eteenpäin ja perustaneet perheitä. Näytelmän keskeisiä hahmoja ovatkin seuraavan sukupolven edustajat, Harry Potterin keskimäinen lapsi Albus ja Draco Malfoyn ainut lapsi Scorpius. Pienemmässä roolissa esiintyy Hermione Grangerin ja Ron Weasleyn tytär Rose. Näytelmä alkaa siitä, kun pojat aloittavat Tylypahkan velhokoulussa ja tutustuvat toisiinsa junamatkalla. Heistä tulee erottamattomat, varsinkin kun molemmat sijoitetaan asumaan Luihuinen-nimiseen tupaan, missä Pottereita ei ole ennen asunut. Näytelmän keskeisiksi teemoiksi nousevat isän ja pojan suhde, poikien tarve osoittaa omat kykynsä velhomaailmassa sekä ihmisen sisäinen muutos. Aika kuluu alussa nopeasti, ja lukukaudet ja lomat seuraavat toisiaan. Nuoret ovat vaikutuksille alttiita ja syöksyvät seikkailuihin seurauksia pohtimatta, mikä on vähällä muuttaa sekä menneisyyden että tulevaisuuden. Jännittävien vaiheiden jälkeen kaksi sukupolvea onnistuu kuitenkin yhdessä pelastamaan maailman pimeiltä voimilta.

Näytelmä on jaettu kahteen osaan, joissa on kummassakin lukuisia näytöksiä ja niissä lyhyitä kohtauksia sekä yksi väliaika. Näytelmän kahtia jakaminen johtuu siitä, että teatterissa näytelmäesityksen suositeltu kesto on alle kolme tuntia (Näytelmän verkkosivu 2016), jonka yleisö vielä jaksaa istua tuoleissaan. Tapahtumat etenevät dialogin keinoin ja näyttämöohjeet antavat viitteitä ulkoisista olosuhteista ja ajan kulumisesta. Painetussa käsikirjoituksessa uusi näytös ja uusi kohtaus alkavat sivun yläalaidasta. Kohtauksen aluksi näyttämöohje kertoo lukijalle, missä hahmot ovat ja mitä aikaa kulloinkin eletään, kuten esimerkiksi (1). Usein näyttämöohje tässä kohdin sisältää myös tietoa hahmojen sijainnista näyttämöllä sekä näiden mielialoista.

(1) Toinen näytös

Viidestoista kohtaus

Harry ja Ginny Potterin koti, keittiö

Harry ja Draco istuvat kaukana toisistaan. Ginny seisoo heidän välissään. (s. 193)

Kohtauksien sisälle dialogin lomaan on myös kirjoitettu näyttämöohjeita. Tyypillisiä ovat henkilöiden reaktioiden kuvailut kuten esimerkeissä (2) ja (3). Näyttämöohjeet sisältävät usein myös ohjeita näyttelijöiden liikkumisesta ja katseen suunnasta, kuten esimerkeissä (4) ja (5). Esimerkeissä (6) ja (7) näkyy, miten näyttämöohje kertoo myös olosuhteista tai tapahtumista ja rytmittää dialogia. Näyttämöohje näyttääkin joskus korvaavan proosatekstin kuvailevia osuuksia ja ohjaavan lukijan tulkintaa enemmänkin kuin näyttelijän suoritusta kuten esimerkeissä (8) ja (9).

(2) Scorpius näyttää huolestuneelta (s. 156).

(3) Harry tajuaa välittömästi mitä on tapahtunut, ja kauhistuu (s. 222).

(4) Albus kääntyy päättäväisesti (s. 77).

(5) Harry empii, mutta katsoo sitten rohkeasti Dracoa silmiin (s. 109).

(6) Ajankääntäjän tikitys yltyy yhä (s. 157).

(7) Lyhyt tauko. Ron ei ymmärrä ollenkaan (s. 170).

(8) Scorpiuksen päässä surraa tuhat ajatusta (s. 309).

(9) Tämä hetki on melkein pä kuin Spartacuksesta. Jotkut haukkovat henkeään (s. 348).

Tässä tutkimuksessa vertaan englanninkielistä lähdetekstiä ja siitä tehtyä suomenkielistä käännöstä. Olen käsitellyt aineiston merkitsemällä ensin molempiin

teksteihin huomiokynällä kaikki kohdat, joissa käännös merkitykseltään eroaa lähdetekstistä sekä kohdat, joissa käännös ei noudata suomen kielen konventioita tai joissa kääntäjä on tehnyt lisäyksiä tai poistoja. Tarkastelen siis käännöksen kahta suhdetta: S-suhdetta, eli käännöksen suhdetta lähdetekstiin ja T-suhdetta, eli käännöksen suhdetta kohdekielen (Chesterman 2004, 8). S-suhteessa tarkastellaan lähdetekstin ja kohdetekstin välisiä yhtäläisyyksiä, kuten lähdekielen mahdollisia vaikutteita, sekä eroavaisuuksia, kuten eksplikointia, yleistyksiä tai tyylin hiomista. T-suhteessa huomiot keskittyvät kohdetekstin ja rinnakkaistekstien eroavaisuuksiin, kuten yksinkertaistumiseen verrattuna alun perin kohdekielellä kirjoitettuihin saman genren teksteihin. T-suhteen yhtäläisyydet kertovat käännöksen luonnollisuudesta ja hyväksyttävyydestä (*acceptability*) rinnakkaistekstien joukossa.

Käännöksen välimerkit ovat yleensä samat ja samoilla paikoilla kuin lähdetekstissäkin, joten jätän ne tarkan analyysin ulkopuolelle, vaikka pisteet ja pilkut eivät aina noudatakaan suomen kielen normeja. Kirjailijan persoonallisesti käyttämät välimerkit ovat kuitenkin aiheuttaneet kääntäjälle ongelmia, ja analysoinkin välimerkkien tulkinnasta johtuvia käännösvirheitä luvussa 5.2. Suomen kielessä suhteellisen vähän käytetty ajatusviiva esiintyy myös yleisesti, koska sitä on käytetty muiden funktioidensa lisäksi merkitsemään repliikin sisällä epäröintiä tai taukoa, kuten tässä Petunia-tädin repliikissä esimerkissä (10).

- (10) Lily yritti – rauha hänelle – hän yritti – ei ollut hänen vikansa, mutta hän hylki ihmisiä – luonnostaan. Hän oli niin kiihkeä, hänellä oli – sellaiset tavat, hän – käyttäytyi sillä tavalla. Ja isäsi – vastenmielinen mies – tavattoman vastenmielinen. Ei ystäviä. Ei kummallakaan. (s. 291)

Lähdeteksti käyttää pitkää m-viivaa merkitsemään repliikin katkeamista, mutta kohdetekstissä kaikki viivat ovat lyhyempiä n-viivoja. Suomen kielenhuolto ei näe tässä ongelmaa, kunhan viiva erottuu yhdysmerkistä, joka on lyhyempi (Kielikello 1998).

Niin ikään jätän tutkimuksen ulkopuolelle sellaiset lähde- ja kohdetekstin poikkeavuudet, joiden ytimessä on lähtö- ja kohdekielen syntaksin erilaisuus. On suomen kielellä lukevan palvelemista, että esimerkiksi *hän* korvataan tarpeen tullen eksplisiittisemmällä ilmaisulla, jos lauseen merkitys jäisi muuten epäselväksi kuten esimerkkiparissa (11).

(11) He'll know ... we all say stuff we don't mean. He knows that (s. 85).

Poika tietää... me kaikki sanomme asioita, joita emme tarkoita. Hän tietää sen (s. 115).

Tutkimusaineistoni, *Harry Potter ja kirottu lapsi*, muistuttaa edellä, luvussa 2.3.3, esittelemääni dokumentaarista käännöstä monin tavoin. Esimerkiksi typografialtaan lähde- ja kohdeteksti ovat sivujakoa lukuun ottamatta täysin yhteneväisiä. Sivujako on erilainen, koska suomenkielinen painos on kirjana ulkomitoiltaan pienempi, mistä seuraa ilman kielten erilaisuuttakin, että siinä on enemmän sivuja. Kirjailijauskollisuus myös näkyy käännöksessä lähdetekstin tarkkana seuraamisena. Dokumentaarisen käännöksen arvoa nakertavat tässä tapauksessa monet käännösvirheet sekä käännöksestä puuttuvat rivit, jotka vaikuttavat sekä lukukokemukseen että mahdolliseen tämän käsikirjoituksen pohjalta tehtävään teatteriesitykseen. Niistä tarkemmin aineiston analyysissä luvussa 5.

Tutkimusaineistossani on myös hybriditekstin aineksia, joita esittelin yleisellä tasolla luvussa 2.3.4. Esimerkiksi välimerkit on siirretty ilman monia muutoksia suoraan käännökseen. Kirjailija käyttää välimerkkejä hyvin vapaasti eikä kääntäjä ole tehnyt niihin juurikaan muutoksia. Käännöksen lukija ei välttämättä tunnista välimerkkien käyttöä nimenomaan kirjailijan tyylikeinoksi, vaan saattaa olettaa, että niiden käytössä noudatetaan lähdekielen konventioita. Toinen hybridivaikutelmaa luova piirre on puhuttelulisäysten tuominen käännökseen, ja kun vieraannuttavat puhuttelulisäykset vielä on yhdistetty kotouttavaan sinutteluun, ristiriita on huomattava. Aineistossani tehtyihin käännösvalintoihin ovat todennäköisesti vaikuttaneet edeltävien *Harry Potter*-tarinoiden kääntämisen aikana tehdyt päätökset. Henkilöhahmojen uskottavuuden kannalta kahdeksannessa tarinassa on vaikea muuttaa sinuttelua teitittelyksi, vaikka ääneen näyttämöllä lausuttuna tällainen hybridipuhekieli kuulostaneekin vielä keinotekoisemmalta kuin kirjoitettuna. Käännöksen sivulta 283 löytyy valaiseva esimerkki: ”Jos voisin panna sinutkin arestiin, ministeri, panisin.” Toinen esimerkki on sivulla 301: ”Tiedän kyllä kuka olet, herra Harry Potter, mutta jopa sinun on ymmärrettävä...” Tämä puhetyyli saattaa kuulostaa siltä kuin puhuja ei osaisi teititellä tai olisi puhetavassaan huolimaton, minkä Hanna Lappalaisen tekemässä tutkimuksessa todettiin ärsyttävän suomalaisia, vaikka Suomessa muuten suhtaudutaankin teitittelyyn ja sinutteluun melko vapaasti (Lappalainen 2015, 77, 91). Hybridipuhekieli saattaa siis

luoda henkilöihin ristiriidan, kun he aineistossani ovat hyvin koulutettuja ja arvostavat koulutusta, mutta kuitenkin käyttävät kieltä huolimattomasti.



## 5 Kääntäjän kädenjälki

Seuraavissa alaluvuissa analysoin viittä siirtymää, joita kääntäjä normaalisti harkitsisi käännösprosessinsa aikana: Idiomaattisen aineksen kääntäminen, syntaksin tulkinta, leksikaalisen vastineen valinnan ongelmat, liitekysymykset ja puhuttelut. Kuten aikaisemmin luvussa 3.1 totesin, Englund Dimitrovan tutkimustulosten valossa näistä syntaksia koskevat kysymykset nousevat esiin yleensä jo kirjoitusvaiheessa, mutta viimeistään jälkikirjoitusvaiheessa, ja sanastoon liittyvät leksikaaliset valinnat jälkikirjoitusvaiheessa. Idiomaattinen aines kääntäjän pitäisi tunnistaa lähdetekstistä jo esikirjoitusvaiheessa, sillä se liittyy lähdetekstin ymmärtämiseen (Suominen 2005, 100–101). Yllä mainitut siirtymät valitsin tutkimusaineistostani tarkastelun kohteeksi niiden lukuisuuden vuoksi. Valitsemieni siirtymien lisäksi kääntäjä pohtisi hiomisvaiheessa esimerkiksi kollokaatioita, eli kontekstiin sopivia sanapareja, mutta jätän sen alueen oman tutkimukseni ulkopuolelle, koska epätavallisten kollokaatioiden todentaminen olisi vaatinut korpustutkimusta. Sen sijaan analysoin mahdollisia syitä kääntäjän tekemille poistoille, joista epähuomiossa tehdyt ajoittuvat yleensä käännösprosessin alkuvaiheisiin ja tahallaan tehdyt hiomisvaiheeseen.

### 5.1 Idiomaattisen aineksen kääntäminen

Idiomaattisella aineksella tarkoitetaan jollekin kielelle ominaista tapaa ilmaista jotakin (Tieteen termipankki). Idiomaattisen aineksen kääntämiseen ei sovellu sanojen kääntäminen, koska merkitys jää silloin kohdeyleisön tavoittamattomiin (Leppihalme 2000, 99). Jotta kääntäjä pystyy ilmaisemaan kirjoittajan tarkoittaman merkityksen, hänen on ensin tunnistettava idiomaattinen aines käännettävästä materiaalista, mikä edellyttää hyvää lähtökielen ja -kulttuurin tuntemusta. Sen jälkeen idiomaattisen aineksen merkitys on selvitettävä ja etsittävä sille sopiva käännösvastine tulokielen ilmaisukeinoin. Esikirjoitusvaihe on keskeinen tekstin ymmärtämisessä, joten näiden ilmaisujen havaitseminen kuuluu tähän käännöstyön alkuvaiheeseen. (Suominen 2005, 100–101.) Tutkimassani aineistossa on kymmeniä idiomaattisia ilmauksia, jotka on käännetty sanasanaisesti, jolloin kirjailijan tarkoittama merkitys ei välity lukijalle tai välittyä vain osittain. Esitän alla esimerkeissä (12–14) lähdetekstistä ja suomenkielisestä käännöksestä muutamia pareja, joissa sanasanaisesti käännetty

idiomaattinen aines on merkitty vahvennuksella molempiin kieliversioihin. Hakasulkeissa kuvailen lyhyesti idiomin merkityksen.

(12) Harry: Hogwarts will be **the making of you**, Albus. (s. 10)

[hyvät ominaisuudet pääsevät kehittymään]

Harry: **Sinä teet itse** oman Tylypahkasi, Albus. (s. 20)

(13) Harry to Professor McGonagall: ... I will **come down on** this school as hard as I can – using the full force of the Ministry – is that understood? (s. 133)

[rangaista, esittää ankaraa kritiikkiä]

Harry professori McGarmiwalle: ... **tulen** itse koululle niin lujaa kuin pystyn – käytän ministeriön valtaa – menikö perille? (s. 176)

(14) Harry to Albus: I thought a lot about what to give you this year. James – well, James has been **going on about** the Invisibility Cloak since time itself, and Lily – I knew she'd love wings – but you. You are fourteen years old now, Albus, and I wanted to give you something which – meant something. (s. 41)

[jankuttaa]

Harry Albukselle: Pohdin hartaasti mitä antaisin sinulle tänä vuonna. James – no, James **on kuljeskellut** näkymättömyysviitassaan iät ja ajat, ja Lily – tiesin että hän tykkää siivistä – sinä sen sijaan. Olet nyt neljätoistavuotias, Albus, ja halusin antaa sinulle jotain, mikä – merkitsee jotain. (s. 60)

Edellä nähdyt esimerkit edustavat Ritva Leppihalmeen sanoin ”minimimuutoksen tien” käänösstrategiaa (Leppihalme 2000, 99). Lukijalle välittyy väärä kuva tapahtumista, koska merkitysten sijaan kääntäjä on kääntänyt peräkkäin olevia sanoja. Kun virheet kerran ovat päässeet tekstiin, niiden huomaaminen saattaa olla vaikeaa ilman vertailua lähdetekstin kanssa, sillä sanasanainen käänös näyttää usein sopivan kohtauksen kulkuun, vaikka merkitys muuttuukin toiseksi.

## 5.2 Syntaksin tulkinnasta johtuvat siirtymät

Seuraavassa esiteltävät esimerkit liittyvät englannin ja suomen kielen syntaksin tulkintaan. Ensin esitän sellaisia eroavaisuuksia lähdeteoksen ja siitä laaditun käänöksen välillä, jotka aiheutuvat englanninkielisten sanojen paikan ja merkityksen väärästä tulkinnasta. Sen jälkeen näytän muutaman esimerkin suomen kielen konventioiden vastaisesta sijamuotojen käytöstä ja sanajärjestyksestä.

### 5.2.1 Lähdetekstin tulkinta

Lähdetekstin tulkinta tapahtuu esikirjoitus- ja kirjoitusvaiheessa. Jos kääntäjällä ei ole aikaa verrata omaa hiottua ja valmista käännöstään lähdetekstiin, käännösprosessin alkuvaiheen virheet saattavat päätyä painotuotteeseen saakka, mikäli ne eivät aiheuta tarinaan sellaisia epäloogisuuksia, että erottuvat suomennoksen tarkistuksessa. Luvussa 3.1.3 kääntäjä Oili Suominen kertoi varaavansa vertailuun aikaa tarkistaakseen, onko hänen käännöksensä erkaantunut liian kauas alkuperäisestä. Hän ei mainitse miettivänsä enää tässä vaiheessa syntaksia, vaan luottaa tehneensä oikeat tulkinnat viimeistään kirjoitusvaiheessa.

Ensimmäisessä esimerkissä (15) piste on ilmeisesti johtanut kääntäjän harhaan, ja saanut hänet tulkitsemaan tapahtumia aikajärjestyksessä, vaikka tosiasiallisesti Harry hämmästy jo saadessaan iltamyöhällä kirjeen käteensä, ei vasta avattuaan sen. Esimerkissä (16) kirjailija on lähdetekstissä käyttänyt kysymysmerkkejä erikoisella tavalla, ehkä intonaation merkiksi. Kääntäjä on muotoillut lauseista kysymyksiä, mikä muuttaa repliikin sisällön ja sen myötä kohtauksen jännitteen aivan erilaiseksi. Kohtauksessa Delfi kiristää Albusta tekemällä Scorpiukselle tuskallisia taikoja. Kun Albus ilmaisee aikeensa ryhtyä vastatoimiin, Delfi ivaa Albusta.

(15) Parathesis: Harry opens the letter. **Surprised.** (s. 74)

[Hämmästyneenä.]

Näyttämöohje: Harry avaa kirjeen. **Hämmästy.** (s. 101)

(16) Delphi: What? What on earth do you think you can do? **A wizardwide disappointment? A sore on your family name? A spare?** You want to stop me hurting your only friend? Then do what you're told. (s. 246)

[Sinä velhojen luuseri. Sinä sukusi häpeä. Sinä turha.]

Delphi: Mitä? Mitä kummaa luulet että voit saada aikaan? **Pettymyksen velhokuntaan? Tahransukusi maineeseen? Turhan?** Haluatko etten satuta ainoaa ystävääsi? Tee siis niin kuin minä käsken. (s. 323)

Kirjailijan välimerkkien käyttö on persoonallista eikä kovin johdonmukaista, joten niiden tulkinta edellyttää kääntäjältä suurta tarkkaavaisuutta ja luovuutta.

Esimerkissä (17) kääntäjä on alitulkinnut ehtolauseita, koska *if* ei ole kirjoitettuna esiin, vaan ilmenee repliikin sanajärjestyksestä ja lausujan äänenpainosta. Jotta merkitys olisi siirtynyt kohdetekstiin, olisi tarvittu *jos* virkkeen alkuun. Kohtaus tapahtuu

vaihtoehtoisessa menneisyydessä, ja siinä Hermione, Ron, Snape ja Scorpius päättävät yrittää korjata edeltäviä tapahtumia ajankääntäjän avulla.

(17) Hermione: **We get this right**, Harry's alive, Voldemort's dead and the Augurey is gone. For that no risk is too great. (s. 199)

[Jos me onnistumme ...]

Hermione: **Asiat asettuvat oikealle tolalleen**, Harry elää, Voldemort on kuollut ja Auguuri on poissa. Siihen nähden mikään riski ei ole liikaa. (s. 264)

Esimerkissä (18) pronominit ovat harhauttaneet kiireisen kääntäjän niin, että koko näyttämöohjeen sisältö muuttuu. Kohtauksessa Albuksen vanhemmat Ginny ja Harry keskustelevat nukkuvan Albuksen vuoteen vierellä.

(18) Parenthesis: Harry smiles. **She looks back at Albus. He does too.** (s. 296)

[Ginny katsoo taas Albusta. Samoin Harry.]

Näyttämöohje: Harry hymyilee. **Hän katsoo taas Albusta. Albuskin hymyilee.** (s. 387)

Pieni ero 'the/that' voi muuttaa repliikin sisällön aivan toiseksi. Alla esimerkki (19) esittää Delfin vuorosanat, kun hän surmattuaan Graig Bowker Juniorin kiristää Albusta. Kääntäjä on tulkinnut repliikin viittaavan vuosia sitten kuolleeseen Cedriciin, mutta tosiasiaassa Delfi osoittaa maassa lojuvaa Graigin ruumista. Oikea tulkinta on kirjoitettuna lähdetekstiin, vaikka tässä tapauksessa muuten niin paljon esitykseen vaikuttava näyttämöohjeistus ei annakaan näyttelemiseen ohjetta. Kääntäjä on tässä vielä lisännyt käännökseensä sanan *silloin*, mikä tukee hänen tulkintaansa, mutta jota ei lähdetekstissä esiinny.

(19) Delfi to Albus: ...You will do exactly as you're told, otherwise Scorpius will die, just like **that spare** did. (s. 247)

[tuo turha]

Delfi to Albus: ...Sinä teet juuri niin kuin minä sanon, sillä muuten Scorpius kuolee, ihan niin kuin **se turha silloin kuoli**. (s. 324)

Prepositiot ovat myös pieniä sanoja, jotka voivat muuttaa lauseen merkityksen toiseksi, jos niitä ei käännetä tarkasti, kuten esimerkit (20–21) osoittavat. Esimerkissä (20) kohtauksessa, joka tapahtuu kielletyn metsän reunassa, kääntäjä on jättänyt *to*-preposition kokonaan huomiotta, minkä seurauksena lauseen merkitys muuttuu aivan toiseksi. Esimerkissä (21) Harry kertoo Albukselle tutkan tavoin toimivasta kartasta, jolla Albus ja Scorpius näkyvät liikkuvina kohteina. Tarkoitus on valvoa, että he

Tylypahkassa pysyvät erossa toisistaan. Kääntäjä on tässä tulkinnut preposition *for* kuin se olisi *by*, ja virkkeen merkitys on muuttunut niin, että sitä käyttivätkin joskus ne, joilla oli pahoja aikeita, kun todellisuudessa sitä käytettiin pahoja oikovien seuraamiseen.

(20) Scorpius: And I've found a way **through to the school**. (s. 105)

[metsän läpi koululle]

Scorpius: Ja minä keksin miten päästään **koulun läpi**. (s. 141)

(21) Harry to Albus: There is a map. **It used to be used for** those wanting to get up to no good. Now we are going to use it to keep an eye – a permanent eye – on you. (s. 125)

[Ennen sillä seurattiin]

Harry Albukselle: On olemassa kartta. **Sitä käyttivät** ennen ne joilla oli pahoja mielessään. Nyt me pidämme sen avulla silmällä – tauotta – sinua. (s. 166)

Edellä esitellyistä käänkösvirheistä vähintään esimerkeissä (16–21) esiteltyt tapaukset olisi pitänyt huomata jälkikirjoitusvaiheessa tai kustannustoimittajan tarkistuksessa, sillä ne luovat ristiriidan tarinan etenemisen kanssa, eikä sen havaitsemiseen tarvita edes vertailua lähdetekstin kanssa.

## 5.2.2 Tulokielen muotoilu

Kääntäjä kääntää kaunokirjallisuutta yleensä omalle äidinkielelleen, jotta lopputuloksella on edellytykset ansaita paikkansa alun perin kohdekielellä kirjoitetun kaunokirjallisuuden joukossa. Kääntäjältä edellytetäänkin poikkeuksellisen hyvää äidinkielen taitoa, koska hän ei voi valita, mitä sanoo, vaan sanottava on juuri se, mitä lähdetekstiin on kirjoitettu (Juva 2005, 22). Käänkösprosessitutkimuksen osallistajat ja omaa työtään analysoineet kääntäjät (ks. luku 3.1) ovat huomanneet, että lähdekieli pyrkii sotkemaan kohdekielistä ilmaisua, ellei kielten käsittelyä voi fyysisesti tai ajallisesti erottaa. Tutkimukseni kohteena olevassa käänköksessä lähdekieli on paikoitellen sekoittanut kääntäjän suomen kielen, ja julkaistuun tekstiin saakka on päässyt oudoilta kuulostavia ilmauksia. Käsittelen niistä tässä sellaisia, joihin normatiiviset ohjeet ottavat yksiselitteisesti kantaa. Analyysin ulkopuolelle jäävät esimerkiksi kollokaatiot, jotka subjektiivisesti tarkastellen vaikuttavat oudoilta, mutta joiden kohdalla asian todentaminen olisi vaatinut laajaa korpustutkimusta.

Aineistossa on esimerkiksi runsaasti epätavallisia rektioita eli suomen sijamuotojen myötäesiintymisiä, joista alla esimerkkejä. Ensimmäisessä (22) Harry varoittaa Hermionea sokerin ja erityisesti toffeen vaaroista. Kääntäjä on sekoittanut kaksi sanaparia ja yhdistänyt niiden osat ristiin. Suomelta olisi kuulostanut joko *tuosta voi tulla riippuvaiseksi* tai *tuohon voi jäädä koukkuun* (Kielitoimiston sanakirja). Samassa esimerkissä huomiota kiinnittää myös osoittavan eli deiktisen pronominin valinta. Kohtauksessa Hermione tarjoaa Harrylle toffeeta, jota itsekin maistelee. Luonnollisemmalta tuntuisi, että Harry viittaisi toffeeseen pronominilla *tuohon* kuin pronominilla *siihen*. Esimerkissä (23) tuijottaa-verbille olisi pitänyt normin mukaan valita partitiiviobjekti *toisiaan* (Helsingin yliopiston kielikeskus).

(22) Harry: You know, you can get **addicted to** that stuff? (s. 32)

[tuosta voi tulla riippuvaiseksi]

Harry: Tiedäthän sinä että **siihen voi jäädä riippuvaiseksi**? (s. 48)

(23) Parenthesis: Draco notices the couple **staring at each other**. (s. 79)

[tuijottaa toisiaan]

Näyttämöohje: Draco huomaa, miten pariskunta **tuijottaa toisiinsa**. (s. 108)

Suomen kielessä sanajärjestys on melko vapaa, koska sillä ei osoiteta kieliopillisia suhteita (Heikkilä 2011). Sanajärjestys vaikuttaa kuitenkin sanan painoarvoon ja jopa merkitykseen, joten ei ole yhdentekevää, mihin järjestykseen sanat asettuvat. Dialogin puhuttavuuden ja henkilöiden karakterisaation kannalta sanajärjestyksellä on myös merkitystä, sillä outo sanajärjestys pakottaa näyttelijän painottamaan sanottavaansa epäluonnollisella tavalla. Esimerkissä (24) kysymyslauseen sanajärjestys painottaa verbiä *tehdä*, vaikka kontekstin kannalta *sinä* ja *täällä* ovat tärkeämpiä. Kohtauksessa Hermione yllättyy kohdatessaan miehensä Ronin, ei niinkään siitä, mitä tämä juuri parhaillaan on tekemässä, vaan koska Ron tulee vastaan odottamattomassa paikassa. Sama lause, sama konteksti ja sama sanajärjestys löytyy lähdetekstistä ja kohdetekstistä toistamiseenkin sivuilla 84/114. Esimerkeissä (25) ja (26) päähenkilöt väittelevät tarinan loppupuolella siitä, kenen pitäisi tekeytyä Voldemortiksi ja harhauttaa Delfiä. Näissäkin esimerkeissä sanajärjestys noudattelee lähdetekstin sanajärjestystä, mistä seuraa sijamuotovirhe.

(24) Hermione: Ron. What are you **doing here**? (s. 159)

[Mitä sinä täällä teet?]

Hermione: Ron. Mitä sinä **teet täällä?** (s. 209)

(25) Harry: And anyway – **it has to be me.** (s. 301)

[minun se on tehtävä.]

Harry: Oli miten oli – **sen on oltava minä.** (s. 394)

(26) Harry: ...I know what it is to be him. **It has to be me.** (s. 302)

[Minun se on tehtävä.]

Harry: ...Tiedän miltä tuntuu olla hän. **Sen täytyy olla minä.** (s. 395)

Esimerkissä (27) kääntäjä on valinnut hyvin monisanaisen käännösvastineen ja samalla käyttää suomen kieltä erikoisella tavalla. Ei ole luontevaa puhua itsestään ja sanoa, mitä mieltä ei ole. Esimerkkivirke on myös harvinainen poikkeus kääntäjän tavasta noudattaa lähdetekstin välimerkitystä, sillä hän on lisännyt pilkut kohdetekstin virkkeeseen. Kohtauksessa professori McGonagall/McGarmiwa puolustelee Harrylle sitä, ettei ole seurannut Albuksen ja Scorpiuksen tekemisiä aikaisemmin mainitulla tutkakartalla.

(27) Professor McGonagall: **I just don't think I can interfere** in friendships and I believe—

[Minä en voi sekaantua]

Professori McGarmiwa: **Minä vain en ole sitä mieltä, että voisin sekaantua** ystävyys-suhteisiin, ja uskon –

Kohdeteksti seuraa näissä esimerkeissä liian tarkasti lähdetekstiä, ja se tuottaa epätarkoituksenmukaista ja jopa virheellistä suomen kieltä. Nämä ja useat muut samantyyppiset kankeat suomen kielen ilmaukset olisi pitänyt huomata kohdetekstistä ilman lähdetekstiin vertaamista.

### 5.3 Käännösvastineet sanoille

Löysin monia käännösvastineita, jotka eivät parhaalla mahdollisella tavalla kerro samaa tarinaa kuin lähdeteksti. Alla esittelen muutaman esimerkin sanoista, jotka näyttävät harkitsemattomilta, ja jotka kääntäjä olisi suurella todennäköisyydellä vaihtanut osuvampiin, jos olisi palannut tekstiinsä pienen kypsytelyn (*drawer time*) jälkeen. Sen jälkeen analysoin vielä näyttämöohjeiden tyyliä erityisesti kääntäjän tekemien rekisterivalintojen kautta.

### 5.3.1 Epätarkkoja käänösvastineita

Niin kuin olen aikaisemmissa analyysiluvuissa esittänyt, vähäpätöiseltä näyttävä artikkeli, pronomini tai prepositio voi väärin tulkittuna muuttaa kokonaisen kohtauksen kulkua. Helppointa on välttää virheet substantiivien, adjektiivien ja verbien käänöksissä, koska ne on helppo tarkistaa sanakirjoista. Mahdollisista useista merkityksistä on kuitenkin osattava valita kontekstiin sopiva. Seuraavassa analysoin muutamaa esimerkkiä helposti vältettävissä olleista käänösvirheistä.

Esimerkissä (28) adjektiivi *partial* Moaning Myrtlen repliikissä on käännetty väärin, koska kääntäjä on valinnut väärin sanakirjan (esim. Oxford Dictionary) tarjoamista kolmesta päävaihtoehdosta. Vaihtoehdot ovat vapaasti käännettynä: *osittainen*, *puolueellinen* ja *perso* (ark.) tai *jostakin pitävä*. Kääntäjä on luultavasti lähtenyt tavoittelemaan *osittainen*-adjektiivin tarjoamaa sisältöä kohtauksessa, missä Myrtle keskustelee Albuksen ja Scorpiuksen kanssa. *Partial to* tarkoittaa kuitenkin kolmatta vaihtoehtoa, eli puhuja pitää jostakin.

(28) Moaning Myrtle: ...I always did have a soft spot for the Potters. And I was **moderately partial to a Malfoy too**. Now how can I help you pair? (s. 166)

[lämpeninpä yhdelle Malfoyllekin.]

Murjottava Myrtti: ...minussa on aina ollut heikko kohta Pottereille. Ja **hieman olin tekemisissä yhden Malfoynkin kanssa**. Mitenkä voin nyt auttaa teitä kahta? (s. 217)

Seuraavassa esimerkissä (29) kääntäjä on tulkinnut väärin Albuksen repliikin, jossa hän kuvailee Scorpiukselle, millaista taikaa suunnittelee Cedric Diggoryn varalle, kun he matkaavat ajassa taaksepäin muuttamaan tapahtumien kulkua. Muutamaa sivua myöhemmin tässä kuvailtu tilanne materialisoituu (30), ja velhokisojen kuuluttaja Ludo Bagman selostaa kisoja katsovalle yleisölle, mitä Cedricille taikojen vuoksi tapahtuu, mutta kääntäjä ei silti ole palannut korjaamaan tässä tekemäänsä virhetulkintaa.

(29) Albus: ...we're going to be quick. Get to him and Engorgio his head and watch him **float out of the lake** – away from the task – away from the competition. (s. 165)

[nousee järvestä ja leijailee]

Albus: ...asia täytyy hoitaa nopeasti. Mennä hänen luokseen ja isontaa hänen päänsä ja katsella miten hän **kelluu järvellä** – pois päin koetuksesta – pois päin turnajaisista. (s. 216)

(30) Ludo Bagman: ...Cedric Diggory is turning into a balloon and this balloon **wants to fly...out of the water** and out of the competition. (s. 171)

[pyrkii lentoon... pois vedestä]



Ludo Bagman: Cedric Diggory muuttuu ilmapalloksi ja pallo **pyrkii lentoon...pois koetuksesta** ja pois turnajaisista. (s. 225)

Seuraavassa esimerkissä (31) näyttämöohjeessa esiintyvälle substantiiville on valittu vastine, joka muuttaa kohtauksen erilaiseksi. Lähdetekstissä sanotaan, että pikkulapsi on rattaissa, mutta kun *pushchair* käännetäänkin *vaunut*, lapsi vaikuttaa paljon nuoremalta. Visuaalisesti kohtaaminen muuttuu myös toiseksi, koska vaunuissa olevaa lasta, Harryä, ei voi nähdä, sen sijaan rattaissa pikkulapsi on yleisön nähtävissä. Kohtauksessa menneisyyteen palanneet Albus ja Scorpius miettivät, miten pystyisivät pelastamaan vanhempiansa seurassa olevan Harryn, jota Voldemort uhkaa. Kohtauksen luonteen takia on tärkeää, että avuton lapsi – joka siis on hänen isänsä – on Albusenkin nähtävissä, sillä lapsen vanhempiin – omiin isovanhempiinsa – hänellä ei ole tunnesidettä, koska ei ole heitä koskaan tavannut.

(31) Parenthesis: A young, attractive couple leave a house with a baby **in a pushchair**. Albus moves towards them, but Scorpius pulls him back. (s. 271)

[rattaissa.]

Näyttämöohje: Nuori, viehättävän näköinen pariskunta tulee talosta työntäen vauvaa **vaunuissa**. Albus liikaa lähemmäs heitä, Scorpius kiskaisee hänet takaisin. (s. 356)

Viimeinen esimerkkini (32) vääristä valinnoista on selkeä huolimattomuusvirhe, sillä *can't* on käännetty kuten *can*. Kohtauksessa Draco Malfoy kertoo Harrylle ajasta, jolloin hänen vaimonsa kuoli, ja Harry osoittaa hänelle sympatiaa seuraavassa repliikissä.

(32) Harry: **I can't imagine** what that was like. (s. 278)

[En voi kuvitellakaan]

Harry: **Voin kuvitella** millaista se oli. (s. 365)

Näyttelijälle asetetaan suuret vaatimukset, jos edellytetään että hän saa saman verran myötätuntoa repliikkiinsä tässä asussa kuin jos hän saisi sen lausuttavakseen oikein käännettynä. Draco pitää Harryä omahyväisenä muutenkin, ja tämä lausuma vielä lisäisi samaa vaikutelmaa. Harry ei ole menettänyt rakastamaansa puolisoa, miten hän siis voisi osata asettua samaan asemaan.

### 5.3.2 Ilmaisun rekisterin valinta

Ilmaisun rekisterillä viitataan siihen kielimuotoon, joka jossakin tilanteessa valitaan. Rekisterit poikkeavat toisistaan esimerkiksi sananvalinnoillaan, jotka merkitsevät jonkin tyylin vaikkapa murteelliseksi tai puhekieliseksi. Rekisterin valintaan vaikuttaa esimerkiksi tilanteen muodollisuus. (Tieteen termipankki.) Analysoin kääntäjän rekisterivalintoja pääasiassa vain tutkimusaineistoni näyttämöohjeista, koska teos on jatkoa seitsemälle aikaisemmalle *Harry Potter* -kirjalle, jotka lienevät jo vakiinnuttaneet henkilöiden puheenparret. Näyttämöohjeiden kääntäminen on kuitenkin draamatekstille tyypillistä suurta tarkkuutta vaativaa työtä, kuten Levýn tutkimuksien pohjalta esitin luvussa 2.2. Väärä sananvalinta saattaa vaikuttaa koko kohtauksen etenemiseen näyttämöllä, ja dialogi voi saada kokonaan toisen vivahteen ja merkityksen. Kaunokirjallisuuden lukukokemukseen näyttämöohjeiden tyyllillä on tietenkin yhtä suuri vaikutus kuin kuvailevalla tekstillä olisi proosatekstissä, vaikka Levýn mukaan kääntäjä voi jättää näyttämöohjeiden tyylin vähemmälle huomiolle silloin, kun näytelmä on tarkoitettu esityksen käsikirjoitukseksi.

Lähdetekstin näyttämöohjeissa ihmisten reaktioita kuvaillaan usein kertomalla, miten heidän ilmeensä muuttuu: *face falls, face crumbles, face drops, face hardens*. Suomeksi asiaa ei tavallisesti ilmaista ihmisen kasvojen kautta, vaan sanotaan, että hän näyttää pettyneeltä, surulliselta, hämmästyneeltä tai vihaiselta. Kääntäjä on kuitenkin valinnut näille ilmauksille melko värikkäitä sanasanaa vastineita, jotka saattavat joskus jopa vesittää kohtauksen tiiviin tunnelman, kuten seuraavissa esimerkeissä. Ensimmäisen esimerkin (33) kohtauksessa Harry puhuu Amos Diggoryn kanssa, joka on juuri syyttänyt Harryä poikansa kuolemasta. Diggory osuu arkaan kohtaan, ja sillä on vaikutuksensa. Esimerkissä (34) Harry lukee pöllön tuomasta viestistä, että hänen poikansa Albus ja tämän ystävä Scorpius ovat kadonneet junamatkalla Tylypahkaan. Luonnollinen isän reaktio on järkyttyä ja pelästyä, mutta käänös tuo kohtaukseen koomisuutta, jota ei lähdetekstistä löydy. Tahatonta koomisuutta on myös esimerkkien (35) ja (36) käänöksissä. Ne ovat samasta intensiivisestä kohtauksesta, jossa Harry kertoo vaimolleen Ginnylle juuri näkemästään unesta, jossa pahuuden ilmentymä Voldemort oli yhdessä heidän poikansa Albusen kanssa. Koska Albus on kadonnut, uni on pelottava. Kauhusta kankea on kuitenkin humoristinen, kulunut kielikuva, ja naama arkinen ilmaus, joka ei tee oikeutta äidin tuskalle tässä kohtauksessa.

Esimerkissä (35) idiomaattinen ilmaus *In a horrible state* on lisäksi käännetty sanasanaisesti, mistä tuloksena on vieraalta kuulostavaa suomen kieltä. Esimerkissä (36) Harryn arvella on erityisen suuri merkitys, koska sen reagoiminen ennakoi aina pahaa.

(33) Parenthesis: This hurts Harry. He thinks, **his face hardens**. (s. 37)

[näyttää synkältä.]

Näyttämöohje: Se sattuu Harryyn. Hän pohtii, **hänen ilmeensä paatuu**. (s. 54)

(34) Parenthesis: **Harry's face drops**. (s. 74)

[Harry näyttää pelästyneeltä.]

Näyttämöohje: Harryn **naama venähtää**. (s. 101)

(35) Parenthesis: Harry is in a horrible state. **Petrified** by what he thinks his dreams are telling him. (s. 223)

[Suunniltaan]

Näyttämöohje: Harry on kammottavassa tilassa. **Kauhusta kankea** sen vuoksi mitä arvelee uniensa kertovan. (s. 294)

(36) Parenthesis: Harry looks at her. He touches his scar. **Her face falls**. (s. 224)

[Ginny pelästyy.]

Näyttämöohje: Harry katsoo Ginnyä. Hän koskettaa arpeaan. **Ginnyn naama venähtää**. (s. 295)

Edellä esitellyissä esimerkeissä, sekä muissakin kasvonilmeiden muuttumista ilmaisevissa näyttämöohjeissa, kääntäjä on ilmeisesti pyrkinyt välttämään muutosten tulkittamista ja pysytellyt siksi ulkoisessa kuvauksessa. Tälle sinänsä hyvälle käänösstrategialle ei edellä esitellyissä konteksteissa kuitenkaan mielestäni ole sellaista perustetta, että tavoitteelle kannattaisi uhrata hyvä suomen kieli. Lähdeteksti kuvaa hahmojen reaktiot aitoina ja loogisina eikä heistä kukaan teeskentele muille kohtauksen hahmoille mitään, mikä pitäisi jättää lukijan tulkittavaksi pelkästään kasvonilmeitä kuvailemalla. Tilanteeseen rekisteriltään sopimattomat arkiset tai koomiset sananvalinnat herättävät lisäksi lukijassa ristiriitaisia mielleyhtymiä vaikka eivät estäisikään ymmärtämästä, mitä kohtauksessa tapahtuu.

## 5.4 Liitekysymykset ja puhuttelut

Virkkeen loppuun sijoittuva liitekysymys (*tag question*) ei ole tavallinen suomen kielessä, sitä vastoin englanninkielisessä keskustelussa sen tehtävänä on usein aktivoida kuuntelijaa olemaan joko samaa tai eri mieltä puhujan kanssa. Samalla puhuja pitää kommunikointikanavaa auki ja erottaa joukosta yhden tai useampia kuulijoita erityishuomion kohteeksi. Puhuttelujen tarkoitus on samalla tavalla aktivoida kuulija samalle kanavalle, mutta Nevalan mukaan myös ilmaista puhujan roolia ja hänen suhdettaan kuulijaan, kuten totesin luvussa 2.3.4. Seuraavassa näytän esimerkkien avulla, miten suuri merkitys liitekysymyksellä voi näyttämöllä olla, ja mitä siitä seuraa, kun se käännetään huolimattomasti tai pudotetaan kohdetekstistä kokonaan pois. Toisessa alaluvussa analysoin muutamaa esimerkkiä suomen kielelle melko vieraista puhuttelulisäyksistä ja pohdin, palvelevatko ne jotakin tarkoitusta myös suomenkielisessä tekstissä.

### 5.4.1 Liitekysymykset

Näytelmätekstissä liitekysymykset ovat tärkeitä, koska ryhmäkohtauksissa ne antavat viitteitä siitä, ketä kohti näyttelijä on kääntyneenä tai vähintäänkin, kenelle hän osoittaa repliikkinsä. Seuraavassa esimerkissä (37) näyttelemisen muuttuu, koska Ronin puheenvuorosta puuttuu liitekysymys, ja Hermione jää kokonaan Harryn ja Ronin välisen keskustelun ulkopuolelle. Jos liitekysymys on mukana, oletettavasti Ron kääntyy Hermionea kohti sanoessaan sen, ja Hermione reagoi repliikkiin jollakin tavalla: kädenheilautuksella, olan kohautuksella tai vähintään vastaa Ronin katseeseen. Kohtauksessa näyttämöllä on paljon ihmisiä, sillä lapset ovat lähdössä kouluun ja aikuiset ovat tulleet saattamaan heitä junalle.

(37) Harry: Parked all right then?

Ron: I did. Hermione didn't believe I could pass a Muggle driving test, **did you?** She thought I'd have to Confound the examiner. (9)

[vai mitä, Hermione?]

Harry: Sait sitten pysäköityä?

Ron: Sain. Hermionehan ei uskonut, että läpäisisin jästien ajokokeen. Hän luuli, että minun on hämätettävä katsastusmies. (18)

Joskus liitekysymyksen voi käänöksessä sisällyttää sitä edeltävään lausumaan ja tehdä siitä kysymyslauseen, mutta silloin liitekysymys kysymyslauseen lopussa on tarpeeton,

eikä sitä pitäisi sinne väkisin enää liittää, kuten kääntäjä on tehnyt esimerkissä (38). Harry lausuu repliikkinsä Albukselle vuotta myöhemmin tapahtuvassa saattelukohtauksessa, joka toistaa edellisen vuoden tapahtumia. Albus on juuri pyytänyt isäänsä seisomaan vähän kauempana, koska Harryllä on tapana kerätä runsaasti huomiota missä vain liikkeihin.

(38) Harry to Albus: **Second-years don't like to be seen with their dads is that it?** (s. 23)

[Toisen vuoden opiskelijat eivät halua näyttäytyä isänsä kanssa, niinkö? TAI

Eivätkö toisen vuoden opiskelijat halua enää näyttäytyä isänsä kanssa?]

Harry Albukselle: Eivätkö tokaluokkalaiset tykkää että heidät nähdään isän kanssa **vai**? (s. 35)

Kuten yllä olevista esimerkeistä voi huomata, paras käänösvaihtoehto on harkittava jokaisessa tapauksessa erikseen. Näytelmän kääntäjän on yritettävä hahmottaa, minkälaista liikettä ja toimintaa repliikki sisältää ja saa aikaan ja varottava, ettei tule pudottaneeksi pois mitään tärkeää samalla kun muokkaa repliikkeistä suomen kieleen sopivia. Pelkästään kaunokirjalliseksi lukukokemukseksi tarkoitettussa tekstissä dialogin kotouttaminen voi joskus olla tärkeämpää kuin keskustelukumppaneiden toisilleen liitekysymysten muodossa tarjoamat impulssit, jotka eivät yleensä ole suomalaisen keskustelun aineksia.

#### 5.4.2 Puhuttelulisäykset

Puhuttelulisäyksiä käytetään varsinkin brittienglannissa runsaasti, kuten totesin aikaisemmin luvussa 2.3.4. Suomenkielisessä puhekielessä, mitä teatteridialogi ainakin viitteenomaisesti pyrkii imitoimaan, puhutteluja käytetään hyvin säästeliäästi.

Ensimmäinen esimerkkini (39) on kohtauksesta, jossa Albus ja Scorpius ovat yrittäneet suostutella Amos Diggoryn uskomaan, että he voivat peruuttaa Cedricin kuoleman. Yritys ei tunnu onnistuvan, ja Scorpius on repliikissään valmis luovuttamaan. Pessimistisen sävyn taustalla lienee myös ajatus siitä, että he joutuivat koulussa asumaan vähemmän arvostettuun Luihuinen-nimiseen tupaan ja ovat parhaillaan karkuteilla sekä koulusta että kotoa.

(39) Scorpius to Albus: Come on **mate**, if there's one thing we're good at, it's knowing where we're not wanted. (s. 69)

[Anna olla. Vaikkei muuta, ainakin me ymmärrämme, missä meitä ei kaivata.]

Scorpius Albukselle: Älä jatka, **kaveri** – jos me jotakin osataan, niin tietää minne meitä ei kaivata. (s. 95)

*Mate* toimii lähderepliikissä sekä yhdistävänä linkkinä Albuksen ja Scorpiuksen välillä, että rohkaisevana eleenä pettyneelle Albukselle. Kohdetekstin *kaveri* kuulostaa päinvastoin etäännyttävältä ja karskilta. Jos kääntäjä halusi tässä puhuttelulisäyksen säilyttämällä ilmaista, kenelle Scorpius sanansa kohdistaa, ainut tyylikäs vaihtoehto olisi ollut käyttää etunimeä Albus. Kohdetekstissä on myös rektio-ongelma, ja *tietää* taipuu väärin. Rektioista tarkemmin luvussa 5.2.2.

*Mate* on toisessa kohdassa käännetty *tyyppi*, mikä ei ole sekään toimiva ratkaisu. Tässä esimerkissä (40) Albus, Scorpius ja Delfi ovat juuri onnistuneet saamaan käsiinsä ajankääntäjän, joka tarjoaa heille mahdollisuuden palata menneisyyteen.

(40) Albus to Scorpius: **Mate**, now we've got this, the next stop is saving Cedric. Our journey has only just begun. (s. 94)

[Kuule Scorpius,]

Albus Scorpiukselle: **Tyyppi** hei, nyt tämä on meillä, seuraavaksi pelastamme Cedricin. Tästä tulee hyvä retki.

Jos tässä kohdassa tuntuu tärkeältä selventää, kenelle Albus repliikkinsä kohdistaa, vaihtoehtoisia tapoja pitää mielestäni hakea kauempaa kuin *mate*-sanan suorista käännoksistä. Ehkä kääntäjäkin on tässä aistinut *tyypin* hieman alamaailman tyyliseksi sanaksi ja pyrkinyt keventämään tunnelmaa muuttamalla seuraavan virkkeen sisällön toiseksi. Tällainen tahallinen muutos on aineistossani ainutlaatuinen, sillä kääntäjä on toiminut muuten hyvin kirjailijauskollisesti, mistä lienevät osoituksena myös edellä kuvatut, huonosti suomen kieleen istuvat puhuttelulisäykset, jotka hän on kuitenkin halunnut pitää kohdetekstissä mukana.

Lähdetekstissä myös etunimiä käytetään usein ryhmäkeskusteluissa ja kahdenvälisissä keskusteluissa, kuten monista edellä toisissa yhteyksissä esitetyistä esimerkeistä voi havaita. Kääntäjä ei ole vähentänyt näidenkään puhuttelujen määrää, vaan ne kaikki on tuotu kohdetekstiin suoraan ja samoilla paikoillaan lauseissa. Nimien toistaminen näyttämöllä voi auttaa katsojaa seuraamaan näytelmän tapahtumia takarivistäkin, kun häntä koko ajan muistutetaan siitä, keitä henkilöt näyttämöllä ovat. Näytelmän lukija

sen sijaan näkee käsikirjoituksesta puhujan nimen jokaisen repliikin ensimmäiseltä riviltä.

## 5.5 Poistot

Huomasin kohdetekstissä neljä poistoa, joista yksikään ei vaikuta suunnitellulta. Näin siksi, että ensinnäkin kääntäjä on yleensä nähnyt paljon vaivaa, että on saanut kaikki kirjailijan sanat mukaan käännökseensä, ja toiseksi, poistot eivät millään tavalla selkiytä tai paranna lopputulosta, päinvastoin. Koska poistoja on vain neljä, esittelen ne tässä kaikki. Ensimmäinen poisto, esimerkki (41) on tapahtunut kohtauksessa, jossa Albus kertoo Scorpiukselle, miten onnistui Ronin hahmon otettuaan pidättelemään Hermionea tämän toimiston ovella, samaan aikaan kun toiset etsivät ajankääntäjää toimistossa oven toisella puolella.

(41) Albus: Ron is an affectionate guy. I was trying to distract her, Scorpius. **I did distract her.** (s. 87)

[Ja se toimi.]

Albus: Ron on tunteikas kaveri. Minä yritin kiinnittää hänen huomionsa muualle, Scorpius. (s. 118)

Seuraava esimerkki (42) poistosta on kohtauksesta, missä Albus ja Delfi harjoittelevat taikoja. Albus ei usko itseensä, eivätkä taitat aina tahdo häneltä onnistua, niinpä Delfi rohkaisee häntä ja samalla hieman flirttailee häneen ihastuneen Albuksen kanssa.

(42) Delfi: You're getting it now. You're good at this.

Parenthesis: She takes her wand back from him. **In a posh voice.**

[Yläluokkaisella korostuksella.]

Delfi: 'You're a positively disarming young man.'

Delfi: Alat osata sen jo. Sinä olet hyvä tässä.

Parenteesi: Hän ottaa sauvansa Albukselta.

Delfi: "Olet sangen aseistariisuva nuori mies."

Kun *In a posh voice* 'Yläluokkaisella korostuksella' on jäänyt käännöksestä pois, lainausmerkit yllättävät lukijan samoin kuin mahdollisen näyttelijänkin, eikä kirjailijan tarkoitus tule esille. Pahimmassa tapauksessa kohtauksesta katoaa siihen tarkoitettu kepeys ja huumori, joilla on tärkeä tehtävä selittää toisaalta Albuksen ihastusta Delfiin ja toisaalta näyttää, miten Delfi kietoo Albuksen verkkoonsa. Jos kääntäjä on tässä

halunnut välttää imaisua 'yläluokkainen' siinä pelossa, ettei sen merkitys ole lukijoille tuttu, hän olisi voinut eksplikoida ja kääntää esimerkiksi 'Teeskennellyn hienosti'.

Poistoista kolmas, esimerkki (43), on niin ikään näyttämöohjeessa kohtauksessa, missä Scorpius herättää Albuksen. Yhden sanan puuttuminen saattaa tässä tapauksessa muuttaa kohtauksen sävyn aivan toiseksi. Lähdetekstin näyttämöohje esittää, että Scorpius on kumartuneena Albuksen sängynpäädyn yli *ominously* eli 'uhkaavan näköisesti'. Scorpius pelästyttääkin Albuksen hereille ja nauraa sitten Albuksen ilmeelle. Seuraavassa repliikissä Scorpius kertoo, ettei hän enää pelkää mitään, kun on käynyt pahimmassa mahdollisessa paikassa, millä hän viittaa vaihtoehtoiseen maailmaan. Poikien roolit tuntuvat tässä vaihtuvan, kun arempi ja harkitsevampi Scorpius hulluttelee, ja Albus on se, joka pelästyy. Kohdetekstin kohtauksessa Scorpiuksen pelottelun tahallisuus ei ole näkyvässä eikä hänen käyttämälleen äänensävyllä ole ohjetta.

(43) Parenthesis: Scorpius **leans ominously over Albus's bedhead.** (s. 225)

[kumartuu uhkaavan näköisesti nukkuvan Albuksen ylle]

Näyttämöohje: Scorpius **nojaa Albuksen sängynpäätyn.** (s. 296)

Poistoista laajin on seuraava esimerkki (44), jossa vahvennetut rivit puuttuvat kohdetekstistä kokonaan. Kohtauksessa Albus ja Scorpius ovat nousseet vastustamaan Delphiä, mutta voimakkaampana taikojana Delphi ei anna pojille mahdollisuutta. Kahden rivin puuttuminen aiheuttaa oudon tilanteen kohdetekstissä, kun Albuksella tekstin mukaan vielä on sauvansa, mutta hän ei tee mitään helpottaakseen poikien tilannetta.

(44) Delphi: Albus. I am the new past.

**Parenthesis: She pulls Albus's wand from him and snaps it.**

**Delphi: I am the new future.**

Parenthesis: She pulls Scorpius's wand from him and snaps it.

Delphi: I am the answer this world has been looking for. (s. 237)

Delphi: Albus. Minä olen uusi menneisyys.

[Näyttämöohje: **Hän nappaa Albukselta sauvan ja taittaa sen poikki.**]

[**Delphi: Minä olen uusi tulevaisuus.**]

Näyttämöohje: Hän nappaa Scorpiukselta sauvan ja taittaa sen poikki.

Delphi: Minä olen se vastaus jota maailma on etsinyt. (s. 311)



Edellä kuvatut poistot vaikuttavat lukukokemukseen ja niihin mielikuviin, joita lukijan päässä syntyy, mutta erityisesti mahdolliseen näyttämötoteutukseen. Esimerkin (41) kohtauksessa Albusta näyttävä näyttelijä menettää tilaisuuden huvittaa yleisöä, sillä repliikillään Albus ikään kuin hakee hyväksyntää sille, että joutui turvautumaan hieman kyseenalaisiin keinoihin pidätellessään Hermionea. Albushan otti tilanteessa Hermionen aviopuolison hahmon ja suuteli siis henkilöä, jota normaalisti kutsuu tädikseen. Seuraavissa esimerkeissä (42–43) selittävän näyttämöohjeen poisto saattaa muuttaa kohtauksen aivan toiseksi sekä luettuna että näyttämöllä. Viimeisessä esimerkissä (44) kohtauksen dynamiikka muuttuu, kun kohdetekstistä puuttuu kokonaan Albusen osuus.

Käännösprosessista tunnettujen kääntäjien työtapojen perusteella on todennäköistä, että edellä esiteltyt tahattomat poistot tapahtuivat kirjoitusvaiheessa, jolloin kääntäjä valmistelee raakaversion kohdetekstistä. Poistojen päätyminen julkaistuun teokseen saakka kertoo ehkä siitä, ettei kääntäjien kuvaamalle vertailevalle lopputarkastukselle jäänyt tässä toimeksiannossa aikaa. Tarkka käännöksen läpikäynti ilman lähdetekstiin vertaamistakin olisi mielestäni voinut kiinnittää lukijan huomion ainakin esimerkkien (42) ja (44) poistoihin, joten kustannustoimittajan ja mahdollisen oikolukijan työlle ei ehkä siihenkään ollut varattu riittävästi aikaa.

## 6 Pohdintaa

Tässä luvussa palaan ensin edellä esitettyyn analyysiin ja pohdin vielä lähde- ja kohdetekstin välisten siirtymien syitä ja seurauksia yleisemmällä tasolla: miten siirtymät muokkaavat dialogin ja näyttämöohjeiden toimivuutta lukukokemuksena ja teatterikäsikirjoituksena. Tarkastelen samalla kohdetekstiä myös skoposteorian avulla ja arvioin, osoittautuivatko kääntäjän käännösratkaisut kohdeyleisön kannalta onnistuneiksi. Punnitsen lopuksi myös valitsemani tutkimusmetodin käyttökelpoisuutta antamaan tietoa tutkimukseni aiheesta.

Tutkimusaineistoni lähdeteksti on sen kustantajan mukaan teatteriteksti, joka on julkaistu lukevalle yleisölle kirjana ensi-illan jälkeen. Se sisältää dialogia ja näyttämöohjeita, jotka Palace Theatre Lontoossa tuotti näytelmänä näyttämölle. Tällainen lähdeteksti on mahdollista kääntää monella tavalla käyttötarkoituksen ja kohdeyleisön mukaan. Kohdetekstin suomalaisen kustantajan kohdeyleisönä voidaan varmuudella pitää Harry Potter -tarinoista kiinnostunutta suomalaista kaunokirjallisuuden lukijaa eikä yksittäistä dramaturgia tai teatteriohjaajaa, sillä kirjasta riitti ensipainosta lähes 100 000 ostajalle. Kustantajien viestintää tarkastelemalla näyttäisi siis siltä, että lähdetekstin ja kohdetekstin skopos eli käyttötarkoitus on erilainen. Voi toki olla, ettei lähdetekstinkään julkaiseminen ollut äkkinäinen päähänpisto vaan suunnitelmissa jo kirjoitusvaiheessa.

Kääntäjäkin on siten tehtävään ryhtyessään tiennyt kääntävänsä lukevalle yleisölle eikä esitettävää tekstiä teatteriohjaajalle tai työstettävää tekstiä dramaturgille. Tästä seuraa, että lähdetekstin näyttämöohjeet on käännettävä yhtä suurella tarkkuudella kuin dialogikin. Teatteria varten käännettäessä näytämöohjeita lukee vain dramaturgi tai ohjaaja ja ilmaisu voi olla vähemmän viimeisteltyä kuin dialogissa, kunhan kääntäjä pystyy täsmällisesti ilmaisemaan kirjailijan tarkoituksen. Ajankäytön kannalta tällä voi olla suurikin merkitys, jos lähdeteksti sisältää runsaasti näyttämöohjeita kuten tutkimassani tapauksessa. Dramaturgi tai ohjaaja saattaa joskus myös kaivata dokumentaarista käännoästä, joka mahdollisimman tarkkaan välittää kirjailijan ja lähdetekstin kohdeyleisön välisen viestinnän. Silloin kääntäjä ei hae niinkään suomalaista tapaa ilmaista asioita vaan keskittyy kääntämään niin läpinäkyvästi, että kirjailijan ääni selkeästi kuuluu taustalta, vaikka sitten eri kielelläkin.

Kohdetekstin näyttämöohjeissa esiintyy samanlaisia siirtymiä kuin dialogissakin. Ainoastaan liitekysymykset ja puhuttelut ovat yksinomaan dialogin piirteitä. Eniten näyttämöohjeissa mielestäni häiritsivät käänkösvirheet ja rekisteriongelmat. Virheet voivat muuttaa lukijan mielikuvat aivan toisiksi, kuten esimerkissä (18), tai vaikuttaa ratkaisevasti kohtauksen tunnelmaan kuten esimerkissä (31). Valittujen käänkösvastineiden rekisteri puolestaan häiritsee lukijan keskittymistä silloin, kun outo sananvalinta rikkoo tunnelman. Kohdetekstissä esimerkiksi roolihenkilön 'naama venähtää' oli kyseessä sitten poikansa kohtalosta huolissaan oleva isä (34) tai äiti (36). 'Naama' on kuitenkin liian arkainen sana jännitteeseen kohtaukseen ja 'venähtää' vie ainakin omat ajatukseni koomiseen piirroshahmoon, jonka leuka roikkuu hämmästyksestä. Jos kohdeteksti joskus Suomessakin tuotetaan näyttämölle, näyttämöohjeistakin on vähintään virheet korjattava vaikka muut näyttämöohjeiden puutteet jätettäisiin huomiotta.

Dialogin käänkökselle on muitakin vaatimuksia kuin virheettömyys sekä teatterin tarpeisiin että julkaistavaksi käännettäessä. Puhuttavuudella tarkoitetaan luontevuutta siinä tilanteessa, missä se puhutaan sekä sopivuutta puhujan suuhun. Kuten edellä totesin, näytelmän henkilöistä ei lukijalle ole tarjolla juurikaan kuvailevaa tekstiä, joten hän tekee johtopäätöksensä paljolti repliikkien varassa. Kunnianhimoisimmat kääntäjät pyrkivät luomaan jokaiselle hahmolle oman puhetyylinkin, mikäli siitä on lähdetekstissä viitteitä. Tarkastelin luvussa 5.2.2 käänköksen T-suhdetta, eli käänköksen suhdetta kohdekieleen, ja esitin esimerkkejä (22) ja (24–27) epäonnistuneista käänkösratkaisuista, joissa S-suhde, eli käänköksen suhde lähdetekstiin, oli liian läheinen. Mekaaninen kääntäminen on johtanut rektio-ongelmiin, sijamuotovirheisiin ja epätarkoituksenmukaisiin tai outoihin sanajärjestyksiin, joita voi odottaa esiintyvän suomea vieraana kielenä puhuvan idiolektissa, mutta ei tässä kontekstissa. Kenties samasta syystä idiomaattinen aines on paikoitellen tullut käännettyä minimimuutoksen tekniikalla. Pelkkien sanojen kääntämisestä seuraa kuitenkin usein merkityksen muutos ja epäloogisuutta dialogiin tai vähintäänkin idiolektin latistumista kuten esimerkeissä (12–14) esitin. Nämä seikat murentavat repliikin lausuneen hahmon uskottavuutta kuten esimerkissä (13), jossa kohdetekstin Harry tuntuu uhkaavan jopa fyysisellä väkivallalla Tylypahkan rehtoria siinä missä lähdetekstin Harry väläyttelee hallinnollisia painostustoimia.

Edellä olen käsitellyt siirtymien seurauksia lähdetekstin käytön kannalta. Siirtymien syitä on luonnollista etsiä kääntäjän tyylistä kääntää sekä käännösprosessista, koska kuten totesin, kääntäjä on tiennyt, mihin tarkoitukseen lähdetekstiä kääntää. Aikaisempi tutkimus on todennut Kapari-Jatan käännöstyylin hyvin kirjailijauskolliseksi. Tässä tutkimusaineistossa kirjailijauskollisuus näkyy miltei dokumentaarisena otteena lähdetekstiin, kun kääntäjä kääntää niin vahvasti sanaa eikä merkitystä. Tiedämme tästä käännösprosessistakin poikkeuksellisen paljon, sillä tutkimusaineistoni herättämän laajan kiinnostuksen takia päivälehdet kirjoittivat aiheesta useita artikkeleita. Aikaa käännöstyöhön oli noin kaksi kuukautta, koska suomenkielisen käännöksen julkaisupäivä oli päätetty ja uutisoitu etukäteen. Tiedämme myös, että kääntäjällä oli apunaan kaksi assistenttia ja kustannustoimittaja. Julkaistussa käännöksessä on aina näkyvillä kääntäjän käännösprosessin jälkikirjoitusvaiheen työ, sillä kääntäjät sanovat silloin tarkastavansa kohdetekstin sekä vertaamalla sitä lähdetekstiin että punnitsemalla sen luontevuutta alun perin kohdekielellä kirjoitettujen tekstien rinnalla. Tutkimastani kohdetekstistä löytyi niin runsaasti tahattomia siirtymiä T-suhteessa ja S-suhteessa, että näyttää kuin jälkikirjoitusvaihe olisi jäänyt hyvin vähälle huomiolle. Tähän lienee syynä tiukka aikataulu. Samasta syystä kustannustoimittajakaan ei ole ehtinyt lukea kohdetekstiä riittävällä tarkkuudella, tai ainakaan hänen löytämiään korjaustarpeita ei ole ehditty käsitellä.

Tutkimuskohteena tämä käännösprojekti oli mielestäni hyvä valinta, sillä käännöksen oli määrä valmistua hyvin nopeasti. Ei myöskään ollut ajateltavissa, että julkaisupäivää missään olosuhteissa lykättäisiin suuren julkisuuden takia, vaan oli varmaa, että käännös tullaan painamaan kirjaksi siinä asussa, missä se painopäivänä on. Haastattelussa pian lähdetekstin ilmestymisen jälkeen Kapari-Jatta kertoo lukeneensa tekstin jo kynän kanssa. Sen jälkeen hän on aloittanut kirjoitusvaiheen, joka on pitänyt saattaa loppuun ennen jälkikirjoitusvaiheen aloittamista, sillä luonnollisesti lähdeteksti oli käännettävä kokonaisuudessaan. Se ei ole tiedossa, miten paljon aikaa jälkikirjoitusvaihetta varten jäi, mutta mielestäni ei riittävästi. Käännöksen laatu ei ole omiaan houkuttelemaan lukijoita käännöskirjallisuuden pariin, ja kirjailijankin oikeuksia täsmälliseen käännökseen on saatettu loukata, kun kohdeteksti paikoitellen kertoo eri tarinaa kuin lähdeteksti.

Valitsemani tutkimusmetodi korostaa tietysti virheitä onnistumisten sijaan, mutta kuten kustannustoimittaja Martin edellä totesi, lukijalla on oikeus odottaa laatua käännoiskirjaltakin eikä onnistuminen yhdellä sivulla oikeuta olemaan huolimaton seuraavalla. Etsin siis tutkimusmateriaalista tahattomat siirtymät vertailemalla lähde- ja kohdetekstiä keskenään. Tarkempaan käsittelyyn valitsin ne, joita huomioideni mukaan esiintyi eniten. Eroja olisi voinut tutkia järjestelmällisemminkin, laskea esiintymistiheyksiä ja vertailla kohdetekstiä kohdekielen korpuksiin, mutta tässä laadullisessa tutkimuksessa kiinnitin huomioni taulukoiden ja prosenttien asemesta kohdetekstin käytettävyyteen ja esittelin siihen vaikuttavia siirtymiä esimerkkien avulla.

Tutkimukseni on tapaustutkimus, mutta mielestäni sen tulosten perusteella on mahdollista arvioida laajemminkin käännoistyölle annetun ajan suhdetta käännoksen laatuun. Aina laatu ei ole tärkeintä vaan joskus tarvitaan nopea käänno, joka vain välittää asiasisällön virheettömästi. Kaunokirjallisuuden käännoistoiminnasta on kuitenkin vaikea keksiä tilannetta, missä nopea käänno puolustaisi paikkaansa laadusta riippumatta. Tämä tapaustutkimus antaa mielestäni varoittavan esimerkin siitä, mitä kaunokirjallisen käännoksen laadulle tapahtuu, kun kääntäjä ei ehdi viimeistellä käännoistyötään.

## 7 Johtopäätökset

Jouduin muuttamaan tutkimussuunnitelmaani tämän tutkimuksen edetessä, sillä ennako-odotukseni tutkimuksen kohteesta eivät toteutuneet. Odotukseni oli, että murskakritiikkiä lukijoilta saanut lähdeos paranisi kääntäjä Kapari-Jatan käsissä, koska hän tuntee *Harry Potterin* tarinan perusteellisesti käännettyään kaikki edeltävät tarinat. Odotin, että asiantuntijan kääntämä kohdeteksti istuisi paremmin *Potter*-tarinoiden jatkumoon kuin ryhmätyönä syntynyt lähdeteksti ja saisi edeltävien käännöskirjojen tapaan kiittävää kritiikkiä. Käännösprosessia seurattiin tiedotusvälineissä kyllä tarkasti, mutta kun kirja vihdoinkin ilmestyi, mielenkiinto näytti hiipuvan eikä silmiini osunut yhtään julkaistua arvostelua.

Vertailllessani lähde- ja kohdetekstiä kiinnitin heti huomioni käännösratkaisujen sanasanaisuuteen sekä lähtökielen selvään interferenssiin. Myöhemmin totesin, että kohdeteksti sisältää myös käännösvirheitä. Kääntäjänä ymmärsin, ettei tätä kohdetekstiä ole viimeistelty huolellisesti, ja siirsin mielenkiintoni uusiin tutkimusaiheisiin: käännösprosessiin, draaman kääntämisen erityispiirteisiin ja tällaisen käännöksen mahdollisiin käyttötarkoituksiin. Halusin selvittää, miksi käännös oli sellainen kuin se oli.

Käännösprosessitutkimus ja kokeneiden kääntäjien analyysit omasta käännösprosessistaan antavat olettaa, että käännösprosessi voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen, joissa kussakin kääntäjä kohdistaa huomionsa eri asioihin. Lopullisessa käännöksessä esiintyviä siirtymiä on siis mahdollista pohtia myös käännösprosessia vasten ja esittää arveluja siitä, milloin kääntäjä joko teki käännösvalintansa tai käännös muotoutui tahattomasti sellaiseksi kuin lukija sen näkee valmiissa painotuotteessa.

Kahteen teokseen kohdistuvassa tutkimuksessani vertailin siis englanninkielistä lähdetekstiä ja siitä laadittua suomenkielistä käännöstä. Siirtymistä valitsin lähempään tarkasteluun esimerkkejä alueilta, missä niitä subjektiivisesti tarkasteltuina esiintyi eniten: idiomaattinen aines, syntaksi ja leksikaaliset ainekset. Tarkastelin myös kääntäjän valintoja liitekysymysten ja puhuttelujen käsittelyssä, mikä on edellyttänyt häneltä kotouttamiseen ja vieraannuttamiseen liittyvää pohdiskelua. Analyysin lopuksi pohdin tahattomien poistojen merkitystä kohdetekstissä.

Rinnalla kuljetin draaman kääntämiseen liittyviä teemoja: millainen käänнос mihinkin tarkoitukseen on käyttökelpoisin. Draamaa voidaan kääntää poikkeuksellisen monella tavalla, ja käännöksen onnistuneisuutta voidaan pohtia myös tavoitteiden saavuttamisen kautta. Kääntäjän dokumentaarinen ote lähdetekstin käsittelyssä saattoi olla tietoinen valinta, jos kustantamo halusi välittää suomalaiselle lukijalle kuvauksen alkuteoksesta ja sen näyttämötoteutuksesta välimerkkeineen päivineen pikemminkin kuin tarjota suomennetun kaunokirjallisen lukukokemuksen. Ajatus saattaa tuntua ensin vieraalta, mutta tämän kirjan tapauksessa sitäkään ei voi jättää kokonaan huomiotta. Harry Potter on instituutio, joka tunnetaan laajasti kirjojen, elokuvien ja fanitoiminnan kautta. Tämän teoksen konteksti saattaa kiinnostaa joitakin lukijoita yhtä paljon kuin tarinakin.

Olenkin käyttänyt Kapari-Jatan työstä johdonmukaisesti termiä *kääntäminen* ja jättänyt termin *suomentaminen* muihin yhteyksiin, vaikka termejä usein käytetäänkin toistensa synonyymeinä. Silloin kun termit halutaan eriyttää, kääntämiselle on ominaista tietty läpinäkyvyys ja kaikkalainen tulkinnan välttäminen, kun taas suomennos pyrkii kertomaan tarinan niin kuin se suomeksi kerrottaisiin. Avasin termejä tarkemmin luvussa 2.3.4 Hybriditeksti.

Sen perusteella, mitä tiedämme käännösprosessista, vaikuttaa siltä että kirjoitusvaihe, jonka tuloksena valmistuu raakakäännös, on käännöstoimintaa, ja jälkikirjoitusvaihe, jonka tuloksena syntyy viimeistelty *translatum*, on loppuaan kohti suomentamista. Lainasin edellä suomentaja Kersti Juvaa, joka puhui tekstin hengittämisestä, mikä hänelle merkitsee sitä, että teksti on irtaantunut lähdetekstistä ja tavoittanut suomalaisen ilmaisutavan. ”Kollokaatit löytävät parinsa. Idiomit asettuvat paikoilleen. Lauseet linkittyvät mielekkäästi.” On syntynyt suomenkielistä kirjallisuutta, ”joka ei joudu häpeään alkuperäisen suomenkielisen kirjallisuuden rinnalla”. Koska tämä kohdeteksti selvästikin on käännös eikä suomennos, joko jälkikirjoitusvaihe on jäänyt ajan puutteen vuoksi kursoriseksi tai kyseessä on aikaisemmin mainitsemani dokumentaarinen ote ja tietoinen valinta. Dokumentaarisen käännöksen arvoa kuitenkin vähentävät käännöksestä löytyvät käännösvirheet, sillä lukiessaan dokumentaarista käännöstä lukija nimenomaan haluaa tarkkuutta ja läpinäkyvyyttä.

Jos tämä Potter-tarina joskus tuotetaan suomalaiselle teatterinäyttämölle, ja halutaan kunnioittaa kirjoittajatiimin tekijänoikeuksia ja tarkoitusta, tarvitaan uusi käänнос. Näyttämöohjeiden käännökset on tarkistettava vertaamalla niitä lähdetekstiin ja

haettava niihin täsmällisempää ilmaisua. Dialogista on korjattava käännösvirheet ja poistettava englannin interferenssi. Yhtenä tärkeimmistä muutoskohteista on repliikkien sanajärjestys, jota on muokattava puheenomaisempaan suuntaan, sillä nämä repliikit eivät tarjoa näyttelijöille mahdollisuuksia sellaiseen tulkintaan, joka vangitsee katsojan mielenkiinnon teatterissa.

Tutkimukseni on tapaustutkimus. Se esittelee vain yhden käännöstyön ja tutkii, millainen se on, ja esittää ajatuksia siitä, miksi se on sellainen kuin se on. Tutkimukseni perusteella johtopäätökseni on, että käännös toimisi paremmin kaunokirjallisena teoksena, jos kääntäjällä olisi ollut aikaa viimeistellä työnsä. Rauhallinen lähde- ja kohdetekstin vertaaminen olisi paljastanut käännösvirheet ja puuttuvat rivit. Palaaminen pienen lepuutuksen jälkeen kohdetekstiin ilman lähdetekstiä olisi herkistänyt kääntäjän englannin interferenssille ja hän olisi voinut korjata sanajärjestykset kohdalleen.

Toivottavasti joku tarttuu tähän aiheeseen ja pyrkii omassa tutkimuksessaan selvittämään, ovatko kustantamot laajemminkin lyhentämässä kääntäjille annettavaa työaika. Pienenevistä palkkioista kyllä keskustellaan kääntäjäpiireissä ja on luonnollista, että siitä seuraa paineita tehdä työ nopeasti, jotta voi siirtyä seuraavaan. Toinen kiinnostava piirre tutkimassani tapauksessa on assistenttien käyttö kääntäjän apuna. Voidaanko assistenttien avulla nopeuttaa käännöstyötä, ja miten se vaikuttaa lopputulokseen, ovat myös tutkimisen arvoisia aiheita.



## Lähdeluettelo

### Tutkimusaineisto

Rowling, J. K., Jack Thorne & John Tiffany 2016. *Harry Potter and the Cursed Child*. Lontoo: Little, Brown.

Rowling, J. K., Jack Thorne & John Tiffany 2016. *Harry Potter ja kirottu lapsi*. Suomentanut: Jaana Kapari-Jatta. Helsinki: Tammi.

### Tietolähteet

Aaltonen, Sirkku (toim.) 1998. *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere: Tampere University Press.

Aaltonen, Sirkku 2000. Näytelmäkirjallisuuden kääntäminen Suomessa. Teoksessa Paloposki & Makkonen-Craig (toim.) 2000, 132–152.

Aaltonen, Sirkku 2008. Mistä kääntäjälle sopivat monot? Artikkeliverkko-osoitteessa [http://www.academia.edu/12322617/Mist%C3%A4\\_mummolle\\_soivat\\_monot](http://www.academia.edu/12322617/Mist%C3%A4_mummolle_soivat_monot). [Luettu 15.5.2017.]

Ahola, Suvi 2016. Hän keksi huijauksen- ja Tylypahka-sanat – uusin Harry Potter -suomennos syntyi pikavauhtia Lapin tuntureilla. Saatavilla: <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1477021098232>. [Luettu 22.10.2016.]

Ammattinetti. Verkkosivu. Saatavilla: [http://www.ammattinetti.fi/ammattit/detail/3/4/122\\_ammatti](http://www.ammattinetti.fi/ammattit/detail/3/4/122_ammatti). [Luettu 23.5.2017.]

Baran, Michael 1998. Ruumiinavauksia ja muita harrastuksia. Teoksessa Aaltonen Sirkku (toim.). 36–39.

Bassnett, Susan 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR* 41:99–111.

Bassnett, Susan 1998. Still Trapped in the Labyrinth: Further reflections on translation and theatre. Teoksessa Bassnett & Lefevere (toim.). 90–108.

Bassnett, Susan & Lefevere, André 1998 (toim.). *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Chesterman, Andrew 2000. Kriitikko ja käännösefektit. Teoksessa Paloposki & Makkonen-Craig (toim.). 62–78.

Chesterman, Andrew 2004. Hypotheses about translation universals. Teoksessa Gyde Hansen, Kirsten Malmkjær & Daniel Gile (toim.), *Claims, Changes and Challenges. Proceedings of the EST Congress in Copenhagen 2001*. Amsterdam: Benjamins. 1–13.

- Ellonen, Annikki 1998. ”Niin että jos vain kun ajattelenkin sinua.” Näyttämöpuheen rakennuspalikoista. Teoksessa Aaltonen, Sirkku (toim.). 40–53.
- Englund Dimitrova, Birgitta 2005. *Expertise and Explicitation in the Translation Process*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Harrypottertheplay.com verkkosivut. Näytelmän jakaminen kahtia. Saatavilla: <https://www.harrypottertheplay.com/uk/questions>. [Luettu 29.5.2017.]
- Heikkilä, Elina 2011. Sanajärjestys jäsentää tekstiä. *Kielikello* 2/2011. Saatavilla: <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=2368>. [Luettu 4.6.2017.]
- Hotinen, Juha-Pekka 2002. *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.
- Isosävi Johanna ja Hanna Lappalainen (toim.) 2015. *Saako sinutella vai täytyykö teititellä. Tutkimuksia eurooppalaisten kielten puhuttelukäytännöistä*. Helsinki: SKS.
- Junkkaala Heidi & Satu Rasila. Ohjeita näytelmän lukemiseen. Verkkoaineisto. Saatavilla: [http://naytelmat.fi/images/484\\_ohjeita-naytelman-lukemiseen.pdf](http://naytelmat.fi/images/484_ohjeita-naytelman-lukemiseen.pdf). [Luettu 23.5.2017.]
- Juva, Kersti 2005. Kotimaani omi suomi. Teoksessa Rikman (toim.). 10–28.
- Jänis, Marja 1991. Kirjallisuutta ja teatteriteksti. Tutkimus näytelmien kääntämisestä esimerkkiaineistona Anton Tšehovin Kolmen sisaren suomennokset. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Jänis, Marja 1996. What translators of plays think about their work. *Target* 8:2 341–364. John Benjamins B.V.:Amsterdam.
- Kapari, Jaana 2005. Kohtaamisia tuntemattoman kanssa. Teoksessa Rikman (toim). 29–40.
- Kapari-Jatta, Jaana 2008. *Pollomuhku Ja Posityyhtynen*. Helsinki: Tammi.
- Karila, Juhani 2011. Jaana Kapari-Jatta, 56, kääntänyt 23 vuotta. Artikkelit HS verkkolehti. Saatavilla: <http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004817113.html>. [Luettu 29.5.2017.]
- Karjalainen, Sirpa 2016. Harry Pottereiden kääntäjä: Näin uutta teosta kannattaa lukea – ”Uskon, että fanit ymmärtävät”. Saatavilla: [http://www.aamulehti.fi/kulttuuri/harry-pottereiden-kaantaja-nain-uutta-teosta-kannattaa-lukea-uskon-etta-fanit-ymmartavat/?\\_ga=1.154252856.1675182553.1475737232](http://www.aamulehti.fi/kulttuuri/harry-pottereiden-kaantaja-nain-uutta-teosta-kannattaa-lukea-uskon-etta-fanit-ymmartavat/?_ga=1.154252856.1675182553.1475737232). [Luettu 21.9.2016.]
- Karppinen, Hanna 2003. *Harry Potter -kirjojen suomennoksissa käytetyt uudissanat*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.

- Kielikello 1998. Ajatusviivan käyttö. Verkkosivu saatavilla:  
<http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=107>. [Luettu 6.4.2017.]
- Kielitoimiston sanakirja. Verkkopalvelu saatavilla: [www.kielitoimistonsanakirja.fi](http://www.kielitoimistonsanakirja.fi).
- Kilpi, Maria 2014. Dramaturgin taide. Artikkelijulkaisussa *Teatteri & Tanssi* 2014:3. Luettavissa: <http://www.teatteritanssi.fi/6345-dramaturgin-taide/>
- Kotimaisten kielten keskus 2009. Kielen aika. Verkkojulkaisu saatavilla:  
[https://www.kotus.fi/files/1291/Kielen\\_aika.pdf](https://www.kotus.fi/files/1291/Kielen_aika.pdf). [Luettu 15.5.2017.]
- Kustantajat 2017. Bestseller-tilasto vuodelta 2016. WWW-sivu osoitteessa:  
<http://www.kustantajat.fi/files/output/1503/bestsellerit+2016.pdf>. [Luettu 28.3.2017.]
- Kundera, Milan 1995. [1993] *Testaments Betrayed. An essay in nine parts.* Ranskankielestä käänttänyt Linda Asher. Saatavilla pdf-muodossa:  
<https://sites.google.com/site/swiflib>. [Luettu 23.2.2017.]
- Kuusi, Päivi 2011. Miksi näkökulma muuttuu käänöksessä? Eksplisiittistämisen ja normaalistamisen selitysvaikutus ja seuraukset. Tampereen yliopisto, väitöskirja.
- Lappalainen, Hanna 2015. Sinä vai te? Puhuttelukäytännöt suomen kielessä. Teoksessa Isosävi Johanna ja Hanna Lappalainen (toim.). 72–104.
- Levý, Jirí 2011. *Art of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Link, Franz H. 1980. Translation, adaptation and interpretation of dramatic texts. Teoksessa Ortrun Zuber (toim.). *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press. 24–50.
- Little, Brown 2016. *Harry Potter and the Cursed Child* -verkkosivu. Saatavilla:  
<https://www.littlebrown.co.uk/books/detail.page?isbn=9780751565362>. [Luettu 6.7.2017.]
- Lounatvuori, Reita 2015. Reita Lounatvuori kääntää kielen ja mielen. Kansallisteatterin verkkomateriaali. Saatavilla:  
[http://www.kansallisteatteri.fi/wp-content/uploads/2015/06/IHMISVIHAAJA\\_materiaali.pdf](http://www.kansallisteatteri.fi/wp-content/uploads/2015/06/IHMISVIHAAJA_materiaali.pdf). [Luettu 23.5.2017.]
- Lounatvuori, Reita 2016. Näytelmän kääntäminen. Luento 15.11.2016 Helsingin yliopiston avoimen luentosarjan luento.
- Lukion opetussuunnitelman perusteet 2015*, s. 36. Opetushallituksen verkkojulkaisu osoitteessa:  
[http://www.oph.fi/download/172121\\_lukion\\_opetussuunnitelman\\_perusteet\\_2015.docx](http://www.oph.fi/download/172121_lukion_opetussuunnitelman_perusteet_2015.docx). [Luettu 3.3.2017.]

- Mabillard, Amanda 2000. How Many Plays Did Shakespeare Write? Shakespeare Online. Verkkoaineisto saatavilla: <http://www.shakespeare-online.com/plays/numberofplays.html>. [Luettu 3.3.2017.]
- Marttinen, Vesa 2016. Suomentaja uuden Harry Potter -käännöksen kimpussa: "Olen käynyt personal trainerilla, jotta jaksan istua." Jaana Kapari-Jatan haastattelu. Yle Uutiset verkkolähde. Saatavilla: <http://yle.fi/uutiset/3-9074424> [Luettu 18.4.2017.]
- Martin, Alice 2015. Kääntäminen kustannustoimittajan näkökulmasta. Teoksessa Aaltonen Sirkku, Nestori Siponkoski & Kristiina Abdallah (toim.). *Käännetyt Maailmat: Johdatus Käännösviestintään*. Helsinki: Gaudeamus. e-kirja: 141–152.
- Metsola, Anna 2016. *Sherlock Holmes -suomennosten puhuttelulisäykset uudelleenkäntämishypoteesin ja suhtautumisen näkökulmasta*. Jyväskylän yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Mäkinen, Katri 2010. *Harry Potter and the challenges of translation: treatment of personal names in the Finnish and German translations of the three first Harry Potter books by J. K. Rowling*. Jyväskylä University, MA thesis.
- Nevala, Minna 2015. Elisabetista Elisabetiin. Englannin puhuttelukäytänteiden sosiaalisista ulottuvuuksista. Teoksessa Isosävi Johanna ja Hanna Lappalainen (toim.). 262–286.
- Niemi, Marjo 2012. Draaman ja proosan eroja kirjailijan näkökulmasta. Teoksessa Salminen & Snicker (toim.). 98–107.
- Nord, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. St. Jerome Publishing, Manchester.
- Näveri, Mirikka 2008. *Kirjailijauskollisuus Kääntämisessä: Edgar Allan Poe eri aikoina*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Näytelmän verkkosivu 2016. [harrypottertheplay.com](http://harrypottertheplay.com). Saatavilla: <https://www.harrypottertheplay.com>. [Luettu 7.7.2017.]
- Näytelmät.fi. Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry:n ylläpitämä sähköinen näytelmäluettelo ja näytelmien lataamis-, tulostamis- ja monistusoikeuspalvelu. Saatavilla: <http://www.naytelmat.fi/p/naimahankkeet>. [Luettu: 1.2.2017.]
- O'Brien, Sharon 2007. Eye-tracking and translation memory matches. *Perspectives*, 14:3, 185-205. Saatavilla: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09076760708669037>. [Luettu 31.3.2017.]
- Paavolainen, Pentti 1997 [2007]. Eurooppalaisen teatterin historiaa. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 55. Toim. Makkonen Anne ja Jukka von Boehm. Verkkojulkaisu. Saatavilla: <http://disco.teak.fi/euteatteri/>. [Luettu 31.1.2017.]

- Paloposki, Outi 2005. Käännösuomen synty. Teoksessa Mauranen, Anna ja Jarmo H. Jantunen (toim.) 2005. *Käännösuomeksi. Tutkimuksia suomennoksien kielestä*. Tampere: Tampere University Press.
- Paloposki, Outi & Makkonen-Craig, Henna (toim.) 2000. *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja I.
- Puukka, Päivi 2014. Mitä on Matti Nykänen espanjaksi? – Näytelmän kääntäjä ylittää kulttuurien välisiä muureja. Yle Uutiset verkkolähde. Saatavilla: <http://yle.fi/uutiset/3-7548471>. [Luettu 20.4.2017.]
- Rikman, Kristiina (toim.) 2005. *Suom. huom. Kirjoituksia kääntämisestä*. Vantaa: WSOY.
- SKTL Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto. Palkkiokysely 2011. Verkkolähde saatavilla: <https://www.sktl.fi/@Bin/40228/kirjallisuuden+käännöspalkkioista>. [Luettu 8.3.2017.]
- SKTL Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto. Tekijänoikeus. Verkkolähde saatavilla: [https://www.sktl.fi/kaantaminen\\_ja\\_tulkkaus/tekijanoikeus](https://www.sktl.fi/kaantaminen_ja_tulkkaus/tekijanoikeus). [Luettu 12.4.2017]
- Suominen, Oili 2005. Kahden herran palvelijana: Ajatuksia Günter Grassin suomentamisesta. Teoksessa Rikman (toim.). 97–114.
- Taideyliopisto 2016. Dramaturgian koulutusohjelman päivittyvä sanakirja. Saatavilla: <http://www.uniarts.fi/uutishuone/dramaturgian-koulutusohjelman-p%C3%A4ivittyv%C3%A4-sanakirja-julkaistu>. [Luettu 14.6.2017.]
- Tieteen termipankki. Saatavilla [http:// http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede](http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede). [Luettu 18.5.2017.]
- Tilastokeskus 2011. Ajankäyttötutkimus/Lukeminen. Saatavilla [http://www.stat.fi/til/akay/2009/03/akay\\_2009\\_03\\_2011-05-17\\_kat\\_004\\_fi.html](http://www.stat.fi/til/akay/2009/03/akay_2009_03_2011-05-17_kat_004_fi.html). [Luettu 17.5.2017.]
- Tiittula, Liisa ja Pirkko Nuolijärvi 2016. Puheenomaisuuden rakentaminen kaunokirjallisissa proosateksteissä. Teoksessa Tiittula, Liisa ja Pirkko Nuolijärvi (toim.) *Puheesta tekstiksi: Puheen kirjallisen esittämisen alueita, keinoja ja rajoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 257–269.
- Tirkkonen-Condit, Sonja. Kussmaul, Paul 1995. Think-Aloud Protocol Analysis in Translation Studies. *TTR* 81: 177–199.
- Trosborg, Anna (toim.) 1997. *Text Typology and Translation*. Translating Hybrid Political Texts. Amsterdam, NLD: John Benjamins Publishing Company, 1997.
- Vermeer, Hans J. 2012 [2000]. Skopos and commission in translational action. Englanniksi kääntänyt Andrew Chesterman. Teoksessa Lawrence Venuti (toim.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 191–202.

- Vilén, Anne-Maaret 2009. *Hogwartsista Tylypahkaan – Harry Potter -kirjojen erisnimien kääntäminen suomeksi ja saksaksi*. University of Tampere, MA thesis.
- Viljanen, Mikko 2012. Kääntäen ja vääntäen. Teoksessa Salminen Paula & Elina Snicker (toim.) 2012. *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki: Like. 195–215.
- Williams, Jenny & Andrew Chesterman 2002. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- VISK = Hakulinen, Auli & Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004: Iso suomen kielioppi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Saatavilla: <http://scripta.kotus.fi/visk>. [Luettu 17.5.2017.]
- Zatlin, Phyllis 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd.

## English Summary

### Jaana Kapari-Jatta and the Finnish Translation of the Harry Potter play

#### Introduction

The two objectives of this study were: Firstly, to study the target text, which was the result of a translation process that had a very limited time frame, and if possible, to determine whether lack of time had any influence on the quality of the result; and secondly, to study the target text and determine whether the translator's and publisher's handling of it made a difference in regard to the usability of the result. My data was a theatrical play and hence several options were open to the translator, for instance: 1) To translate for the reading public; 2) To translate as a manuscript for a theatrical play or; 3) To translate in a documentary fashion in order to provide an accurate account of the original for a theatrical dramaturge, who then would be able to mould it into a manuscript for Finnish theatre actors. Each of these goals sets different requirements to the target text, and the translator will have to consider whether to apply, for instance, domestication or foreignisation as a translation strategy and to what extent the chosen strategy will be advantageous.

My data, the source text *Harry Potter and the Cursed Child* and the target text *Harry Potter ja kirottu lapsi*, first started to interest me when the media reported of the tight schedule that the translator had agreed to. Later, when the sales figures were released and it became known that the Finnish translation had sold more copies in 2016 than any other work of fiction in Finland, I realised just how influential this translation was in terms of readership coverage. Furthermore, as a rare example of a theatrical play read by so many Finns, it had the potential to encourage the public to read also other plays or discourage them from venturing further into this genre. Overall, the time teenagers and young adults, who are at the heart of the target reader group of the *Harry Potter* books, dedicate to reading books is on the decline (Tilastokeskus 2011).

Very few plays are translated and published for the reading public at present in Finland. Perhaps therefore, apart from the works of Marja Jänis and Sirkku Aaltonen, very few Finnish studies have focused on the translation of plays. A great help in understanding the special nature of theatre translation was a book edited by Sirkku Aaltonen,

*Käännetyt illuusiot* (1998), where translators with experience of theatre translation talk about their work. International studies are not numerous either, however, Susan Bassnett and Jirí Levý have published works that are relevant to this study.

The usual work load of translators of fiction, who work from other languages into Finnish, is three novels per year, which is slightly more than what is conventional in the rest of Europe. The translator of my target text only had two months for the task, so keeping that up would result in six finished translations in one year. Increasingly often, there is pressure to publish the translation as soon as possible after the release of the original, and that desire dictates the schedules. The public is eagerly waiting and unless sated, they might turn to other languages besides Finnish to satisfy their curiosity.

To analyse the data, I compared the source text to the target text carefully noting down all places where the translation differed from the original. From these shifts, I picked for closer consideration those instances, which I regarded as translator's choices rather than the result of structural differences between the two languages. A second consideration was the translator's usage of the Finnish language, and I took note of instances where the translator's expression deviated from the norm, usually due to following the original too closely. To sort my findings, I relied on Birgitta Englund Dimitrova's study (2015) for relevant classification. In her study of the translation process, she divides it into three phases and lists the typical corrections made in each of them. To confirm Englund Dimitrova's findings, I studied how seasoned translators themselves analysed their translation process and found reports of similar phases and mental processes.

The translator of my data, Jaana Kapari-Jatta, is an award-winning and experienced translator of fiction from English into Finnish. Her works include children's books, fiction for teenagers and a great number of novels for adult readers. She has translated all of the previous *Harry Potter* books into Finnish and hence she was the obvious choice for the task of translating the play as well, even though she had no previous experience of translating drama.



## **Studying the translation process and the translation of theatrical plays**

The translation process is often divided into three phases. In this study, I used Englund Dimitrova's (2005) classification: pre-writing phase, writing phase and post-writing phase. The cognitive processes are correspondingly: planning, text generation and revision. Translators adopt a certain kind of process profile, and the amount of time they dedicate to each phase remains relatively stable regardless of the task (Englund Dimitrova 2005, 22). However, translators can modulate their style to suit their translation commission and in accordance with the time they have at their disposal and the amount of challenge the source text presents for them (Englund Dimitrova 2005, 231).

In Englund Dimitrova's study, translators corrected their work during both writing phases, but they focused on different areas of language use in each phase. She concluded that translators found it helpful to write down a literal translation of a segment first and analyse its applicability either forthwith or in the post-writing phase. She lists possible reasons for this procedure: 1) Seeing their translation on the computer screen and in context helps them realise its possible shortcomings and prompts them to find a better match. 2) By writing down the first translation that enters their mind, they free their short-term memory to work on other considerations. 3) By writing down a very literal translation first, the translator ensures that all elements of the source text will be included in the translation when it is time to polish the style. (Englund Dimitrova 2005, 146.)

In view of my study, it was interesting to examine the shifts I found in the translation in relation to the translation phase where they, according to Englund Dimitrova's study, most likely originated, because it might be an indication of the amount of time and effort dedicated to that particular phase. For instance, idiomatic expressions carry a meaning other than the words in them, and to translate correctly, the translator has to recognise the expression. If they fail to do so quite early on in the translation process—preferably in the pre-writing phase, when the translator endeavours to fully understand the source text—and choose a literal translation instead, the mistake might remain unnoticed, because sometimes the literal translations of the words in the idiomatic expression can be turned around to fit in the context. I will give an example of these instances in the next chapter, together with examples of instances where syntax or

lexical items have confused the translator. I will also look into the translation of tag questions, addressing people and lines missing from the target text.

As a genre of literature, plays have a long history. Much of the terminology that explains theatre today originates in the ancient. The widest concept is *a play*, which includes *drama* (text-based plays, consisting of dialogue and parentheses) and *theatre texts* (letters, poems, directions for a silent performance etc.). A *theatre script* is either of the above and designed for a particular performance. *Harry Potter and the Cursed Child* is, in the words of the publisher, “the official script of the original West End production”. Little, Brown published the book simultaneously with the first night performance, but some of the theatre scripts are only documented after the performance. Many of Shakespeare’s plays are said to belong to the latter group. (Aaltonen 2000, 132;c Taideyliopisto 2016.)

As I stated in the ‘Introduction’, a play renders itself for a multitude of translation strategies depending on the planned purpose of the target text. The terminology I outlined above is helpful in determining whether the function of the target text differs from that of the source text. Even though the publishers call the source text a script for one particular performance, it is also drama literature for a great number of readers who have not experienced the performance. The target text, on the other hand, is drama literature for all readers, because there is no Finnish production of the play to date.

Translating a play, or any text that is designed to be performed rather than read, sets different requirements for the outcome compared with the average novel to be read in one’s favourite armchair. Finnish dramaturge Michael Baran (1998, 38), says about translating dialogue: “...it is more important to translate drama than literature, situation than dialogue and the motives of characters rather than their words.”[My own translation.] A seasoned translator of plays into Finnish, Annikki Ellonen (1998, 40), agrees, stating that the translator’s starting point should always be the character’s intention and motivation and their role in shaping the outcome of the events on stage. Only when the translator has these—more or less hidden matters—clear in their head, can they provide the characters with the idiolect the author had in mind, reflecting the character’s social position, age, education, talent, profession and special features, provided these qualifications are important for the story line. Parentheses, on the other hand, will not be performed and hence style is unimportant, says Jiri Levý. However,

in translating parentheses semantic accuracy is of key importance, because a semantic deviation may alter the set design, the actors' gestures or their tone of voice and hence make a difference to the whole scene. (Levý. 2011, 162–163.)

In terms of usability, studying the target text as a documentary translation or a hybrid text presents interesting possibilities. Documentary translation turns what in the source culture was an *appellative* text into an *informative* text in the source culture, giving a report of the communication between the source text and the original audience rather than communicating directly with the translation's target audience (Nord 1997, 47–52). Hybrid texts, on the other hand, carry in them elements of both the source language and the target language (Trosborg 1997), giving the reader a clear picture of the original text by including elements that normally would not be present in target language material. A foreignising translation strategy taken to the extremes sometimes produces these text types, which have their uses in the theatre. Not as a script on the stage, but as background information for the director, dramaturge or actors.

### **Research data and method**

My research material comprised of the source text *Harry Potter and the Cursed Child* and the target text *Harry Potter ja kirottu lapsi*. The story unfolds in the form of a play with dialogue intercepted by parentheses to explain what is happening on stage. The source text—the structure of which the target text carefully follows—is in fact two plays in one volume. The plays are both further divided into two acts and those into 15–21 scenes. Every scene typically starts by a parenthesis setting the stage and leading up to the dialogue, but parentheses also occur in the middle of the dialogue giving clues about the characters' movements, gestures, feelings and facial expressions.

The play is a sequel to the seven Harry Potter fantasy stories published in 1997–2007. It takes place nineteen years after the events in the final book of the series. Harry Potter is now married to Ginny with three children. The middle one, Albus, is the main character of the play together with Scorpio, the son of Draco Malfoy, who also featured in the books. The cast also includes Hermione and Ron's family and several other old acquaintances from the Hogwarts School of Magic. The play was written by a team comprising of J. K. Rowling, the creator of the original Harry Potter books, Jack Thorne and John Tiffany, who is the director of the play now performing in London.

I read the books side by side and marked in the translation, i.e. the target text, all shifts from the original I noticed. I excluded from my data all shifts due to the different grammatical structures of the two languages, such as explicitations where, for instance, the Finnish translation ‘*hän*’ of he/she would have been too obscure. On the other hand, I paid attention to the translator’s use of the Finnish language, and marked all places where her style deviated either from the original or the normative use of Finnish.

## Results and analysis

Of the plethora of data, I chose for closer examination the shifts that were the most frequent and, in the absence of a corpus research, analysable by focusing on this text only. Hence these five categories: Translations of 1) idiomatic expressions, 2) syntax, 3) lexical items, 4) tag questions and 5) address. Additionally, I examined the missing translations of several lines I noticed in the target text and analysed the possible reasons behind those omissions.

**Idiomatic expressions** should be recognised by the translator in the pre-writing phase, when they endeavour to fully understand the text they are about to translate. If they fail to do so and in the writing phase translate the words of the expression instead of the meaning of it, the mistake may not be noticed unless the translator or a very careful literary editor compares the source and the target texts at the end of the process. Below is one of the examples (12–14) I gave of this instance. The idiomatic expression is in bold letters and the intended meaning and the back translation of the Finnish are in square brackets underneath the examples.

(14) Harry to Albus: I thought a lot about what to give you this year. James – well, James has been **going on about** the Invisibility Cloak since time itself, and Lily – I knew she’d love wings – but you. You are fourteen years old now, Albus, and I wanted to give you something which – meant something. (page 41)

[to talk continuously and too much]

Harry Albukselle: Pohdin hartaasti mitä antaisin sinulle tänä vuonna. James – no, James **on kuljeskellut** näkymättömyysviitassaan iät ja ajat, ja Lily – tiesin että hän tykkää siivistä – sinä sen sijaan. Olet nyt neljätoistavuotias, Albus, ja halusin antaa sinulle jotain, mikä – merkitsee jotain. (page 60)

[walking about in the Invisibility Cloak]

I looked at **syntax** from two angles: Shifts that occurred in the process of translating from the source language into the target language and deviations from the normative

use of the Finnish language caused by the close alignment with the original. In the first instance, author's punctuation, word order, pronouns as well as their use of definite/indefinite articles and prepositions have caused problems for the translator. These shifts have most likely taken place in the writing phase, and remained unnoticed in the post-writing phase, perhaps due to its cursory nature. In my analysis, I presented examples (15–21) of each of the above. The following example shows the importance of taking note of every word. The expression where the shift occurs is again in bold letters and the intended meaning and the back translation of the Finnish in square brackets underneath the examples.

(20) Scorpius: And I've found a way **through to the school**. (s. 105)

[out of the forest (where they are standing) to the school]

Scorpius: Ja minä keksin miten päästään **koulun läpi**. (s. 141)

[through the school to an undefined destination]

Examples (22–27) endeavor to highlight some of the syntactic problems I noticed with the target language. For instance, in Finnish, words take various grammatical cases and using the wrong case will result in an odd sentence, as shown in examples (22–23, 25–26). Furthermore, although the Finnish word order is relatively free, it nevertheless indicates stress in a sentence and is therefore very important, especially on the stage. Example (24) shows how word order might confuse the message on stage.

**Lexical items** i.e. word choice and register have caused shifts at various places in the target text. In the translation process, these considerations take place in the post-writing phase, when the translator has a preliminary version of the target text ready, has perhaps given it some drawer-time (let it rest) and looks at it again with fresh eyes.

A wrong word might cause inconsistencies in the sentence or even in the whole scene as in example (31). Here, the scene changes because baby Harry is hardly visible in the target text, and his future son, Albus, cannot fully display his emotions at seeing him in grave danger. The audience would see the same: a man and a woman, whom they have not seen before, pushing a pram. This scene does not give much to empathise with, whereas the 12-18 months old baby Harry in the pushchair about to be destroyed would.

(31) Parenthesis: A young, attractive couple leave a house with a baby **in a pushchair**. Albus moves towards them, but Scorpius pulls him back. (s. 271)

[an open small carriage, where the baby travels in a sitting position and in full view]

Näyttämöohje: Nuori, viehättävän näköinen pariskunta tulee talosta työntäen vauvaa **vaunuissa**. Albus liikahtaa lähemmäs heitä, Scorpius kiskaisee hänet takaisin. (s. 356)

[pram, where the baby is lying down and not visible]

With scripts, style of parentheses is not important as long as they are semantically accurate translations of the source text. However, if the play is being translated as literature, not as a script, choosing words in the right register is equally important in translating both dialogue and parentheses. Example (36) shows one of the instances, when the word *face* has been translated into a very colloquial register as *naama*, which equals *mug* or *mush* in British English (Oxford Dictionary online/Thesaurus). The expression tends to bring unwanted humour into the scenes when, for instance in this following scene, the situation is very high-strung.

(36) Parenthesis: Harry looks at her. He touches his scar. **Her face falls**. (s. 224)

[Ginny is frightened by the implication.]

Näyttämöohje: Harry katsoo Ginnyä. Hän koskettaa arpeaan. **Ginnyn naama venähtää**. (s. 295)

[Ginny's mug drops.]

**Tag questions and addressing** the listener by name or by some other term are relatively rare in Finnish, but the English frequent use of them has, in most places, been transferred to the target text, giving it a foreignising touch. In a play, tag questions give clues, among other things, to the gestures and movements of the actors in showing whom they are addressing, which is a strong motive for retaining them in the target text. Addressing people by their name, status or profession is foreignising in Finnish in most contexts. Addressing by name is reserved to children and pets and formality is expressed by using the second person plural pronoun instead of the second person singular. Here again the translator would have had occasion to consider the purpose of the translation: if it is to be read as literature, addressing by name is hardly necessary as the names of the parties of the dialogue are in print before each turn of speech. On stage, however, it is sometimes useful to remind the audience of the names of the characters.

Example (37) shows how important it is to consider each case separately. In this instance, the tag question has been omitted from the translation and the result is a shift in the physical acting on stage. In the source text, Ron includes Hermione in the

conversation he is having with Harry, but in the target text, the conversation takes place solely between Ron and Harry.

(37) Harry: Parked all right then?

Ron: I did. Hermione didn't believe I could pass a Muggle driving test, **did you?** She thought I'd have to Confound the examiner. (9)

[Ron turns to Hermione in a teasing manner, then turns back to Harry.]

Harry: Sait sitten pysäköityä?

Ron: Sain. Hermionehan ei uskonut, että läpäisisin jästien ajokokeen. Hän luuli, että minun on hämätettävä katsastusmies. (18)

[Ron is facing Harry the whole time.]

In the post-writing phase, many translators reserve time to compare the source text and the target text to ensure that they correspond in the desired fashion and that everything is included. Either this translation process did not allow time for it or some of the accidental **omissions** were not detected in the comparison. An omission can be deliberate, too, but the cases (41–44) I presented in my analysis were all accidental, judging from the negative effect they had on the quality of the target text. The omissions caused vagueness in the target text and changed the acting on stage. For instance, in a scene where Albus relates how he managed to distract Hermione by taking the form of her husband and kissing her, the actor playing him is deprived of a joke.

(41) Albus: Ron is an affectionate guy. I was trying to distract her, Scorpius. **I did distract her.** (s. 87)

[And it worked, ehem.]

Albus: Ron on tunteikas kaveri. Minä yritin kiinnittää hänen huomionsa muualle, Scorpius. (s. 118)

[-]

## Conclusions

This case study explored the work of an experienced translator faced with a translation process that had a very limited time frame. In just two months, two full-length plays needed to be translated for the reading public. This entailed, at least to some extent, a change in the purpose of the text. The source text is a theatre script, published concurrently with the London first night, but the Finnish translation was from the first designed for the reading public.

My point of interest was to establish, what part, if any, the tight schedule played in forming the finished product, and did the change in function somehow materialise in the target text. I studied the three-phase model of the translation process to understand how translators divide their task and deal with time. I examined the art of translating plays and found that it is a special area among the translation profession, little investigated thus far.

The translator's starting point should always be to establish the purpose of their work: who is the designed reader they are translating for, and what would that reader's motivation be to want to read the translation, entertainment or information. In this case, it appears that the purpose of the assignment was not clearly defined. Therefore, the target text is not ideally suited for any purpose. As drama literature, its Finnish is full of transfer from English. As a theatre script, the dialogue is unnatural and the parentheses inaccurate. As a documentary translation for future development by a dramaturge, it has too many mistakes and shifts in meaning.

In this study, I resolved to use two different Finnish terms for translation: one for the art of transferring a foreign-language text into Finnish and preserving the original within, another for translating a foreign-language text into Finnish and giving it a new life in Finnish. These terms, '*käännös*' and '*suomennos*' are often used interchangeably, but Juha-Pekka Hotinen, who is a dramaturge, theatre director and a teacher of drama, has addressed the issue. According to Hotinen, theatre needs thorough translations that work on stage in context with actors and the situation. (Hotinen 2002, 260–262.)

In the three-phase translation process, the metamorphosis from '*käännös*' to '*suomennos*' takes place in the post-writing phase. Being the final phase of the process, it is the most likely to suffer from lack of time, which might explain, why this target text is so far from '*suomennos*', a thorough translation. Were this Potter story ever to be staged in Finnish, a new translation will be necessary. The translations of the parentheses will have to be checked and corrected by comparing the source text and the target text. The dialogue must be cleared of English transfer and translation shifts that impact the actors' work.

This case study explored a singular translation process and the result of it. As an example of the consequences of drastically limiting the time the translator has at their



disposal, I hope it will encourage future study. It might be useful to examine the commissions of publishing houses to establish whether they are encouraging translators to work hastily at the expense of quality. Another interesting feature in this case was the use of translating assistants, who helped with research and rhymes. Is that also something the publishers are introducing to expedite the translation process?