

Marianne Kannisto

DO ON ALKU KÄÄNNÖKSEN
Musikaalilaulujen funktionaalinen kääntäminen ja
tekstittäminen *The Sound of Music* -musikaalissa

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Maaliskuu 2019

TIIVISTELMÄ

Kannisto Marianne : Do on alku käännöksen : Musikaalilaulujen funktionaalinen kääntäminen ja tekstittäminen *The Sound of Music* -musikaalissa

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisterikoulutus, Englannin opintosuunta

Maaliskuu 2019

Kun musikaali viedään toiseen maahan, sen puheosuudet ja laulut täytyy yleensä kääntää, jotta katsoja voi ymmärtää musikaalin sisällön. Jos musikaali on näyttämömusikaali, eli se esitetään teatterissa yleisölle, musikaali esitetään yleensä kohdekielellä, joskin nykyään esityksiä myös tekstitetään teattereissa. Kun musikaali esitetään liveinä kohdekielellä, laulukäännösten tulee olla musiikin tahdissa laulettavia näyttämökäännöksiä. Jos musikaali puolestaan levitetään elokuvana, laulut voidaan tekstittää, dubata tai jättää kokonaan kääntämättä. Tutkin tässä työssä musikaalilaulujen tekstitysten piirteitä ja vertaan niitä samalla laulettavaan näyttämökäännökseen. Tavoitteena on selvittää, millaisia laulutekstitykset ovat ja millaisia laululyyrisiä piirteitä niissä on. Oletan, että tekstitykset ovat uskollisempia lähdetekstin semanttiselle sisällölle kuin laulettava käännös, koska niiden ei yleensä tarvitse olla laulettavia, eli kääntäjän ei tarvitse seurata rytmiä yhtä tarkasti kuin näyttämökäännöksen tekijän.

Käsittelen aineistoa funktionaalista näkökulmasta, eli taustalla on ajatus siitä, että käännöksen *skopos* eli tarkoitus vaikuttaa käännösratkaisuihin. Tekstityksellä voi olla erilainen *skopos* kuin näyttämökäännöksellä, mutta toisaalta laululla on oma funktio musikaalin sisällä, mikä myös vaikuttaa käännöksiin. Sovellan Peter Low'n *viisiotteluperiaatetta* ("The Pentathlon Principle" 2003) tutkiessani musikaalilaulujen tekstitysten piirteitä, sillä olen kehittänyt *seitsenotteluperiaatteen*, johon lisäsin Low'n viiteen osa-alueeseen – *laulettavuuteen, merkitykseen, luonnollisuuteen, rytmiin ja riimiin* – kaksi osa-aluetta: *laulun funktion* ja *visuaalisen sisällön*, jotka vaikuttavat musikaalin käännösratkaisuihin. Tutkin *merkitystä* Johan Franzonin (2009) käyttämän luokittelun avulla. Hän jakaa käännökset suoriin käännöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin kohtiin.

Analyysissä huomaisin, että näyttämökäännöksessä on otettu jonkin verran semanttisia vapauksia, kun taas alkuperäiset tekstitykset ovat hyvin uskollisia semanttiselle sisällölle. Asia ei ole kuitenkaan näin yksinkertainen, sillä myös tekstityksissä voidaan uudelleenkirjoittaa laulutekstejä, ja tämä voi olla jopa tarpeellista laulun funktion toteutumisen kannalta. Tekstitykset huomioivat laulun funktion hieman paremmin kuin näyttämökäännös, sillä paikoitellen osa funktiosta jää pois näyttämökäännöksestä uudelleenkirjoittamisen vuoksi. Muutoin tekstitykset ja näyttämökäännös ovat yllättävänkin lähellä toisiaan, sillä näyttämökäännöksen tapaan myös tekstityksissä on laulullisia piirteitä, kuten riimitelyä ja käännettyä sanajärjestystä, joten ne eivät ole yhtä suorasanaisia kuin puheen tekstitykset. Tästä päättelen, että laulutekstitysten funktio ei ole ainoastaan kommunikatiivinen sisällön välittäminen, vaan myös tekstitykset ovat ekspressiivisiä tekstejä.

Avainsanat: musikaali, laulujen kääntäminen, funktionaalinen kääntäminen, tekstittäminen, laulettava käännös, näyttämökäännös

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
2	FUNKTIONAALISET LAULUKÄÄNNÖKSET	5
2.1	Laulu ja sen skopos	5
2.2	Laulettava käänös: Viisiotteluperiaate.....	8
3	MUSIKAALIN KÄÄNTÄMINEN.....	11
3.1	Musikaalien esitysmuodot ja niiden kääntäminen.....	11
3.2	Musikaalilaulun funktionaalinen kääntäminen.....	16
3.3	Elokuvamusikaalien tekstittäminen	18
4	AINEISTO JA METODI.....	24
4.1	Aineisto: <i>The Sound of Music</i>	24
4.2	Metodi: Seitsenotteluperiaate.....	26
4.2.1	Laulun funktio musikaalissa.....	27
4.2.2	Visuaalinen sisältö.....	28
4.2.3	Merkitys (Sense).....	29
4.2.4	Laulettavuus (Singability)	30
4.2.5	Rytmi (Rhythm).....	30
4.2.6	Luonnollisuus (Naturalness).....	30
4.2.7	Riimit (Rhyme).....	31
5	<i>THE SOUND OF MUSIC</i> -ELOKUVA JA SEN KOLME KÄÄNNÖSTÄ.....	32
5.1	The Sound of Music.....	32
5.1.1	Laulun funktio ja visuaalinen sisältö.....	33
5.1.2	Merkitys.....	34
5.1.3	Luonnollisuus ja riimit	37
5.1.4	Rytmi ja laulettavuus	37
5.1.5	Yhteenvedo <i>The Sound of Music</i> -kappaleesta.....	38
5.2	My Favorite Things.....	39

5.2.1	Laulun funktio ja visuaalinen sisältö	39
5.2.2	Merkitys.....	41
5.2.3	Laulettavuus ja rytmi	42
5.2.4	Riimit.....	43
5.2.5	Luonnollisuus	43
5.2.6	Yhteenvedo <i>My Favorite Things</i> -kappaleen käännöksistä.....	44
5.3	Do-re-mi	45
5.3.1	Funktio ja visuaalinen sisältö	45
5.3.2	Merkitys.....	46
5.3.3	Laulettavuus ja rytmi	47
5.3.4	Riimit.....	48
5.3.5	Luonnollisuus	48
5.3.6	Yhteenvedo <i>Do-re-mi</i> -kappaleesta.....	49
5.4	Edelweiss	51
5.4.1	Funktio ja visuaalinen sisältö	51
5.4.2	Merkitys.....	53
5.4.3	Laulettavuus ja rytmi	54
5.4.4	Luonnollisuus ja riimit	55
5.4.5	Yhteenvedo <i>Edelweiss</i> -kappaleesta.....	56
5.5	Päätelmiä analyysin tuloksista	57
6	PÄÄTELMÄT	65
7	LÄHTEET	70
7.1	Tutkimusaineisto	70
7.2	Kirjallisuuslähteet	70
7.3	Muut lähteet	72
	ENGLISH SUMMARY	I

1 Johdanto

Musikaali on taiteenmuoto, joka tarjoaa katsojalleen vaikuttavia kokemuksia, ja etenkin musikaaleissa esitetyt laulut jäävät usein katsojan mieleen ja kuuluisimmat niistä siirtyvät elämään omaa elämäänsä myös musikaalin kontekstista irrallisena kappaleena, kun artistit esittävät niitä oman tuotantonsa ohella. Monista musikaalilauluista on tullut paljon soitettuja klassikoita, kuten *Cats*-musikaalin *Memory*-kappaleesta tai *The Wizard of Oz*in laulusta *Somewhere over the Rainbow*. Mutta mitä lauluille tapahtuu, kun ne viedään uuteen maahan ja käännetään? Käännökset voivat jäädä elämään kohdemaassa lähdekulttuurin tapaan moneksi vuodeksi ja levitä musikaalikäytön ulkopuolelle, joten ei ole yhdentekevää, kuinka lauluja käännetään. Tästä syystä käännösten tutkiminen on tärkeää. Vastaus kysymykseen ”Mitä lauluille tapahtuu, kun ne käännetään?” riippuu kuitenkin pitkälti siitä, mihin käännöstä tarvitaan ja missä muodossa se esitetään. Käännöksillä voi olla monenlaisia *skopoksia* eli tehtäviä tai funktioita. Keskityn tässä työssä tutkimaan laulukäännösten piirteitä, kun elokuvamusikaali tekstitetään ja toisaalta kun kappaleista tehdään laulettavia näyttämökäännöksiä esitettäväksi teatteriyleisölle, mutta lauluja voi kääntää moneen muuhunkin tarkoitukseen.

Musikaalin kääntäjä kohtaa erilaisia rajoitteita työssään tehdessään laulettavaa näyttämökäännöstä tai elokuvatekstitystä. Näyttämökäännöksessä rajoittavin tekijä on musiikki, johon käännöksen pitää sopia. Elokuvan tekstityksessä taas aika ja sallittu merkkimäärä rajoittavat mahdollisuuksia, samoin kuin lähdetekstin kuuluminen taustalla. Elokuvan kääntäjä näkee myös visuaalisen sisällön eli muun muassa lavastuksen, puvustuksen sekä näyttelijöiden ilmeet ja eleet, mikä voi auttaa käännösratkaisuissa. Tämä voi olla yhtä lailla rajoittava tekijä, koska jos laulun sanoissa käsitellään kuvassa näkyviä asioita, ne täytyy luultavasti mainita myös käännöksessä. Näyttämökäännöksen tekijän tilanne taas voi olla lähes päinvastainen: hän ei aina tiedä tarkasti, millainen musikaalin visuaalinen sisältö on tai onko näyttämöohjeita muutettu alkuperäisestä käsikirjoituksesta, ellei hän työskentele yhdessä produktion muiden jäsenten kanssa. Jos käännös tehdään, ennen kuin musikaalin visuaalista sisältöä on kokonaan toteutettu, muut voivat huomioda käännöksen työssään. Aina se ei kuitenkaan ole mahdollista, ja käännöstä voi joutua muuttamaan, jotta laulu ja visuaalinen sisältö sopisivat yhteen.

Joidenkin tutkijoiden mukaan elokuvan tekstityksellä ja näyttämökäännöksellä on erilaiset funktiot. Näyttämökäännös on tarkoitettu esitettäväksi lavalla yleisön edessä, ja sen tulee ilmaista musikaalin sisältöä ja olla muutenkin ilmaisullisesti vaikuttava, kuten muidenkin laulettavien käännösten, joita Peter Low on tutkinut (2003, 93). Tekstitys voidaan sen sijaan ajatella apuvälineeksi, jonka funktiona on helpottaa tarinan ymmärtämistä ja ilmaista laulun pääsisältö, mutta jonka ei tarvitse itsessään olla kovin ilmaisullinen (Low 2017, 51–56; Mateo 2001, 33; Virkkunen 2004b, 93). En kuitenkaan näe syytä siihen, miksi tekstityksessä ei voisi olla lyyrisiä tai musiikillisia piirteitä, kunhan tekstityksen luettavuus säilyy hyvänä. Itse asiassa runomuotoinen käännös voi tuoda elokuvaan sopivaa tunnelmaa. Tätä mieltä on myös Johan Franzon (2009, 253–254). Tekstityksen funktio voi olla pääasioiden esittäminen, jolloin on perusteltua jättää jotakin pois. Tehtävänä on antaa kuva siitä, mitä sanotaan, mutta toisaalta on mahdollista, että tekstitykseen halutaan joitakin musiikillisia piirteitä.

Koska tekstitysten funktiosta ja piirteistä ei ole yksimielisyyttä, haluan tutkia, millaisia laululyriikan piirteitä tekstityksissä on käytetty ja millä tavoin tekstitykset mahdollisesti eroavat laulettavasta näyttämökäännöksestä. Pyrin selvittämään tutkimuksellani vastauksen kysymykseen: Millaisia ominaispiirteitä musikaalien laulukäännöksissä on ja onko näissä piirteissä eroa tekstitysten ja näyttämökäännöksen välillä? Tavoitteenani on siis tarkastella musikaalin laulukäännösten ominaispiirteitä, tarkemmin sanottuna sitä, millaisia laululyriikan piirteitä tekstityksissä on käytetty, ja samalla verrata tekstityksiä kyseisen musikaalin laulettavaan näyttämökäännökseen. Oletan löytäväni tiettyä johdonmukaisuutta eri käännösmuotojen strategioissa. Uskon, että käännökset, jotka on tehty elokuvatekstityksiksi, vastaavat lähtötekstiä tarkemmin kuin alun perin näyttämölle tehty suomennos. Oletukseni perustuu siihen, että tekstittäjät voivat keskittyä laulun sisältöön, mutta näyttämölle käännettäessä tulee huomioida myös tekstin laulettavuus. Haluan myös selvittää, ovatko elokuvan tekstitykset suorasanaisempia kuin näyttämökäännös eli käytetäänkö niissä vähemmän runomaisia piirteitä kuin näyttämökäännöksessä, kuten joidenkin tutkijoiden mielestä kuuluisi, koska tekstitysten tärkein tehtävä on välittää katsojalle laulujen sisältö. Lisäksi oletan, että koska aineistoni näyttämökäännöstä on käytetty myös tekstityksenä, pystyn analyysini jälkeen arvioimaan näyttämökäännöksen käytettävyyttä tekstityksenä eli sitä, kuinka paljon ja millä tavalla tekstitys ja näyttämökäännös mahdollisesti eroavat toisistaan.

Tutkin *The Sound of Music* -elokuvamusikaalin (1965) kolmea tekstitysversiota, joista yhdessä on käytetty alun perin laulettavaksi tehdyn näyttämökäännöksen lauluja. Elokuva on monia palkintoja (viisi Oscar-palkintoa ja viisi ehdokkuutta) voittanut klassikko, jota on kiinnostava tutkia jo sen itsensä vuoksi, mutta kieltämättä valintaani vaikutti myös se, että minulla oli kotonani saatavilla kolme suomennosta tästä musikaalista, mikä mahdollistaa käännösten monipuolisen tarkastelun ja vertailun. Katson aineistoa funktionaalisesta näkökulmasta eli siitä lähtökohdasta, että käännöksellä, samoin kuin alkutekstillä, on jokin *skopos* eli tehtävä tai tarkoitus, joka sen tulisi täyttää. Tämä *skopos* ohjaa kääntäjän ratkaisuja ja mahdollistaa käännöksen mittavankin muokkaamisen ja jopa uudelleenkirjoittamisen. Yhdistän analyysissä laulettavan laulukäännöksen teoriaa musikaalikääntämisen erityispiirteisiin.

Musikaalien tekstittämisen piirteitä ei ole tutkittu kovinkaan paljon, minkä vuoksi käsittelen aihetta oopperatekstitysten ja laulettavien laulu- ja musikaalikäännösten avulla. Esittelen muun muassa Riitta Virkkusen (2004a&b) tutkimusta oopperatekstityksistä, Elena Di Giovannin (2008) ajatuksia elokuvamusikaalin käännösvaihtoehtoista, Johan Franzonin töitä (2008, 2009) laulettavan näyttämökäännöksen parissa sekä Peter Low'n malleja laulujen kääntämisestä (mm. 2003&2017). Koska tutkimukseni näkökulma on funktionaalinen, kaiken takana on Hans J. Vermeerin *skoposteoria* (1996).

Käytän analyysissäni apuna Peter Low'n *viisiotteluperiaatetta* ("The Pentathlon Principle" 2003), jonka osa-alueet ovat *laulettavuus*, *merkitys*, *luonnollisuus*, *rytmi* ja *riimi*, sekä Johan Franzonin ajatuksia musikaalin kääntämisestä. Paneudun Low'n *merkitykseen* Franzonin esittelemän luokittelun avulla, jossa käännökset jaetaan kolmeen ryhmään: suoriin käännöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkäännöksiin (Franzon 2009, 186). Low'n viisiotteluperiaatteella voidaan siis tutkia laulukäännöksen eri puolia, mutta koska kyseessä on musikaali, tämä ei yksinään riitä, vaan periaate on ainoastaan osa käännöstä. Musikaalin käännöksessä on nimittäin huomioitava Low'n viiden asian lisäksi musikaalin "mise en scène" eli näyttämöllepano tai visuaalinen sisältö ja juoni sekä laulun funktio, kuten Franzon (2009) huomauttaa. Tästä syystä olen soveltanut Low'n periaatetta ja lisännyt siihen nämä musikaalin ominaisuudet, jolloin kyseessä on seitsenotteluperiaate. Analysoin siis käännöksiä Low'n viisiotteluperiaatteen osa-alueiden mukaisesti, mutta lisään periaatteeseen kaksi osaluetta lisää, eli visuaalisen sisällön ja laulun funktion, jolloin periaatetta voi soveltaa musikaalin kääntämiseen.

Vaikka Low'n periaate koskee laulettavia käännöksiä ja itse käsittelen myös tekstityksiä, joiden ei välttämättä tarvitse olla laulettavia käännöksiä, koen, että Low'n teoria sopii tähänkin työhön. Osa tutkijoista on nimittäin sitä mieltä, että laulun tekstityksen tarvitsee vain tiivistää laulun sisältö eikä huomioida laulun muotoa, kuten riimejä. Tätä on perusteltu muun muassa sillä, että katsoja kuulee tunteen laulajan äänestä ja näkee sen tämän kasvoilta, joten tekstityksen ei tarvitse enää erikseen huomioida näitä seikkoja (Burton 2010, 184). Sanoisin kuitenkin, että asia ei ole näin yksinkertainen, ja siksi haluan tutkia Low'n periaatteen avulla, millaisia laululyriikan piirteitä tekstityksissä on käytetty. Tätä on hyödyllistä tutkia, sillä siten saadaan ehkä luotua kuva tekstityksen funktiosta ja voidaan miettiä, onko tekstitys todella vain ydinsisällön välittäjä vai myös jotakin muuta. Tutkijat eivät ole kovin yksimielisiä siitä, millaisia musikaalilaulujen tekstitysten tulisi olla, minkä vuoksi asiaa on mielenkiintoista tutkia aidon aineiston avulla. Low'n mallin avulla näen, miten laulettava käännös eroaa kahdesta alkujaan tekstityksiksi tehdyistä käännöksistä ja millaisia piirteitä eri käännöksissä on. Analysoimalla käännöksiä laulettavan laulun teorialla näen, onko tekstityksissä huomioitu laulettavuus ja muut laulun muotoon liittyvät seikat, kuten riittävyys ja runomaisuus, vai muistuttavatko tekstitykset tavallista puhetta, kuten muun muassa Diadori (2012, 43) on väittänyt.

Luvussa 2 käsittelen ensiksi laulun kääntämismuotoja funktionaalista näkökulmasta, minkä jälkeen esittelen tarkemmin Peter Low'n ajatuksia laulettavan käännöksen tekemisestä. Luvussa 3 syvennyn musikaalilaulujen käännösmuotoihin, niiden funktionaaliseen kääntämiseen ja tarkastelen musikaalilaulujen tekstittämisen erityispiirteitä. Seuraavassa luvussa kuvailen tarkemmin aineistoani ja metodiani, ja luvussa 5 esittelen analyysini tuloksia. Viimeisessä luvussa kerron päätelmistäni koko tutkielman suhteen.

2 Funktionaaliset laulukäännökset

2.1 Laulu ja sen skopos

Tarkastelen tässä tutkimuksessa musikaalilaulujen kääntämistä funktionaalisesta näkökulmasta. *Laulun* voi määritellä monella tapaa, mutta tämän tutkimuksen kannalta oleellista on se, että laulut muodostuvat musiikista ja sen tahtiin esitetyistä sanoista eli *sanoituksista*, *laululyriikoista* tai *laulutekstistä*. Laulun sanoituksia ei kuitenkaan aina esitetä yhdessä musiikin kanssa, vaan niillä voi olla eri esitysmuotoja ja tehtäviä kirjoitetussa muodossa. Esitysmuodolla tarkoitan sitä, esitetäänkö käännös esimerkiksi laulaen yleisölle vai kirjallisessa muodossa vaikkapa tutkijoita varten. Käsittelen ensiksi funktionaalista kääntämistä ja sen suhdetta laulukäännöksiin, minkä jälkeen keskityn tarkastelemaan musikaalikääntämisen erityispiirteitä.

Käännöstieteen tutkija Hans J. Vermeer on tunnettu alalla etenkin *skoposteoriastaan* (1996). Hänen mukaansa käännöksellä on tarkoitus, funktio eli *skopos*. Vermeerin mukaan käännöksen tarkoitus määrää sen, kuinka teksti käännetään, eli käännöstä voi muokata monella tapaa, jotta se saadaan vastaamaan funktiotaan. Se voi olla uskollinen tekstin tarkalle semanttiselle sisällölle tai muodolle, mutta se ei välttämättä ole tarpeellista. Joskus on tarpeen luoda käännettävä teksti uudelleen kohdekielellä, jolloin sitä voi ajatella uudelleenkirjoittamisena. Tällöin keskitytään siis kohdetekstin funktioon, kuten myös Christiane Nord kirjoittaa instrumentaalisen kääntämisen yhteydessä (1991, 72). Instrumentaalinen käännös välittää viestin uudessa kommunikaatitilanteessa, ja tämä tilanne auttaa päättämään, kuinka teksti olisi parasta kääntää (mt., 73).

Peter Low'n (2017) mukaan funktionaalista skoposteoriaa on käytetty ennen lähinnä informatiivisiin ja suostutteleviin teksteihin. Hän sanoo, että funktionaalinen ajattelu on lauluille epätyypillistä, koska laulut ovat yleensä ekspressiivisiä, vaikkakin lyhyisiin mainoslauluihin suostutteleva, funktionaalinen ajattelu sopiikin. Low myöntää kuitenkin myös, että joillakin lauluilla on vähintäänkin näennäisiä funktioita: tuutulaulujen on tarkoitus rauhoittaa, ja serenadeilla kosiskellaan. Lisäksi artisti voi valita esitettäväkseen kappaleita sen mukaan, miten ne vaikuttavat kuulijaan. (2017, 40.) Sanoisin myös, että lauluilla voi olla esimerkiksi poliittisia ominaisuuksia, jotka voidaan tarpeen tullen jättää pois käännöksestä tai muokata kohdekulttuuriin sopivaksi.

Kaikki käännökset voidaan jakaa oikeastaan kolmeen luokkaan, joista jo John Dryden on kirjoittanut vuonna 1680 (1989, 7–12). Ensimmäinen luokka on *metaphrase, metafraasi*, jossa lähdeteksti käännetään sana sanalta kohdekielelle (mt., 7). Kyseessä on siis *suora käänös*. Toinen luokka on *paraphrase, parafraasi*, jossa kirjoittajan sanoja ei käännetä aivan suoraan, vaan käänöksessä käytetään esimerkiksi synonyymeja. Tekstin alkuperäinen ajatus näkyy kuitenkin vielä lähdetekstissä. (mt., 8.) Kolmas luokka on taas *imitation* (mt., 10–11), josta itse käyttäisin suomennosta *uudelleenkirjoittaminen*. Tässä luokassa kohdeteksti nimittäin muotoillaan uudelleen niin, että lähdetekstin sisällöstä ei ole jäljellä juurikaan viitteitä. Franzon on soveltanut tätä jaottelua laulujen kääntämiseen, mistä johtuen viitataan jatkossa hänen jaotteluunsa (2009, 186–188).

Laulujen kääntämisessä tällainen täysin uuden laulutekstin kirjoittaminen on käytössä monesti silloin, kun kohdekulttuurissa tunnettu, lähdekielinen poplaulu käännetään kohdekielelle. Tällöin pohjana on menestyvä, tunnettu melodia, jonka mukaan muotoillaan uusi lauluteksti (Franzon 2009, 7). Uudelleenkirjoittamisen motiivina on usein luoda menestyvä kappale, jolloin alkuperäiset sanoitukset ovat toisarvoisia (Franzon 2005, 267–268). Tällaista uudelleenkirjoittamista voi tapahtua niin kielensisäisesti kuin kielten välisestikin (Low 2013, 239). Esimerkiksi englantilaisen *Greensleeves*-kansanlaulun melodiaan on kirjoitettu englanninkielinen joululaulu *What Child Is This*. Myöhemmin käsittelen uudelleenkirjoittamisen mahdollisuutta musikaaleissa, sillä vaikka voisi luulla, että uudelleenkirjoittaminen ei sovi musikaaleihin, koska kappaleet ovat yleensä sidoksissa juoneen, asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen.

Tutkimalla laulukäännöksiä Franzonin jaottelun mukaan voidaan saada selville jotakin käännettävän laulutekstin funktiosta: Jos laulu on käännetty lähes suoraan, voidaan olettaa, että laulun semanttinen sisältö on erityisen tärkeä. Jos taas laulu on kirjoitettu pitkälti uudelleen, voidaan miettiä, mikä laulun alkuperäinen funktio on ollut ja säilyykö se käänöksessä. Asia ei silti ole näin yksinkertainen, koska muun muassa Low huomauttaa, että on väärin olettaa, että laulusta voisi tehdä vain yhden käännöksen. Lauluista voi tarvita monta erilaista käännöstä eri tilanteisiin, sillä osa käänöksistä sopeutetaan lähdetekstin musiikkiin ja osa taas esitetään vain kirjallisessa muodossa. (2017, 40.) Kirjalliseen muotoonkin käännettäessä voidaan tarvita hyvin erilaisia käännöksiä, joita Low käsittelee kirjassaan *Translating song : lyrics and texts* (2017).

Ensinnäkin laulu voidaan kääntää tekstin tutkimusta varten, jolloin käännöksen on oltava mahdollisimman sana-sanainen ja mahdollisesti selittävä, koska tällöin tutkitaan nimenomaan laulutekstien semanttista sisältöä. Tällaista käännöstä voi olla vaikea lukea, mutta se onkin tarkoitus lukea huolella moneen kertaan. (2017, 42–43.) Toiseksi käännöstä voidaan tarvita painettuun konserttiohjelmaan. Tarkoituksena on, että katsojat ymmärtävät suunnilleen, mistä kappale kertoo. Käännöksen tulee olla ennen kaikkea *kommunikatiivinen* eli välittää viesti tehokkaasti ja olla lukijaystävällinen ja idiomaattinen, jotta sen voi lukea lyhyessä ajassa ja ymmärtää kerrasta. Tällainen käännös voi olla suorasanaista proosatekstiä tai riimittelemätöntä runoutta. (mt., 46–48.) Vähän samankaltainen on kolmas käännösfunktio, jota käytetään cd-levyjen lehtisissä tai artistien verkkosivuilla. Tällaisissa tapauksissa lähdeteksti ja käännös ovat usein rinnakkain, jolloin kääntäjä seuraa yleensä rivijakoa. Koska lukijalla on aikaa lukea käännös moneen kertaan, voi kääntäjä kiinnittää enemmän huomiota myös tekstin kirjalliseen muotoon, kuten riimittelyyn. (mt., 50.) Neljäs käännösfunktio on *tekstittäminen* ja *opperakäännökset (surtitles)*, jotka eroavat edellisistä muun muassa aika- ja tilarajoitusten suhteen, minkä vuoksi tärkeintä on kääntää kappaleen ydinsisältö, eikä koko tekstiä (mt., 51–56). Palaan tekstittämisen ominaispiirteisiin tarkemmin musikaalien tekstittämisen yhteydessä. Viimeisenä funktiona Low esittelee *puhutun käännöksen*. Artistit tai kuuluttajat voivat kertoa kappaleen sisällöstä ennen sen esittämistä. Kyseessä voi olla käännös koko kappaleesta tai tiivistelmä käännöksestä. Käännöksen tulee olla lausuttava, joten siinä tulisi välttää homofoneja eli samalla tavalla jonkin toisen sanan kanssa äännettäviä sanoja ja monimutkaista kielenkäyttöä. Tällaiseen introon voidaan lisätä myös informaatiota laulun tai laulajan alkuperästä, vaikka niistä ei kappaleessa suoraan kerrottaisikaan. (mt., 58–60.)

Laulujen eri käännösmuotoja on käsitelty myös Johan Franzon, joka sanoo, että laulun käännösstrategia valitaan sen mukaan, millaisessa muodossa ja missä kontekstissa käännös esitetään. Eri medioihin käännettäessä kääntäjä valitsee, mitkä laulun elementit on tärkeintä säilyttää. (2008, 396–397.) Kun kääntäjältä tilataan laulukäännös, ensiksi hänen tulee tietää, pitääkö käännöksen olla laulettava vai ei (mt., 374). Laulettavan käännöksen teossa on huomioitava etenkin kappaleen melodia. Se on kehikko, johon uusi kohdeteksti on saatava mahtumaan. Franzon sanoo, että tällaisessa tapauksessa kääntäjän on otettava vapauksia ja muokattava tekstiä joskus melko paljon, muun muassa lisäämällä tai poistamalla sanoja (2008, 386). Tekstissä on tästä huolimatta selkeä yhteys alkutekstin sisältöön. Low puolestaan huomauttaa, että musiikin ja laulutekstin tärkeys vaihtelee suuresti. Esimerkiksi tarinaa

kertovissa lauluissa sanojen merkitys on paljon suurempi kuin tuutulauluissa (2013, 237). Kääntäjän tilanne saattaa olla päinvastainen alkutekstin kirjoittajaan verrattuna, sillä alkuteksti voidaan kirjoittaa ennen musiikkia, jolloin musiikki sopeutetaan siihen (Low 2013, 238).

2.2 Laulettava käänös: Viisiotteluperiaate

Laulettava käänös voi olla varsin erilainen kuin paperille kirjoitettu käänös, ja Low onkin kehittänyt funktionaalisen käänösmallin laulettaville käänöksille. Hän kutsuu tätä mallia *viisiotteluperiaatteeksi*, englanniksi ”The Pentathlon Principle”, jota hän käsittelee artikkeleissaan *Singable translations of songs* (2003) ja *The Pentathlon Approach to Translating Songs* (2005). Mallin mukaan kääntäjän tulee huomioida käänöksessään kaikki Low’n esittelemät viisi kääntämisen osa-alueita (*singability* eli *laulettavuus*, *sense* eli *merkitys*, *naturalness* eli *luonnollisuus*, *rhythm* eli *rytmi* ja *rhyme* eli *riimi*), joista kerron kohta tarkemmin. Tarkoituksena on siis tehdä mahdollisimman hyvä kokonaistulos: ei riitä, jos yleisurheilun viisiottelija on erittäin hyvä juoksija, mutta ei pärjää muissa lajeissa, vaan kokonaisuus ratkaisee (2003, 92). Low’n mukaan viisiotteluperiaate auttaa yksittäisen laulun kääntämisessä, mutta sen avulla ei tule muodostaa yleisiä, kaikkiin tilanteisiin sopivia ohjeita (mt., 87). Ratkaisut on tehtävä jokainen laulun kohdalla erikseen. Seuraavaksi esittelen viisiotteluperiaatteen osa-alueita hieman tarkemmin.

Ensinnäkin laulun kääntäjän tärkein tehtävä on tehdä käänöksestä *laulettava* (Low 2003, 93). Jos laulettavaksi käännetty laulu ei ole laulettava, sen muilla ansioilla ei ole väliä, sillä se ei vastaa tarkoitustaan. Laulun sanoitusten tulee olla sellaisia, että artisti voi vilpittömästi esittää niitä. Esitettävyyteen ja laulettavuuteen kuuluu myös se, että lauluteksti on mahdollista ja yleensä vaivatonta laulaa. Erityisesti korkeita tai pitkiä ääniä laulettaessa on huomioitava tähän sopivat äänteet – useimmiten tähän kriteeriin sopivat parhaiten vokaalit. Äänteiden vuoksi on joskus syytä välttää tiettyjä sanoja ja valita niiden synonyymeja. Low sanoo, että esimerkiksi sanan ”little” tilalla on usein parempi käyttää sanaa ”tiny”. (Low 2003, 93.)

Laulettavuuteen liittyy myös semanttisesti tärkeiden sanojen painottaminen – näin myös käänöksissä tärkeät sanat täytyy sijoittaa samoille paikoille. Toisena laulettavuuden jälkeen huomioitavana asiana onkin *merkityksen* eli alkuperäisen sisällön välittäminen kohdeyleisölle, englanniksi ”the transfer of the meaning”. (Low 2003, 94.) Semanttinen tarkkuus on ehdottoman tärkeää monilla kääntämisen aloilla, etenkin asiateksteissä. Low sanoo kuitenkin,

ettei tämä pidä paikkaansa laulujen kohdalla laulun kääntämisen muiden rajoitteiden vuoksi. Merkityksen on joustettava laulettavuuden edessä. Sisältö on toki tärkeä, mutta laulettavan käännöksen aikaansaamiseksi voi olla tarpeen käyttää korvaavia sanoja, yläkäsitteitä tai metaforia, jotka välittävät alkuperäistä muistuttavan viestin. (mt., 94.)

Kolmas viisiottelun osioista on *luonnollisuus*. Laulun käännöksen tulee kuulostaa suhteellisen luonnolliselta muun muassa sanajärjestyksen ja rekisterin suhteen (Low 2003, 95). Huomioitavat asiat riippuvat tietenkin kohdekielen rakenteesta, sillä vaikkapa suomessa on melko vapaa sanajärjestys, mikä helpottaa kääntäjän työtä. Low'n mukaan laulun kielen tulee olla niin luonnollista, että kuuliija ymmärtää laulun ensimmäisellä kerralla (mt., 95). Tämä johtuu siitä, että lauluja ei voi lukea heti uudelleen, kuten kirjoitettua tekstiä. Huomauttaisin kuitenkin, että monia lauluja kuunnellaan useaan kertaan, ja joskus laulun sisällön voi ymmärtää täysin vasta monen kuuntelukerran jälkeen, vaikkakin myöhemmin käsittelemässäni musikaalissa katsojan tulee ymmärtää merkitys ensimmäisellä kuuntelukerralla.

Viimeisinä osa-alueina viisiotteluperiaatteeseen Low esittelee *riimit* ja *rytmin*. Hän sanoo, että vaikka lähdekielisessä laulussa olisi riimit, voi kääntäjä jättää ne huomioimatta. Tällöin kuitenkin menetetään helposti jotakin oleellista laulun rytmistä ja rakenteesta. Toiset kääntäjät taas voivat säilyttää riimit orjallisesti, jolloin tuloksena saattaa olla lapsellisia ja mitäänsanomattomia sanoituksia. Viisiotteluperiaatteen mukaan kääntäjä voi pyrkiä säilyttämään osan riimeistä, kunhan muut osa-alueet eivät kärsi liikaa. Yksi mahdollisuus on käyttää puolisoituja eli osittain sointuvia sanoja. (mt., 96.)

Joissakin lauluissa rytmi eli tavujen määrä voi tuottaa ongelmia kääntäjälle. Laulussa täytyy huomioida myös tavun pituus. Viisiotteluperiaatteen mukaan on suositeltavaa pitäytyä lähdetekstin tavumäärässä, mutta tavuja voi kuitenkin lisätä vaikkapa melismojen avulla, eli jakamalla sama tavu usealle sävelelle, tai poistaa yksi peräkkäin toistuvista nuoteista. Joskus on mahdollista tehdä jopa pieniä muutoksia melodiaan. (mt., 96–97.)

Low'n viisiotteluperiaate vaikuttaa toimivalta ratkaisulta esimerkiksi poplaulujen kääntämiseen ja hyvältä työkalulta myös musikaalin kääntäjälle. Yksittäisen laulun kääntäminen eroaa kuitenkin musikaalilaulun kääntämisestä siten, että musikaalin lauluista muodostuu yhtenäinen kokonaisuus eli niiden pitää sopia yhteen. Lisäksi musikaalissa kääntäjä kääntää multimodaalista teosta, eli hänen on huomioitava muu visuaalinen sisältö,

kuten Franzon (2009) huomauttaa. Siirrynkkin nyt tarkastelemaan lähemmin musikaalikääntämisen erityispiirteitä.

3 Musikaalin kääntäminen

3.1 Musikaalien esitysmuodot ja niiden kääntäminen

Tässä luvussa käsittelen musikaalien kääntämistä. Tarkastelen käänösmahdollisuuksia ensin yleisesti, minkä jälkeen siirryn tutkimaan tarkemmin, mitä kääntäjän pitää huomioida, kun musikaalia käännetään teatterissa esitettävään muotoon ja toisaalta kun elokuvamusikaalia tekstitetään.

Monet ihmiset osaavat luultavasti nimetä kuuluisia musikaaleja, kuten *Cats*, *My Fair Lady* tai *Viulunsoittaja katolla*. Silti musikaalin määrittelemisen voi olla vaikeaa, sillä musikaalille on monta määritelmää, ja termi voi olla hyvinkin laaja. Viime vuosisadan alkupuolella musikaalin varhaismuodosta puhuttiin käsitteellä ”musical comedy” (Preston 2008, 18) ja tätä ennen muun muassa termillä ”koominen ooppera” (Hakola 2007, 20), mutta nykyään kaikki musikaalit eivät suinkaan ole komedioita, vaan ne voivat käsitellä hyvinkin dramaattisia aiheita, minkä musikaalit *Les Misérables* ja *The Phantom of the Opera* todistavat. Peter Gammond toteaaakin musikaalin olevan ”kaiken kattava termi, joka on alkanut tarkoittaa populaarissa teatterissa ja muissa medioissa lähes kaikkea sellaista, jolla on jotakin musiikillista painoarvoa”. (Gammond 1991, 403¹, Franzonin 2009 mukaan [oma käänös]). Katherine K. Preston puolestaan ajattelee, että termiä on vaikea määritellä, koska musikaali on muuttanut jatkuvasti muotoaan ja kehittynyt viimeisten vuosisatojen aikana (2008, 3).

Johan Franzon kuvailee käsitettä seuraavasti: Musikaali on populaaria musiikkiteatteria, joka kehittyi nykymuotoonsa New Yorkin teattereissa näyttämömusikaalina vuosien 1915 ja 1945 välisenä aikana ja laajentui siitä elokuvamaailmaan elokuvamusikaaleina (Franzon 2009, 28). Musikaali on teos, jossa teatteri ja musiikki yhdistyvät, sillä se esittää dramaattisia tapahtumia laulun avulla populaariin tyyliin. Usein siihen liittyy myös puhuttua dialogia. (2009, 23.) Se on siis useimmiten juonellinen teos, jossa laulujen sisällöllä on merkitystä tarinan juoneen. Musikaali voi olla myös läpilaulettu, jolloin koko dialogi ja kaikki kielellinen informaatio esitetään laulun muodossa (Hakola 2007, 1).

¹Gammond, Peter 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Musikaaleissa yhdistyvät oikeastaan kolme taiteenmuotoa: musiikki, tanssi ja usein puheteatterin puhe (Franzon 2009, 25). Musiikki muodostaa yhdessä visuaalisen sisällön, sanojen ja äänien kanssa uuden tuotteen, joka ei ole vain yksittäisten elementtien yhdistelmä, vaan uusi kokonaisuus. Visuaalinen sisältö, eli se, mitä katsoja näkee lavalla tai ruudulla, kuten lavastus, puvustus sekä näyttelijöiden ilmeet ja eleet, auttaa tulkitsemaan musiikkia ja verbaalista tekstiä. (Diadori 2012, 42.) Musikaali onkin multimodaalinen ja -mediaalinen taiteen muoto, jossa yhdistyvät visuaalinen sisältö, musiikki ja lauluteksti sekä dialogi. Nykyään musikaalit ovat usein niin sanottuja Broadway-musikaaleja, joissa puhuttu dialogi yhdistyy musiikki-, tanssi- ja laulunumeroihin populaariin tyyliin. Laulut ovat draamallisen näytelmän integroituja osia, jotka vievät juonta eteenpäin, mutta samaan aikaan ne esiintyvät erillisinä kokonaisuuksina usein energisinä, optimistisinä ja humoristisinä teatteriesityksinä. Musikaalilaulu edustaa siis viihdyttävää, rajattua hetkeä teoksessa. (Franzon 2009, 24–25.)

Musikaalissa laululla voi tosin olla monta muutakin tarkoitusta eli funktiota kuin vain viihdyttäminen. Yksi laulujen tärkeä tehtävä musikaalissa on viedä tarinaa eteenpäin ja kertoa juonen kannalta oleellisia seikkoja. Tapahtumien lisäksi lauluilla voidaan tuoda esiin hahmojen luonnetta, taustaa tai hahmojen välisiä suhteita. (Franzon 2009, 102–107.) Lisäksi niillä voidaan pohtia jotakin ulkoista objektia (Wood 2009, 316). Jotkin laulut muodostavat koko elokuvan ytimen, kun taas jotkin niistä tukevat kerrontaa enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti. Jotkin laulut vain luovat haluttua tunnelmaa, jolloin laulun sisältö heijastelee mielentilaa ja on siksi kerronnallisesti funktionaalinen. (Díaz Cintas & Remael 2007, 208–209.) Lisäksi sanoisin, että lauluilla voi antaa esimerkiksi elämänohjeita (mm. Climb ev'ry mountain -kappale *The Sound of Musicissa*). Lauluilla voidaan tuoda esiin lähdekulttuuriin liittyviä asioita niin musiikin melodialla kuin sanoituksillakin (Diadori 2012, 44). Laulut voivat myös vahvistaa teoksen dramaattisia kohtauksia ja hahmojen tunteellisia reaktioita. Lauluja voi pitää lisäksi reflektioina inhimillisestä kommunikoinnista ylipäätään. (Franzon 2009, 25.) Täysin läpilautetussa musikaalissa laulut toimivat puheosuuksien korvaajina (Hakola 2007, 1).

Koska lauluilla on niin monia funktioita, täytyy ne yleensä kääntää, kun musikaali viedään toiseen maahan. Jos laulut esitetään muulla kuin yleisön kohdekielellä, jää kokonaisuuteen aukkoja, jolloin koko musikaali voi jäädä etäiseksi yleisölle (Di Giovanni 2008, 300). Ainakaan kaikkia kertomuksen hienouksia ei saada tuotua esiin, jos katsoja näkee vain näyttelijät ja lavasteet ja kuulee musiikin, mutta ei ymmärrä sanoja.

Kun musikaali viedään toiseen maahan, pitää pohtia, millaisessa esitysmuodossa se on kohdemaassa ja millä kielellä se esitetään. Käytännössä musikaaleja voidaan levittää kahdessa muodossa: ne voidaan jakaa *elokuvamusikaalina* tai esittää teattereissa elävien näyttelijöiden kera *näyttämömusikaalina*. Lisäksi näyttämöllä esitetystä musikaalista voidaan tehdä live-tallenne, mutta käsittelen tätä yhdessä näyttämömusikaalin kanssa.

Kun on päätetty, missä formaatissa musikaali viedään uuteen maahan, täytyy vielä päättää, millaiseen muotoon musikaali käännetään. Käännösmuodon päätös riippuu tietenkin pitkälti alkuteoksen muodosta. Suomalaisessa kontekstissa elokuvamusikaalit useimmiten tekstitetään. Muissa maissa elokuvien dubbaus eli jälkiäänitys kohdekielellä on yleistä, mutta Suomessa dubataan lähinnä lastenelokuvia pienille lapsille, jotka eivät osaa lukea tekstitystä. Teatteriinkin tehdään yleensä täysin suomenkielinen versio alkuteoksesta. Nimitän tällaista teatterissa kohdekielellä esitettävää, laulettavaa musikaalikäännöstä *näyttämökäännökseksi*. Näyttämökäännös ei ole kuitenkaan ainut vaihtoehto, sillä teatterissa voidaan käyttää myös lähdekielisiä lauluja, jos se sopii musikaalin luonteeseen. Lisäksi nykytekniikka mahdollistaa sen, että musikaaleja tekstitetään eri kielille, hieman oopperan tapaan. Palaan oopperatekstityksiin tarkemmin musikaalitekstityksien yhteydessä.

Musikaalia käännettäessä täytyy ensiksi päättää, mitä osia musikaalista on tarpeen kääntää ja missä muodossa käännös esitetään, eli käännettäänkö vain dialogi vai myös laulut ja käytetäänkö käännöksessä tekstitystä vai laulettavaa käännöstä tai elokuvissa dubbausta. Elena Di Giovanni (2008) esittelee vaihtoehtoja musikaalielokuvien kääntämiseen artikkelissaan *The American Film Musical in Italy*:

1. Osittainen käännös: Puheosuudet dubataan, mutta laulut jätetään kokonaan kääntämättä.
2. Sekakäännös: Dialogit dubataan ja laulut tekstitetään.
3. Täysi käännös 1: Dialogi dubataan, ja laulut esitetään käännettyillä sanoilla.
4. Täysi käännös 2: Dialogi ja laulut tekstitetään. (2008, 300–306.)

Myös Diadori (2012) on tehnyt musikaalien käännösvaihtoehtoista vastaavanlaisen luokittelun, mutta hän lisää Di Giovannin luokitteluun vielä viidennen vaihtoehdon: Musikaali käännetään esitettäväksi kohdekulttuurin teattereissa live-esityksinä, eli koko alkuteos käännetään. Laulut käännetään laulettavaan muotoon lähdeoksen musiikkiin sopivaksi. (Diadori 2012, 34–35.) Tässä luokittelussa Diadori ei huomioi vaihtoehtoa, että teatterimusikaalissa ei välttämättä käännetä lauluja, jolloin luokittelussa olisi kuusi kohtaa.

Laulut voidaan kääntää myös vain osittain, etenkin jos musikaali on monikielinen. Lisäisin listaan vielä yhden vaihtoehdon, joka on pari Di Giovannin ensimmäiselle vaihtoehdolle: elokuvan puheosuudet tekstitetään, mutta lauluja ei käännetä. Tämä vaihtoehto on käytössä Suomessa monessa musiikkielokuvassa, kuten *Pitch Perfect* (2012).

Edellä esitettyjen vaihtoehtojen lisäksi Di Giovanni kertoo myös elokuvatapauksesta *Singin' in the Rain*, jossa puheosuudet on italiaksi dubattu ja laulut jätetty yhtä lukuun ottamatta kääntämättä. Tämä yksi laulu, *Make 'em Laugh*, on dubattu, oletettavasti koska puheen ja laulun välillä ei ole kunnollista siirtymää (2008, 301). Di Giovanni sanoo, että italialaisessa televisiossa on ollut harvinaista käyttää luokittelun toista kohtaa eli sekakäännöstä, jossa dialogi dubataan ja laulut tekstitetään. Charlotte Bosseaux puolestaan sanoo, että Ranskassa tämä tapa on yleisesti käytössä ja muun muassa *The Sound of Music* on käännetty siellä tällä tavalla (2013, 81). Myös Espanjan televisiossa ainakin musikaali *Mamma mia!* esitettiin kyseisellä tavalla keväällä 2015. Tämän vaihtoehdon käyttö on lisääntynyt myös Italiassa viime aikoina, koska maan asukkaat ymmärtävät englantia entistä paremmin ja haluavat nauttia lauluista alkuperäisessä muodossa (Di Giovanni 2008, 304).

Di Giovanni kirjoittaa, että ensimmäinen hänen esittelemänsä vaihtoehto eli osittainen käänнос, jossa laulut jätetään kokonaan kääntämättä, on yleisin tapa, kun Italiassa käännetään yhdysvaltalaisia musikaalielokuvia (2008, 300). Diadori puolestaan kertoo, että italialaisessa versiossa amerikkalaisesta *Glee*-televisiosarjasta puhe on dubattu, mutta laulut on jätetty ennalleen (Diadori 2012, 35). Di Giovannin mukaan tällainen käänносstrategia kuitenkin aiheuttaa katkoksia ja puutteita elokuvan kerrontaan (2008, 300). Hän viittaa italialaisten tottuneen aiemmin siihen, että musikaalin laulut ovat mukavia taukoja elokuvan juonessa eikä niihin tarvitse kiinnittää juuri huomiota. Tutkija huomauttaa kuitenkin, että laulut ovat integroitu osa musikaalia ja tuovat siihen uusia merkityksiä. (2008, 305.) Myös teatterissa esitettävissä näyttämömusikaaleissa osittainen käänносvaihtoehto on mahdollinen, etenkin jos musikaali on luotu suosittujen poplaulujen pohjalta. Muun muassa Ruotsissa pohdittiin, käännetäänkö *Mamma Mia!* -musikaalin laulut ruotsiksi, vaikka ruotsalaiset Benny Andersson ja Björn Ulvaeus kirjoittivat laulut alun perin englanniksi (Peterson 2005).

Edellä esiteltyjen käänносvaihtoehtojen lisäksi on olemassa vielä yksi käänностapa, joka on etenkin elokuvamusikaalien yhteydessä oletettavasti melko harvinainen. Esitellessään yksittäisten laulujen kääntämistä Franzon nimittäin kertoo käänносvaihtoehdosta, jossa laulun sanat käännetään, ja musiikki muokataan uuteen käännöksen sopivaksi (Franzon 2008, 376–

389). Joskus tarvitaan jopa kokonaan uusi sävellys. Kuitenkin tapauksessa, jossa musikaalielokuva tekstitetään, alkuperäinen musiikki kuuluu taustalla, jolloin musiikin muuttaminen on käytännössä mahdotonta. Dubbauksessa eli jälkiäänityksessä laulun melodiaa voidaan muuttaa ehkä hieman siinä tapauksessa, että laulun musiikkia saisi muokata käännöstä tehtäessä, kunhan huomioidaan muut elementit, kuten huulisynkronia. Teatteriesityksissä musiikkia voi muokata, jos tekijänoikeudet niin sallivat. Marika Hakolan mukaan näin on myös tehty esimerkiksi, kun *Tanz der Vampire* -elokuvamusikaali on muokattu näyttämömusikaaliksi (2007, 6). Melodian lisäksi myös musiikin tempoa voi muuttaa kohdetekstiin paremmin sopivaksi (mt., 26). Low'n mielestä pienet muutokset ovat laulukäännöksissä täysin hyväksyttäviä, paikoitellen jopa toivottavia, vaikka hän ei kehota ottamaan niitä yleiseksi käytännöksi (2003, 97).

Musikaaleja, ja etenkin musikaalielokuvia, käännettäessä täytyy siis ensiksi päättää, käännetäänkö lauluja ollenkaan. Tämän jälkeen elokuvan kohdalla päätetään, dubataanko vai tekstitetäänkö laulu. Diadorin mukaan elokuvien laulut tulee kääntää, kun niillä on tarinan kannalta merkitystä (2012, 41). Samaa mieltä on Jan Ivarsson (1992, 119). Taustalauluja ei siis tarvitse kääntää, mutta voidaan olettaa, että useimmissa musikaaleissa lähes kaikki laulut ovat omalla tavallaan merkitseviä ja siksi ne pitäisi kääntää. Jorge Díaz Cintas ja Aline Remael sanovat, että laulu laitetaan elokuvaan tietoisena valintana, joten sillä on jokin tarkoitus (2007, 208). Toisaalta joissakin musikaaleissa nimenomaan alkuperäiskielellä laulettavat laulut ovat tärkeitä, jolloin voi olla aiheellista jättää laulut alkuperäiseen muotoonsa teatteriesityksissä. Tällaisia musikaaleja ovat monet rock-musikaalit ja laulujen alkuperäisen laulajan elämästä kertovat musikaalit. Joskus taas musikaalin juonen kannalta voi olla merkityksellisestä, että jokin laulu lauletaan eri kielellä kuin muu musikaali, jos musikaalissa vaikkapa mennään katsomaan ulkomaisen yhtyeen esitystä.

Päätös dubbaamisen ja tekstittämisen välillä seuraa luultavasti kohdemaan yleisiä käännöskäytäntöjä, sillä maat ovat yleensä jakautuneet dubbaaviin ja tekstittäviin maihin. On kuitenkin syytä huomata, että usein joku muu kuin kääntäjä päättää sen, mitä käännetään ja millä tavoin (Di Giovanni 2008, 310). Di Giovanni painottaa, että etenkin taloudelliset seikat vaikuttavat siihen, tekstitetäänkö vai dubataanko musikaalin lauluosuudet vai jätetäänkö ne kokonaan kääntämättä (mt., 314). Lisäksi tekstitettäessä voidaan käyttää kakkoskäännöksiä, eli käännöksiä, joissa tekstitysrepliikit on ajastettu valmiiksi jonkin toisen kielen mukaan,

jolloin kääntäjä ei voi ajoittaa tekstitystä omalle kielelleen sopivaksi. On tietenkin edullisinta kääntää vain puheosuudet, ja kalleinta taas on dubata koko elokuva.

Päätökseen vaikuttavat myös kiire ja elokuvan näyttelijävalinnat. Jos näyttelijä on totuttu näkemään tavallisissa elokuvissa, joissa lauluilla ei ole merkitystä juonen kannalta, voidaan hänen lauluosuutensa jättää kokonaan kääntämättä, koska oletetaan, että tarinan kerronta keskittyy dialogiin eikä lauluihin (mt., 301). Lauluja ei myöskään dubata silloin, jos kyseessä on näyttelijä, joka on tunnettu myös lauluäänestään (mt., 302). Päätös kääntämisestä ja sen muodosta ei silti ole kovin yksinkertainen, koska laulujen merkitys tarinoissa vaihtelee. Jos lauluja ei käännetä, katsoja ei välttämättä ymmärrä koko tarinaa, jolloin se jää etäiseksi ja vaikuttaa näin musikaalin menestykseen ja myyntituloihin.

3.2 Musikaalilaulun funktionaalinen kääntäminen

Musikaali on *multimodaalinen ja -mediaalinen teos*, jolloin myös käänös on osa multimediaalista teosta. Kääntäjän tulee siis huomioida laulujen verbaalisten ja musikaalisten elementtien lisäksi visuaalinen sisältö ja sen vaikutus käänökseen. Musikaalin laulun voi ajatella koostuvan esityksestä, kertomuksesta ja musiikillisesta muodosta, jotka yhdessä muodostavat multimediaalisen kokonaisuuden (Franzon 2005, 263). Pierangela Diadori taas sanoo, että musikaalilaulun kääntämisessä tulee ottaa huomioon musiikin ja kielen lisäksi myös kulttuuriset seikat, jotka aiheutuvat uuden yleisön erilaisesta taustasta, odotuksista ja aiemmasta tiedosta (2012, 43). Tätä mieltä on myös André Lefevere, joka näkee laulujen uudelleenkirjoittamisen akkulturaationa eli sopeuttamisena uuteen kulttuuriin (Lefevere 1998, 109–122).

Käännetään sitten elokuva- tai näyttämömusikaalia, ei monien rajoitusten vuoksi kaikkea lähdetekstin sisältöä ja ominaisuuksia voi siirtää kohdekielelle. Franzon kuvaa musikaalikäännöksen tilannetta seuraavasti: ”Se, mikä kerran on ollut täydellinen liitto, voi käänöksessä olla ainoastaan funktionaalisesti tasapainoitettu kompromissi” (2005, 292 [oma käänös]). Liitolla hän tarkoittaa laulun sanojen, melodian ja rakenteen yhteensopivuutta, joka voi esiintyä vain lauluissa, jotka rakennetaan yhdessä kokonaisuuksiksi, mutta ei juuri erinomaisissakaan käänöksissä. Jos käänös on semanttisesti hyvin uskollinen alkutekstille, se ei välttämättä sovi hyvin yhteen musiikin kanssa. Jos kääntäjä taas keskittyy vaikkapa riittelyyn ja rytmiin, on todennäköistä, että jotakin tekstin semanttisesta sisällöstä muuttuu tai puuttuu kokonaan.

Musikaalin kääntämisessä on huomioitava myös sen visuaalinen sisältö. Visuaalinen sisältö ei saisi olla tahattomassa ristiriidassa laulun sanoitukseen kanssa. Judi Palmer on tosin sitä mieltä, että jos oopperaa käännettäessä lavastus ja libretto ovat ristiriidassa, tulee kääntäjän seurata librettoa tai yrittää käyttää käännöksessä jotakin sellaista sanaa, joka vähentäisi ristiriidan tuntua (2013, 28). Riitta Virkkunen puolestaan mainitsee lavastuksen ja käännöksen yhteydestä esimerkkinä oopperan, jossa lauletaan hedelmästä. Kääntäjä vaihtoi sanan rypäleeksi, koska muoviset rypäleet olivat ainoat rekvisiitan hedelmistä, jotka eivät alkaneet poppia, kun ne juonen vuoksi viskattiin maahan. (Virkkunen 2004a, 201.)

Franzon on käsitellyt erityisesti laulettavien musikaalilaulujen kääntämistä väitöskirjassaan *My Fair Lady på skandinaviska : en studie i funktionell sångöversättning* (2009), jossa hän tutkii kolmenkielisiä käännöksiä musikaalista *My Fair Lady*. Hänen mukaansa musikaalilaulua käännettäessä pitää miettiä, kuinka hyvin kohdetekstin pitäisi sopia lähdetekstin musiikkiin, ja mitkä musikaaliset ominaisuudet erityisesti vaikuttavat kohdetekstin muodostamiseen. Lisäksi pitää harkita, kuinka lähellä kohdetekstin tulee olla lähdetekstiä ja miten kohdelauluteksti tulee muotoilla, jotta se toimii kohdetilanteessa, johon se suunnitellaan. (Franzon 2009, 251.) Franzon siis painottaa tehtävänantoa, käännöksen musiikkiin sopeuttamista ja funktiota käännösratkaisuja tehtäessä.

Kun musikaali käännetään näyttämölle esitettäväksi yleisölle tai kun elokuvamusikaali dubataan, täytyy käännöksen olla laulettava eli sanojen tulee sopia alkuperäiseen musiikkiin ja kuulostaa niin luonnolliselta, että laulaja-näyttelijä voi esittää kappaleen uskottavan ja luonnollisen kuuloisesti (Franzon 2009, 59; Low 2003, 93). Musikaalilaulun näyttämökäännöksen on luonnollisesti oltava laulettava, mutta tämä ei yksinään riitä – laulun on myös sovittava musikaalin kokonaisuuteen, johon kuuluu musiikin lisäksi myös visuaalinen sisältö sekä kulttuuriset seikat. Kaikkea laulun sisältöä ei voi kääntää, joten kääntäjän täytyykin päättää, mikä kussakin laulussa on niin tärkeää, että se pitää sisällyttää kohdetekstiin. Kääntäjä voi yrittää säilyttää mahdollisimman paljon lähdetekstin sisällöstä tai vain sen verran, kuin kokee tarpeelliseksi, jotta hän saa luotua oman kohdetekstin, joka sopii haluttuun esitysmuotoon. (Franzon 2009, 210.) Tämä ei siis aina tarkoita semanttisesti mahdollisimman yhtenevää käännöstä, vaan tarkoituksena voi olla vaikkapa mielikuvan luominen esimerkiksi henkilöahmon luonteesta. Tällöin käännöslauluun ei ole pakko sisällyttää jokaista yksityiskohtaa lähdetekstistä, vaan riittää, että kuulijalle välittyy käsitys siitä, onko henkilö kiltti vai ilkeä tai ujo vai rohkea. Franzon kutsuu tällaisen käännöksen

olevan ”uskollinen funktionaalisen tulkinnan kautta” (2009, 252 [oma käänös]). Hän siis katsoo uskollisuuden käsitteen poikkeavan yleisestä, semanttisesta uskollisuudesta, jota esimerkiksi Díaz Cintas ja Remaelin mukaan tarvitaan musikaalikäännöksissä, joissa musikaalien laulut toimivat dialogin funktiossa (2007, 211). Franzonin mukaan käännöksen voidaan ajatella olevan uskollinen lähdetekstilleen, jos se täyttää alkuperäisen tekstin funktion. Sen ei tarvitse vastata lähdetekstiä semanttisesti ollakseen toimiva ja lähdetekstin tarkoitukselle uskollinen. Näin ollen laulun voisi uudelleenkirjoittaa myös musikaaliin, jos sen funktio tämän sallisi.

Franzon siis painottaa väitöskirjansa analyysissä toimeksiannon, käyttötilanteen ja aineiston luonteen merkitystä musikaalin käännösratkaisuissa. Hänen mukaansa laulun käännöstä pitää arvioida funktionaalis-kontekstuaalisesti, jolloin täytyy hyväksyä se, että kääntäjän on otettava leksikaalisia vapauksia, jotta saadaan aikaan esitystilanteessaan toimiva käännös. On myös huomioitava musiikin ohjaava vaikutus käännökseen. (2009, 255.) Tärkeää ei olekaan täydellinen vastaavuus lähdetekstin sisällön kanssa, vaan se, että käännös vastaa tarkoitustaan.

3.3 Elokuvamusikaalien tekstittäminen

Seuraavaksi käsittelen musikaalin kääntämistä tarkemmin tekstittämisen kannalta ja tarkastelen, mitä erityispiirteitä tekstittämisellä on muihin kääntämisen aloihin verrattuna. Tekstittämisellä eli audiovisuaalisella kääntämisellä (myöhemmin av-kääntäminen) on omat erityisominaisuutensa, jotka rajoittavat kääntäjän työtä. Diadorin mielestä laulun tekstittäminen ei eroa paljoakaan puheen tekstittämisestä, vaan niitä koskevat samat rajoitteet. Molemmissa on tärkeää muokata ja lyhentää tekstiä sille varattuun tilaan ja tehdä siitä ”luettava”, kun huomioidaan ihmisen näkökyky ja lukunopeus (2012, 43). Katsojan tulee voida katsoa myös itse elokuvaa eikä pelkästään ruudun alareunassa kulkevia tekstejä. Keskiverto katsoja tarvitsee kuusi sekuntia kahden täyden, 35-merkkisen, tekstitysrivin lukemiseen (Low 2017, 52). Normaalisti tekstitysrepliikki ei saisi olla tätä pidempään näkyvissä, koska muuten katsoja alkaa lukea tekstiä uudelleen. Laulun tekstittäminen muodostaa kuitenkin poikkeuksen, koska laulu etenee usein puhetta hitaammin, joten repliikki voi olla ruudulla jopa 10–15 sekuntia (Díaz Cintas & Remael 2007, 97; Low 2017, 52). Low sanoo, että tästä syystä laulutekstitysten ajastamisen ei pitäisi tuottaa ongelmia kääntäjälle (2017, 52).

Yksi av-käännösten erityispiirteistä on, että katsoja kuulee lähdetekstin samaan aikaan kuin lukee kohdetekstiä. Nykyään monet katsojat osaavat lähdekieltä melko hyvin, varsinkin jos kyseessä on englanti, joten katsojan on helppo vertailla lähde- ja kohdekieltä toisiinsa (Tuominen 2013, 33). Katsojat huomaavat etenkin kieltenväliset erot, mikä johtaa usein siihen, että tekstityksiä arvostellaan ja niitä pidetään väärinä tai huonoina, jos ne poikkeavat lähdetekstistä. Tekstitykset ovat siis hyvin haavoittuvaisia (Tuominen 2013, 29). Vaikka lähdekielen osaaminen on lisääntynyt, tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tekstityksiä ei tarvittaisi. Tekstitys toimii katsojan apuna ja saattaa usein antaa tälle tunteen siitä, että hän ymmärtää lähdekieltä paremmin kuin oikeasti ymmärtääkään. Esimerkiksi Tiina Tuominen on havainnut tutkimuksessaan, että katsojat lukevat tekstityksiä vähintään jonkin verran, vaikka sanoisivat, etteivät tarvitse niitä (2013, 274). Etenkin laulujen kohdalla tekstityksiä voidaan tarvita, sillä lauluja voi olla vaikeaa ymmärtää lähdekielellä heti ensimmäisellä kerralla, koska muun muassa rytmin vaihtelu voi hankaloittaa ymmärtämistä.

Vielä yksi av-kääntämisen erityispiirre on, että tekstitys on vaillinainen ilman ohjelmaa tai elokuvaa, johon se liitetään. Usein tekstitystä on mahdotonta ymmärtää täysin ilman kuvaa. Se on siis riippuvainen kontekstistaan. Tekstityksen täytyy seurata esityksen tempoa, jotta se voidaan ymmärtää (Virkkunen 2004b, 92). Laulujen kohdalla tilanne on kuitenkin hieman erilainen siinä mielessä, että periaatteessa laulun kääntäminen ilman musiikkia muistuttaa runon kääntämistä (Franzon 2008, 393–394). Näin siis myös lopullisessa käännöksessä olisi runollisia piirteitä. Toisaalta Low sanoo, että sekä elokuvamusikaalien että näyttämömusikaalien tekstityksen funktio on kommunikatiivinen eli sen avulla välitetään laulutekstin ydinsisältö. Tärkeintä on, että katsoja ymmärtää juonen. Tästä syystä voi olla parempi jättää joitakin kohtia pois käännöksestä kuin ahtaa aivan koko käännöstä tekstitykseen (Low 2017, 54–55.)

Musikaalikäännöksiä on tutkittu eniten laulettavien käännösten osalta, joten musikaalien tekstittämisen ominaispiirteitä on käsitelty melko vähän, vaikka aihetta on sivuttu muutamassa tutkimuksessa (Franzon 2008; Mateo 2001). Tarkastelenkin alaa osittain oopperan tekstittämisen kautta siinä määrin, kuin koen sen soveltuvan myös musikaaleihin, sillä oopperan tekstitykset ovat olleet useamman tutkimuksen kohteena. Vaikka siis puhun oopperan tekstityksestä, samat asiat koskevat myös musikaalin tekstittämistä, ellen toisin erikseen mainitse. Aiemmin ooppera on tyypillisesti eronnut näyttämömusikaalin kääntämisestä siten, että siinä missä näyttämömusikaalit useimmiten esitetään kohdekielisenä

näyttämökäännöksenä, on tavallisempaa, että oopperat esitetään alkukielellä ja sanat tekstitetään näyttämön yläosaan (Mateo 2001, 43–44). Englanniksi tästä käytetään sanaa *surtitling* (Burton 2010, 179). Oopperan käännöstilanne muistuttaa siis elokuvamusikaalin tekstittämistä, sillä molemmissa lähdeteksti esitetään käännöksen ohella. On kuitenkin syytä huomata myös, että tekstityslaitteet ovat viime vuosina yleistyneet teattereissa, mikä on mahdollistanut myös musikaalien tekstittämisen livenä oopperan tapaan. Esimerkiksi Tampereen teatterin vuonna 2012 ensi-iltansa saaneessa suomenkielisessä *Veriveljet*-musikaalissa oli englanninkielinen tekstitys, ja *Cats*-musikaali puolestaan esitettiin vuonna 2017 suomenkielisenä näyttämökäännöksenä, mutta se oli tekstitetty samalla englanniksi tai suomeksi (Tampereen teatteri 2012 & 2017).

Oopperassa laulujen välityksellä kerrottava juoni on erittäin tärkeä, mistä johtuen tekstitysten tulee seurata lähdetekstin juonellista sisältöä tarkasti. Johan Franzon sanookin, että oopperassa kääntäjä keskittyy sanoihin eikä välitä musiikista, kun taas musikaalia käännetään laulettavaksi musiikin ehdoilla (2009, 7). Marta Mateo kuitenkin huomauttaa, ettei oopperankaan tekstitys voi olla ainoastaan juonen lyhennelmä (2001, 33). Sen pitäisi olla myös jossain määrin ilmaisullinen. Vaikka oopperan lauluissa juoni on ehkä suuremmissa osassa kuin musikaalien lauluissa, myös musikaaleissa juoni välittyy usein laulujen kautta, joten on hyödyllistä puhua oopperan tekstityksistä, kun tarkastellaan tekstitettyjä musikaaleja. Itse sisältö ei välttämättä olekaan syy eri käännöskäytäntöihin, sillä muun muassa Mateo on sitä mieltä, että ero esityskielten välillä johtuu oopperan ja musikaalin statuserosta: dubbauskulttuureissa ooppera mielletään korkeakulttuuriin sivistyneelle yleisölle suunnatuksi ja musikaali taas populaarikulttuuriin koko kansalle. Toisaalta ihmiset ovat yksinkertaisesti tottuneet kuulemaan oopperoita alkuperäisellä kielellä. (2001, 43–44.)

Riitta Virkkunen toteaa, että oopperatekstyksiä luetaan osana näyttämöesitystä (2004b, 91). Ihmiset eivät mene oopperaan lukemaan tekstityksiä, vaan nauttimaan esityksestä. Tekstitys on vain apuväline, jonka tarkoituksena on auttaa katsojaa ymmärtämään näyttämön tapahtumia. Tästä syystä tekstitys on Virkkusen mukaan pikemminkin funktionaalinen kuin ekspressiivinen teksti. Tekstitys on siis vain kokonaiskuvan ymmärtämisen väline. Se on keino välittää verbaalista viestiä, ja se auttaa ymmärtämään musiikkia ja lavatyöskentelyä. (Virkkunen 2004b, 93.) Näin ollen tekstityksestä voi olla tarpeen jättää joitakin lähdetekstin osia pois, jotta katsojalla on aikaa seurata myös näyttämön tapahtumia tai vastaavasti elokuvan visuaalista puolta (mt., 91; Low 2017, 51). Toisaalta myös laulettuna esitetty

lähdeteksti tai käänös on vain osa koko esitystä, joten katsoja ei näissäkään muodoissa voi keskittyä ainoastaan kuuntelemaan kappaletta, vaan hänen täytyy havainnoida lisäksi näyttämön tapahtumia. Tämä on toki helpompaa kuin tekstityksen seuraaminen, koska katsoja voi katsoa koko ajan lavalle eikä hänen tarvitse vilkuilla tekstityksiin lavan yläpuolella.

Franzon muistuttaa, että oopperan tavoin elokuvamusikaalin tekstityksessä lähdeteksti on läsnä, kun taas teatterissa kuullaan vain yhtä kieltä kerrallaan, jos käytössä ei ole tekstityksiä. Tekstityksen ei myöskään tarvitse olla näyttämökäännöksen tapaan laulettava, vaan se voi olla puhtaasti ei-laulettava proosateksti. Kääntäjä voi silti sopeuttaa tekstitystä jotenkin musiikkiin. Kohdeteksti voi seurata musiikkia prosodisesti, tai siinä voidaan käyttää runomittaa ja riimittelyä. Riimeillä tuodaan laulun illuusiota tekstitykseen, mikä taas voi olla mukava lisä tekstityksen tunnelmaan. (2009, 253–254.) Tästä johtuen kääntäjän voi olla perusteltua yrittää sisällyttää riimejä myös tekstitykseen, etenkin perättäisille riveille, jolloin katsoja näkee riimit ruudulla samaan aikaan. Ivarssonin mukaan katsojat huomaavat riimityksen vain, jos se tapahtuu perättäisillä riveillä tai jos se toistetaan vähintään kolme kertaa. Näin ollen hän ajattelee, että riimeillä ei ole tekstityksissä väliä, jos ne eivät ole perätysten. (1992, 119–120.) Díaz Cintas ja Remale taas pohtivat, että katsoja voi alkaa kiinnittää liikaa huomiota tekstityksiin, jos niissä riimitellään. He painottavat laulujen tekstittämisessä selkeyttä, mutta ovat kuitenkin sitä mieltä, että laulujen tunne täytyy välittää katsojalle. (2007, 211.) Low puolestaan toteaa, että tekstityksessä pitäisi käyttää yleiskielisiä ilmauksia, koska niitä on helpompi lukea kuin puhekieltä. Lisäksi tekstitys on kirjallinen muoto siinä missä lähdeteksti on puhutussa muodossa, minkä vuoksi kappaleiden puhekieliset ilmaisut eivät välttämättä toimi kirjoitetussa muodossa. (Low 2017, 54–55.) Palmer lisää tähän, että tekstitysten tulee olla kieliopillisesti oikein kirjoitettuja (2013, 28).

Kuten jo mainitsin, Franzon sanoo, että kun laulun sanoja käännetään ilman musiikkia, kyseessä on käytännössä runon kääntäminen. Tavoitteena on silloin yleensä ”poetic match”, jonka avulla luodaan vaikutelma laulettavuudesta. (2008, 393–394.) Tämä olisi tapaus silloin, jos laulun sanoja tarkasteltaisiin kirjoitetussa muodossa ilman musiikkia. Tekstitys eroaa tästä kuitenkin siten, että elokuvassa lähdekielinen laulu on kuultavissa eikä käännöstä siis toteuteta irrallaan musiikista, vaikka sen ei tarvitse vastata musiikin rytmitystä aivan tavulleen (Low 2017, 52). Ivarsson on tosin sitä mieltä, että katsojan pitäisi pystyä laulamaan laulun tekstitystä musiikin mukana, minkä vuoksi rytmi on esimerkiksi riimejä tärkeämpi. Jos rytmi on kovin nopea, ei laulua kannata kääntää kokonaan, vaan tekstittäjän tulisi puolittaa

käännöksen pituus eli jättää pois noin puolet laulun sanoista ja samalla säilyttää säkeiden rytmi. (1992, 119–120.) Díaz Cintas ja Remael puolestaan huomauttavat, että laulun tekstittämisessä sisällön lisäksi melodia on tärkeä, sillä rytmiä kunnioittavia tekstejä on helpompi lukea, koska kappaleet ovat synkroniassa sanoitusten ja ääniraidan kanssa. Sisällön ja rytmin tasapainottelu on tärkeää, koska av-käännös ei saa viedä liikaa huomiota. (2007, 211.)

Myös Jonathan Burton (2010) on kirjoittanut rytmin ja tempon vaikutuksesta oopperan tekstitykseen. Hänen mukaansa laulun tekstittäminen eroaa muista tekstittämisen lajeista muun muassa siten, että laulun tempo voi olla huomattavasti paljon hitaampi tai nopeampi kuin tavallinen puhe, mikä voi aiheuttaa tekstittäjälle ja tekstityksen lukijalle ongelmia (2010, 180). Jos teksti on ruudussa liian lyhyen ajan, sitä ei ehdi lukea, ja toisaalta taas lukija alkaa helposti lukea tekstitystä uudelleen, jos sanat viipyvät ruudulla liian kauan (Díaz Cintas & Remael 2007, 89). Tällaisten pitkäkestoisten kohtien lukemista voi helpottaa käyttämällä typografisia merkkejä, kuten pitkiä viivoja, vapaammin kuin av-käännöksissä on tapana (Ivarsson 1992, 120). Ivarssonin mielestä välimerkkejä tulisi käyttää mahdollisimman vähän lauluja tekstittäessä (mt., 120), mutta tässä voi olla vaihtelua eri maiden konventioiden välillä (Díaz Cintas & Remael 2007, 127). Joskus tekstityksissä käytetään vanhoja runon konventioita eli jokainen rivi aloitetaan isolla alkukirjaimella eikä välimerkkejä käytetä (mt., 127). Toisaalta voidaan ajatella, että etenkin juonellista laulua on luultavasti helpompi seurata, jos tekstitys seuraa yleisiä kirjoituskonventioita. Tätä mieltä on Low, joka kirjoittaa, että jokaisen tekstitysrepliikin tulisi olla itsenäinen lause, mielellään kokonainen virke, koska tarkoituksena on välittää laulun sisältö yksinkertaisessa muodossa. Tämän vuoksi hän on sitä mieltä, että muut kuin tekstitykseksi alkujaan tehdyt käännökset eivät yleensä toimi hyvin. (2017, 53.)

Myös Ivarsson on sitä mieltä, että tekstityksessä ei pidä käyttää valmiita, muuhun tarkoitukseen alun perin tehtyjä laulukäännöksiä, koska niiden voidaan kokea olevan liian vapaita käännöksiä lähdetekstin kuuluessa taustalla (1992, 121). On toki ymmärrettävää, että jos aiempi käännös poikkeaa kovasti alkutekstistä ja musikaalin tarinasta, ei valmista käännöstä kannata käyttää. Toisaalta aiempi käännös voi olla kovin tunnettu, jolloin katsoja voi hämmentyä kuullessaan tutun sävelen uusien sanojen taustalla. Tästä syystä sekä uuden että vanhan käännöksen käyttäminen voi olla ongelmallista, jolloin laulun sisältö ja funktio mahdollisesti ratkaisevat, kumpaan käännökseen päädytään. Jos laulu on tunnelmanluoja,

jonka sanoilla ei ole juonen kannalta juuri merkitystä, voidaan vanhaakin käännöstä käyttää, mutta jos laulun sanat ovat juonen kannalta merkittäviä, kannattaa niitä varten tehdä uusi, tarkempi käännös.

Edellä olemme nähneet, että tutkijat eivät suinkaan ole yksimielisiä siitä, millaisia musikaalilaulujen tekstitysten tulisi olla. Franzon (2008, 393–394) kuvaa laulun kääntämisen kirjalliseen muotoon olevan kuin runon kääntämistä, ja muun muassa Mateo (2001, 33) sanoo, että tekstityksen tulee olla ilmaisullinen, kun taas monet muut (esim. Low 2017, 51–56; Díaz Cintas & Remael 2007, 96 ja Palmer 2013, 28) painottavat, että tekstityksen tulisi olla mahdollisimman selkeää ja helppolukuista eikä niissä saisi olla väärinymmärryksen vaaraa. Itse asiassa Low'n mukaan tekstityksen *skopos* vaatii yksinkertaistamaan kielen syntaksia, uhraamaan monimutkaisuuden ja käyttämään mielellään lyhyitä sanoja (Low 2017, 53–54). Tästä syystä on mielenkiintoista tutkia aitoa aineistoa siitä, millaisia piirteitä musikaalilaulujen tekstityksissä on havaittavissa.

4 Aineisto ja metodi

4.1 Aineisto: *The Sound of Music*

Tutkin aineistoanalyysissäni *The Sound of Music* -elokuvamusikaalin laulukäännöksiä. Pyrin tutkimuksellani selvittämään vastauksen kysymykseen: Millaisia musikaalien laulukäännökset ovat? Tavoitteenani on tarkastella musikaalin laulutekstitysten ominaispiirteitä ja samalla verrata niitä kyseisen musikaalin laulettavaan näyttämökäännökseen. Katson aineistoa funktionaalisesta näkökulmasta ja yhdistän analyysissä laulettavan laulukäännöksen teoriaa musikaalikääntämisen erityispiirteisiin.

Käytän analyysin aineistonani juonellisen *The Sound of Music* -musikaalin elokuvaversiota vuodelta 1965 ja sen kolmea tekstitystä Yleltä, MTV:ltä ja SDI Media Groupin tekstittämältä DVD:ltä. Elokuva on monia palkintoja (viisi Oscar-palkintoa ja viisi ehdokkuutta) voittanut klassikko. Se perustuu samannimiseen näyttämömusikaaliin, joka on julkaistu vuonna 1959 ja jonka musiikin on säveltänyt Richard Rodgers ja laulut sanoittanut Oscar Hammerstein II. Musikaali kertoo nunnaluostarin kokelaasta Mariasta, joka lähetetään seitsemän lapsen kotiopettajattareksi. Elokuvassa Mariaa näyttelee Julie Andrews. Perheeni isä, kapteeni von Trapp (Christopher Plummer), on ankara mies, joka ei salli musiikkia talossa, koska se muistuttaa hänen menehtyneestä vaimostaan, mutta Maria onnistuu palauttamaan musiikin taloon. Musikaalia on mielenkiintoista tutkia sen itsensä vuoksi, sillä sitä ei ole juuri tutkittu Suomessa käännösten osalta, mutta kieltämättä valintaani vaikutti myös se, että minulla oli kotonani saatavilla kolme suomennosta tästä musikaalista, mikä mahdollistaa käännösten monipuolisen tarkastelun.

Ylen tekstitysversio on peräisin 1990-luvun alkupuolelta, jolloin se on tallennettu VHS-kasetille. Kääntäjän nimi on ilmeisesti Maana Kilpi, vaikka en voi olla tästä aivan varma nauhoituksen pätkimisen vuoksi. MTV:n tekstitys on puolestaan tallennettu VHS-kasetille joulukuussa 2003, mutta tekstitys saattaa olla vanhempi, koska *The Sound of Music* esitettiin ensimmäisen kerran 1.12.1986 Kolmoskanavalla, joka on MTV:n edeltäjä. Nauhoitus on valitettavasti katkaistu, ennen kuin kääntäjän nimi on tullut ruutuun, joten hänen henkilöllisyydestään ei ole tietoa. DVD:n suomennoksen on tehnyt SDI Media Group, ja se on julkaisusta tuorein, sillä kyseessä on elokuvan 40-vuotisjuhlajulkaisu vuodelta 2005, mutta samaan aikaan sen käännökset ovat kaikista vanhimmat. Tämä johtuu siitä, että DVD:llä on

käytetty ainakin tunnetuimmista kappaleista musikaalin vanhoja, laulettavia käännöksiä, jotka on tehty Suomen teattereissa esitettäväksi jo viimeistään 1980-luvulla. Vuonna 1987 musikaali esitettiin Joensuun Kaupunginteatterissa nimellä *The Sound of Music* tai *Laulava Trappin perhe*, jolloin sen oli kääntänyt Esko Elstelä (Ilona-esitystietokanta 2018). Elstelä on kääntänyt DVD:ltä kaksi tutkimaani kappaletta: *Kun vuorille käyn (The Sound of Music)* ja *Mikä voi olla sen mukavampaa (My Favorite Things)*. Timo Veijola on puolestaan kääntänyt *Do-re-mi*-kappaleen ja Martti Ojapuu kappaleen *Edelweiss*.

Selkeyden vuoksi puhun jatkossa käänöksistä kääntäjien nimiä mainitsematta. Jotta ero alkuperäisten tekstitysten ja näyttämökäännöksen välillä pysyy mahdollisimman selvänä, puhun käänöksistä jatkossa seuraavilla nimillä: DVD:n käänös on alkujaan tehty laulettavaksi, joten käytän siitä nimitystä näyttämökäännös (NK). Ylen tekstityksen nimeä tekstitys 1:ksi (T1), ja MTV:n tekstitystä tekstitys 2:ksi (T2).

Kuten edellä mainitsin, olen valinnut tutkittavaksi elokuvan tunnetuimmat laulut: *The Sound of Music*, *My Favorite Things*, *Do-re-mi* sekä *Edelweiss*. Nämä kappaleet toistuvat elokuvassa useampaan kertaan joko laulettuna tai instrumentaalisen taustamusiikkina. Kappaleet myös eroavat toisistaan muun muassa siten, että kaksi niistä on musikaalin maailmassa improvisoituja ja kaksi taas tunnettuja lauluja. Lisäksi niillä on erilaisia funktioita musikaalin sisällä, mikä tietenkin vaikuttaa niiden käänösratkaisuihin.

Näiden kappaleiden tunnettavuudesta kertoo se, että lauluja lauletaan yhä suomeksi juuri näyttämölle käännettyinä versioina, ja niiden nuotteja on julkaistu nuottikirjoissa. Kappaleet *My Favorite Things (Mikä voi olla sen mukavampaa)*, *Do-re-mi* sekä *Edelweiss* on julkaistu muun muassa vuonna 2015 ilmestyneessä nuottikirjassa *Suuri Toivelaulukirja: Musikaali, TV, Elokuva*. Kappaleita myös esitetään muuallakin kuin musikaalin yhteydessä, sillä esimerkiksi Laura Voutilainen esitti *My Favorite Things* -kappaleen suomennoksen *Mikä voi olla sen mukavampaa* MTV:llä 17.12.2017 esitettyssä Joulumielelle-konsertissa.

Tämä aineisto tarjoaa hyvän mahdollisuuden tutkia tekstitysten ominaispiirteitä, vertailla tekstitykseksi alun perin laadittuja tekstityksiä ja laulettavaa käännöstä keskenään ja toisaalta arvioida laulettavan käännöksen sopivuutta tekstitykseksi. Valitettavasti alkuperäisten laulujen tekijänoikeuksien omistaja, Williamson Music, ei salli englanninkielisten laulun sanojen esittämistä kokonaisuudessaan ilman kustannuksia, joten tässä työssä on vain sitaattioikeuden piiriin kuuluvia katkelmia siltä osin kuin semanttisen merkityksen vertailu

niin vaatii. Sanoitukset löytyvät kuitenkin helposti verkosta laulun nimeä hakemalla, kun sen perään kirjoittaa sanan ”lyrics”. Yle, MTV ja SDI Media Group ovat antaneet minulle luvan käyttää tekstityksiään tässä tutkielmassa.

4.2 Metodi: Seitsenotteluperiaate

Tavoitteenani on siis tarkastella musikaalin laulukäännösten ominaispiirteitä, tarkemmin sanottuna sitä, millaisia laululyriikan piirteitä tekstityksissä on käytetty, ja samalla verrata tekstityksiä kyseisen musikaalin laulettavaan näyttämökäännökseen. Oletan löytäväni tiettyä johdonmukaisuutta eri käännösmuotojen strategioissa. Uskon, että käännökset, jotka on tehty elokuvatekstityksiksi, vastaavat lähdetekstiä tarkemmin kuin alun perin näyttämölle tehty suomennos. Oletukseni perustuu siihen, että tekstittäjät voivat keskittyä laulun sisältöön, mutta näyttämölle käännettäessä tulee huomioida myös tekstin laulettavuus. Oletan myös, että analyysini jälkeen pystyn arvioimaan näyttämökäännöksen käytettävyyttä tekstityksenä eli sitä, kuinka paljon ja millä tavalla tekstitys ja näyttämökäännös mahdollisesti eroavat toisistaan.

Tarkastelen aineistoanalyysissäni *The Sound of Music* -musikaalin kolmea eri tekstitystä neljän laulun osalta. Tutkimusmenetelmänä käytän vertailevaa tekstianalyysia eli vertaan kolmea eri suomennosta lähdetekstiin. Tutkin käännösten ominaispiirteitä Peter Low'n ja Johan Franzonin kehittämien käytännön mallien avulla. Käytän analyysissäni apuna Peter Low'n *viisiotteluperiaatetta*, jonka osa-alueet ovat laulettavuus, merkitys, luonnollisuus, rytmi ja riimi, sekä Johan Franzonin ajatuksia musikaalin kääntämisestä. Vaikka Low'n periaate koskee laulettavia käännöksiä ja itse käsittelen myös tekstityksiä, joiden ei välttämättä tarvitse olla laulettavia käännöksiä, koen, että Low'n teoria sopii tähänkin työhön. Osa tutkijoista on nimittäin sitä mieltä, että laulun tekstityksen tarvitsee vain tiivistää laulun sisältö eikä huomioida laulun muotoa, kuten riimejä. Tätä on perusteltu muun muassa sillä, että katsoja kuulee tunteen laulajan äänestä ja näkee sen tämän kasvoilta, joten tekstityksen ei tarvitse enää erikseen huomioida näitä seikkoja (Burton 2010, 184). Sanoisin kuitenkin, että asia ei ole näin yksinkertainen, ja siksi haluan tutkia Low'n periaatteen avulla, millaisia laululyriikan piirteitä tekstityksissä on käytetty. Tätä on hyödyllistä tutkia, sillä siten saadaan ehkä luotua kuva tekstityksen funktiosta ja voidaan miettiä, onko tekstitys todella vain ydinmerkityksen välittäjä vai myös jotakin muuta.

Low'n viisiotteluperiaatteella voidaan siis tutkia laulukäännöksen eri puolia, mutta koska

kyseessä on musikaali, tämä ei yksinään riitä, vaan periaate on ainoastaan osa käännöstä. Musikaalin käännöksessä on nimittäin huomioitava Low'n viiden asian lisäksi musikaalin visuaalinen sisältö ja juoni sekä laulun funktio. Tästä syystä olen soveltanut hänen periaatettaan ja lisännyt siihen nämä musikaalin ominaisuudet, jolloin kyseessä on seitsenotteluperiaate. Analysoin siis käännöksiä Low'n viisiotteluperiaatteen osa-alueiden mukaisesti, mutta lisään periaatteeseen kaksi osa-aluetta, visuaalisen sisällön sekä laulun funktion, jolloin periaatetta voi soveltaa musikaalin kääntämiseen.

Low'n malli on tarkoitettu laulettavien käännösten tarkasteluun, mutta sovellan sitä tekstityksiin, joiden ei tarvitse olla laulettavia. Tällä tavoin näen, miten laulettava näyttämökäännös eroaa alun perin tekstityksiksi tehdyistä tekstityksistä ja millaisia piirteitä eri käännöksissä on. Analysoimalla käännöksiä laulettavan laulun teoriolla näen, onko tekstityksissä huomioitu laulettavuus ja muut laulun muotoon liittyvät seikat, kuten riittävyys ja runomaisuus, vai muistuttavatko tekstitykset tavallista puhetta, kuten muun muassa Diadori (2012, 43) on väittänyt.

Olen yhdistellyt analyysin esittelyssä eri osa-alueita saman otsikon alle, koska ne limittyvät ja vaikuttavat toisiinsa niin, että niiden tutkiminen erikseen voi tuntua tarpeettomalta. Olen lisännyt jokaisen laulun perään pienen yhteenvedon siitä, mitkä osa-alueet ovat painottuneet eri käännöksissä. Olen kuitenkin jättänyt pienemmälle huomiolle sen, että näyttämökäännöksessä painottuu tietenkin aina laulettavuus, koska käännös on tehty laulettavaksi. Seuraavaksi kerron tarkemmin, kuinka analysoin periaatteen seitsemää osa-aluetta. Ensimmäiset kaksi osa-aluetta ovat omia lisäyksiäni eli laulun funktio musikaalissa sekä visuaalinen sisältö. Loput viisi (merkitys, laulettavuus, rytmi, luonnollisuus ja riimit) ovat Low'n viisiottelusta. Analyysissa laulujen sanoitukset on taulukoitu repliikkijakojen mukaan, eli yhdessä ruudussa näkyy teksti, joka on kerralla ruudulla.

4.2.1 Laulun funktio musikaalissa

Kun halutaan tehdä funktionaalinen, toimiva käännös musikaalista, ei voida keskittyä ainoastaan laulun sanoihin, vaan täytyy pohtia myös sitä, millä tavalla laulu sitoutuu musikaaliin kokonaisuutena ja mitä laululla halutaan viestittää (Franzon 2009). Laulun tulkintaan vaikuttavat musikaalin juoni sekä laulun funktio – siis se, keskittyykö laulu kuvaamaan esimerkiksi jotakin musikaalin henkilöä, viekö se juonta eteenpäin vai onko sillä kenties jokin aivan muu tarkoitus. Kerron analyysissä, millaiseen kohtaan musikaalia

kappaleet sijoittuvat ja millaiseksi tulkitseen laulun funktion. Käytän apuna Franzonin jaottelua, jonka esittelen Merkitys-kohdassa, sillä laulun merkitys ja funktio ovat erittäin sidoksissa toisiinsa.

Lauluilla voi toisinaan olla erilaisia funktioita musikaalin sisäisessä ja ulkoisessa maailmassa, eli esimerkiksi musikaalissa esitetty kappale voi antaa katsojalle tietoa laulajan luonteesta, vaikka musikaalin sisällä laululla viihdytetään muita musikaalin hahmoja. En kuitenkaan erottele analyysissä, milloin kyseessä on sisäisen tai ulkoisen maailman funktio, vaan pyrin huomioimaan kaikki sellaiset funktiot, jotka voivat vaikuttaa laulun kääntämiseen.

4.2.2 Visuaalinen sisältö

Riitta Virkkunen sanoo, että kun käännetään oopperaa, sen visuaalinen sisältö voi vaikuttaa käännösratkaisuihin (2004a, 201). Näin on myös musikaalia käännettäessä. Katsoja joutuu hämilleen, jos näyttelijä laulaa punaisesta mekosta ja katsoja näkee samaan aikaan sinisen vaateen. Joskus tällainen ristiriitaisuus on tarkoituksenmukaista, mutta tahattomasti ristiriitoja ei tulisi syntyä. Visuaalinen sisältö vaikuttaa lauluihin monin tavoin – joskus pääosassa on laulu eikä visuaaliselle sisällölle ole heti havaittavissa olevaa merkitystä laulun sanoihin, kun taas toisinaan sillä on selvä yhteys laulun sanoihin. Mutta vaikka visuaalinen sisältö ja laulu eivät näyttäisi vaikuttavan toisiinsa, voi visuaalisella sisällöllä olla huomaamattomampia yhteyksiä laulun sisältöön. Jos esimerkiksi *My Favorite Things* -laulun kohdan ”girls in white dresses with blue satin saches” laulaisi rääsyissä kulkeva kerjäläinen, olisi vaikutelma luultavasti eri, kuin jos sen laulaisi rikas nuori mies tai vanhus. Palaan tähän lauluun analyysissä tarkemmin, mutta jo nyt voidaan sanoa, että visuaalisella sisällöllä ja laulun laulajalla on vaikutusta kappaleen tulkintaan. Tästä syystä kääntäjän olisi hyvä pohtia visuaalisen puolen merkitystä laulun sanoihin ja sitä kautta käännökseen.

Musikaalien lauluesityksille on tyypillistä, että niissä tanssitaan ja liikehditään paljon ja melko suurieleisesti (Franzon 2009, 24–25.) *The Sound of Music* -elokuvan musiikkiesitykset eivät kuitenkaan ole aivan perinteisiä musikaalilauluja, sillä ne ovat melko riisuttuja ja monessa kappaleessa esiintyjä seisoo aloillaan ja laulaa joskus jopa ilman säestystä. Tämän vuoksi tuon analyysissä esiin vain sellaiset asiat, joilla katson olevan merkitystä kääntämisen kannalta, eli kohdat, joissa laulun sanoituksilla on selkeä yhteys elokuvan visuaaliseen sisältöön. Yhteys voi liittyä laulajan eleisiin tai ilmeisiin tai ulkoisiin seikkoihin, kuten maisemaan.

4.2.3 Merkitys (Sense)

Laulun sanoitukset ovat luonnollisesti tärkein ja selkein osa-alue, jolla laulun sisältöä ja sisältöä tuodaan esiin. Low kuvailee *merkityksen* välittämistä sanoin: ”the transfer of the meaning” (2003, 94). Laulutekstin semanttisen sisällön siirtymistä käännöksiin voi tarkastella jakamalla käännöksen *suoriin käännöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin* osiin, kuten Franzon on esittänyt (2009, 186–188). Franzon on tosin omassa analyysissään luokitellut käännökset eri luokkiin sana kerrallaan. Itse lajittelevin käännökset säkeittäin tai virkkeiden mukaan, koska koin, että Franzonin tapa on liiankin tarkka ja jopa harhaanjohtava. Etenkään laulun kääntäminen ei ole sana-sanaista, vaan lauluissa käytetään muun muassa poikkeavia sanajärjestyksiä, joten käännös voi olla sisällöllisesti hyvinkin tarkka, vaikka sanat esiintyisivät eri järjestyksessä kuin lähdetekstissä tai jopa eri säkeessä kuin alkuperäinen merkitys.

Low on sanonut, että laulusta saadaan yleensä tehtyä paras mahdollinen käännös käyttämällä parafraaseja, joita hän tosin kutsuu nimellä *adaption* (Low 2013, 237). Sanoitusten semanttinen merkitys on kuitenkin vain osa musikaalilaulun kokonaisuutta ja laulutekstin kääntäminen suoraan voi olla jopa ristiriidassa kappaleen funktion kanssa. Tutkimalla käännöksiä Franzonin jaottelun pohjalta voidaan saada selville jotakin käännettävän tekstin funktiosta. Jos laulu on käännetty lähes suoraan, voidaan olettaa, että laulun semanttinen sisältö on erityisen tärkeä. Jos taas laulu on kirjoitettu pitkälti uudelleen, voidaan miettiä, mikä laulun alkuperäinen funktio on ollut ja säilyykö se käännöksessä.

Rajanvetoa parafraasin, suoran käännöksen ja uudelleenkirjoittamisen välillä on kuitenkin toisinaan vaikea tehdä, joten joku muu voisi hyvinkin luokitella kappaleiden säkeet eri tavalla kuin minä olen tehnyt. Esimerkiksi säepari ”To laugh like a brook when it trips and falls over/ Stones on its way” on Tekstitys 2:ssa ”Se nauraisi kuin puro soliseva,/ joka yli kiven saa kompastella”. Luokittelen tämän vielä suoraksi käännökseksi, koska säkeiden väliset erot ovat hyvin pieniä. Toisaalta olisi perusteltua puhua myös parafrasista, koska käännöksestä puuttuu kohta ”on its way”. Lisäksi siihen on lisätty sana ”soliseva”, joka on lähdetekstissä vain implisiittisenä mainintana, sillä puro solisee virratessaan kivien yli. Käännöksissä on lisäksi kohtia, joista on poistettu jokin sana, vaikka käännös on muuten suora. Esimerkiksi adjektiiveja on jätetty pois. Tällaiset kohdat olen useimmiten sijoittanut parafraaseihin, koska tekstin merkitys muuttuu aina jotenkin, kun jotakin jätetään pois.

4.2.4 Laulettavuus (Singability)

Peter Low'n mukaan laulettavuuteen kuuluu se, että laulaja kykenee esittämään laulun sanat helposti ja luonnollisen kuuloisesti ja että esimerkiksi pitkät vokaalit ovat korkeiden nuottien kohdalla (2003, 93). Olen arvioinut tätä laulamalla itse käännöksiä musiikin tahtiin ja miettimällä, missä kohdin laulaja joutuisi kiirehtimään tai venyttämään säveltä. Analysoimieni kappaleiden melodiat ovat jokseenkin helppoja, joten en koe, että suomennoksissa olisi laulamista vaikeuttavia äänteitä.

Käyttämäni metodi on kuitenkin tässä kohdassa melko subjektiivinen, ja siksi olen tutkinut laulettavuutta lisäksi säkeiden pituuden mukaan. Tämä on Franzonin esittämä laulettavuuden minimitaso (2008, 392). Olen siis ensin tutkinut käännöksiä laulamalla niitä itse ja sitten laskenut lähdetekstin ja käännösten säkeiden tavumäärät ja verrannut niitä toisiinsa, koska näin näkee selkeimmin, voiko sanoituksia laulaa musiikin melodiaan. Näin olen päässyt käsiksi myös rytmiin, jota käsittelemän analyysissä pitkälti yhdessä laulettavuuden kanssa, koska ne ovat erittäin sidoksissa toisiinsa.

4.2.5 Rythmi (Rhythm)

Musiikin melodian lisäksi tekstin sanojen rytmi vaikuttaa hyvin paljon laulettavuuteen. Rytmia voidaan tutkia laskemalla säkeiden tavumääriä, mutta laulussa täytyy huomioida myös tavun pituus. Esimerkiksi yhden pitkän tavun aikana voisi mahdollisesti ehtiä laulamaan kaksi lyhyttä tavua. Viisiotteluperiaatteen mukaan on suositeltavaa pitäytyä lähdetekstin tavumäärässä, mutta tavuja voi kuitenkin lisätä vaikkapa melismojen avulla eli jakamalla sama tavu usealle sävelelle tai poistaa yksi peräkkäin toistuvista nuoteista. Joskus on mahdollista tehdä jopa pieniä muutoksia melodiaan. (Low 2003, 96–97.) Analyysissä olen tutkinut rytmiä pääasiassa laskemalle säkeiden tavumääriä.

4.2.6 Luonnollisuus (Naturalness)

Peter Low'n mukaan laulutekstin tulisi olla suhteellisen luonnollisen kuuloista, eli esimerkiksi sanajärjestyksen pitäisi olla melko suora (2003, 95). Myös muun muassa Burton (2010, 184) on sitä mieltä, että tekstitysten pitäisi välittää laulun ydinsisältö suorasanaisesti eikä jäljitellä runoutta. Tätä osa-aluetta on kuitenkin hankala arvioida, koska kyse on osittain mielipiteistä. Osa katsojista ja tutkijoista voisi hyvinkin olla sitä mieltä, että lauluissa pitää olla runomaista,

lyyristä tuntua proosan sijaan. Joskus laulun funktio voi jopa olla sidoksissa sen muotoon, jolloin runomaisuudella voi olla merkitystä myös käänöksissä. Runomaisuuden voi ajatella tuovan etenkin laulun tekstitykseen laulun ja laulettavuuden illuusiota, vaikka käänös ei olisikaan rytmillisesti laulettava (Franzon 2008, 393–394). Tarkastelen analyysissä luonnollisuuden suhteen eniten käänösten sanajärjestystä ja ymmärrettävyyttä, sillä Low'n mukaan tekstin ymmärrettävyys on yhteydessä luonnollisuuteen. En kuitenkaan ota kantaa siihen, onko esimerkiksi suorasanaisten käänösten runomuotoista parempi.

4.2.7 Riimit (Rhyme)

Runomuotoisuuteen ja rytmiin liittyy myös riittäminen, joka on yksi Low'n osa-alueista. Olen etsinyt sekä lähdetekstistä että käänöksistä riimejä ja puolisoituja. Riimit eli loppusoinnut ovat säkeen lopussa olevia sanoja, joiden viimeiset tavut ovat samanlaiset ja molemmat sanat ovat tavumäärältään joko parittomia tai parillisia. Puolisoinnut puolestaan muistuttavat loppusointuja, mutta sanojen loput eivät ole aivan identtisiä. Huomioin analyysissä myös sen, ovatko riimit peräkkäisissä säkeissä vai hyppääkö riimi niin sanotusti yhden säkeen yli eli vaikkapa kappaleen ensimmäinen säe sointuisi kolmannen säkeen kanssa yhteen. Tällä on merkitystä tekstityksen kannalta, koska katsoja näkee ruudulla korkeintaan kaksi säettä kerrallaan, minkä vuoksi Ivarsson on sanonut, että tekstityksessä pitäisi käyttää riittämistä vain peräkkäisten säkeiden kesken tai toistaa riimi vähintään kolme kertaa (1992, 119–120).

Ivarsson on kuitenkin saattanut aliarvioida katsojan muistin sanoessaan, että riittäminen on turhaa tekstityksessä, jos se ei tapahdu peräkkäisissä säkeissä. Vaikka katsoja ei muistaisi edellisen tekstitysrepliikin tarkkaa riittämistä, hänelle voi jäädä siitä jonkinlainen muistikuva. Voidaan myös pohtia, muistaako lähdetekstin kuulija riittämistä sen paremmin kuin tekstityksen lukija, koska säkeet ovat usein melko pitkiä ja kahden riimin välillä voi olla monta sekuntia. Kaiken lisäksi katsoja keskittyy luultavasti sanojen merkitykseen enemmän kuin riittämyyn katsoessaan elokuvaa ensimmäistä kertaa, mutta useamman katselukerran jälkeen hän saattaa hyvinkin oppia myös kaukaisemmat riimit jopa huomaamattaan, jos sävelmä on tarttuva.

5 *The Sound of Music* -elokuva ja sen kolme käännöstä

5.1 The Sound of Music

Taulukko 1. *The Sound of Music* -suomennokset, teksti jaettu tekstitysreplikkeihin

Näyttämökäännös, NK	Tekstitys 1, T1	Tekstitys, T2
Kun vuorille käyn Sulosoinnun kuulen	Taas vuorilla soi sävel kauas kantaa	Soi rinteillä taas musiikki luonnon.
Kun lauluissa sen Ajat menneet soi	tuo laulu tuhatvuotinen	Laulut takaa vuoden tuhannen.
Kun laulaa mä saan kera vuorten tuulen	Vuoret nuo tuo sydämeeni laulun	Täyttyy sydän taas musiikista luonnon.
Niin onnen ja rauhan se mulle toi	ja se tahtoo laulaa kun laulun kuulla saa	Se laulaa tahtoo laulun jokaisen.
Kuin lintunen lennellä tahtoisin	Sydän lyö kuin siivet linnun joka järveltä kohoaa	Sydän lyödä tahtoisin kuin siivet lintujen.
Kohti taivaita vaan		Ne kun järveltä ilmaan kohoaa.
Kuin tuuli mä ilmassa kiitäisin	Se huokaa kuin tuulen viemä sointi kirkonkellojen	Se henkäistä tahtoisin tapaan kirkon kellojen.
Yli vuorten ja maan		Niiden ääntä tuuli kuljettaa.
Kuin lähde mä auringon valovuon heijastaa	Se nauraa kuin puro iloinen joka kivien yli hyppelee	Se nauraisi kuin puro soliseva, joka yli kiven saa kompastella.
Ja laulella vain Halki yön kunnes aamu jo saa	ja laulaa läpi yön kuin kiuru rukoilemaan oppien	Se läpi yön tahtoisin laulella leivona, joka koettaa rukoilla.
Mä vuorille käyn Suru milloin valtaa	Vuorille käyn kun sydän on yksin	Tulen rinteille, kun on sydän yksinäinen.
Ne lohtua suo Aina laulullaan	Siellä kuulla saan saman uudestaan	Tiedän kuulevani jälleen sen.
Niin toivoa saan Kun sen laulun kuulen	Sydän kuulla saa tuon musiikin	Lohduttaa sydäntä mun, kun sen soinnin kuulen.
Ja kun laulaa... ...saan	ja laulan taas	Minä laulan uudelleen.
Suom. SDI Media/ Esko Elstelä	YLE	MTV

5.1.1 Laulun funktio ja visuaalinen sisältö

The Sound of Music -elokuva alkaa maisemakuvauksella, jossa lentokone kiertää Itävallan yllä ja kuvaa sen maisemia. Lopulta kuva siirtyy lähemmäs maata ja esiin tulee päähenkilö Maria, joka alkaa laulaa laulua *The Sound of Music*. Maria tanssahtelee vuoristoniityllä laulaessaan, ja katsoja näkee, kuinka hän nauttii olostaan. Myöhemmin Maria kertoo, että hän ei yksinkertaisesti voi olla laulamatta vuorilla, vaikka on noviisina nunnaluostarissa, jossa vaalitaan hiljaisuutta. Laulu on tunnelmanluoja ja kuvaa samalla päähenkilön luonnetta, sillä Marian elekielestä voi päätellä, että laulun sanat kuvaavat hänen omia ajatuksiaan.

Laulu esitetään musikaalissa toiseenkin kertaan, jolloin selviää, että laulu on musikaalin maailmassa todellinen, tunnettu kappale, toisin kuin osa tämän musikaalin lauluista, jotka ovat selvästi laulamalla esitettyä puhetta (kuten *Climb ev'ry mountain*) tai improvisoitua laulua (kuten *Do-re-mi*). Laulu kuullaan toiseen kertaan, kun perheen isä tulee kotiin matkaltaan uuden naisystävänsä kanssa ja suuttuu huomattessaan, että hänen lapsensa ovat leikkineet ja mekastaneet ympäri kaupunkia hänen ollessaan poissa, vaikka hän on kieltänyt leikkimisen ja laulamisen. Kapteeni jää pihaan torumaan kotiopettajatar-Mariaa ja ehtii jo erottaakin tämän, kun sisältä alkaa kuulua laulua. Lapset esittävät Marian opettaman laulun vierailleen. Isä menee sisään ja jää kuuntelemaan lapsia ihmeissään kauniista laulusta ja alkaa muistella laulun sanoja. Lopulta hän muistaa sanat ja yhtyy lauluun lastensa kanssa. Laulun päätyttyä lapset ja isä katselevat toisiaan ja hetken epäröityään lapset halaavat isäänsä. Tämä on ensimmäinen kerta elokuvassa, kun isä ja lapset osoittavat rakkauttaan toisiaan kohtaan.

Kapteeni siis leppyä kuullessaan lastensa laulavan, pyytää anteeksi suuttumistaan ja kiittää Mariaa musiikin palauttamisesta taloon. Samalla hän pyytää Mariaa jäämään vielä kotiopettajattareksi. Tarinan kannalta laulussa tärkeintä ovat sen kauneus ja sen luoma tunnelma: Kapteeni ihastuu niin lastensa lauluun, että luopuu aiemmista tiukoista säännöistään ja palauttaa musiikin taloon.

Koska laulun tärkein funktio on olla tunnelmanluoja, on tunnelma tärkein tekijä myös käänöksissä. Funktion vuoksi voisi ajatella, että laulun voi kääntää melko vapaasti, kunhan laulun elementtejä ottaa mukaan sen verran, että kohdekielinen katsoja saa suunnilleen saman informaation kuin lähdekielinen kuulija. Itse laulun sanoissa tärkeintä on nähdäkseni se, että laulaja menee vuorille tuntiessaan olonsa yksinäiseksi, ja saa lohtua vuorista ja musiikista. Laulusta välittyy toivo. Nämä seikat välittyvät kaikista kolmesta käänöksestä.

Kun ajatellaan musikaalin visuaalista puolta lauluesitysten aikana, ensimmäisellä kerralla korostuvat viittaukset luontoon, koska Maria vaeltelee yksin vuoristossa. Hän viittoilee ympäristöönsä laulaessaan ”The hills are alive with the sound of music” ja astelee puroon viertä laulun kohdassa ”To laugh like a brook when it trips and falls over stones on its way”. Nämä kohdat näkyvät myös kaikissa käänöksissä, vaikkakin NK:ssa viittaus puroon on muutettu lähteeksi: ”Kuin lähde mä auringon valovuon heijastaa”. Kyseisessä kohtaa elokuvaa paistaa aurinko ja vesi kimmeltää hieman, joten käänös sopii hyvin yhteen visuaalisten elementtien kanssa.

Toisella kerralla lauluesitys on hyvin pelkistetty: lapset laulavat kappaleen kitarasäestyksellä paikallaan seisten. Isä yhtyy lauluun sen loppupuolella kohdassa ”I go to the hills when my heart is lonely”, jolloin lapset hiljenevät ja etenkin kappaleen viimeiset säkeet korostuvat: ”And I’ll sing once more”. Säkeet kertovat samalla miehestä itsestään, koska hän laulaa ensimmäistä kertaa pitkään aikaan. Myös tämä näkyy kaikissa käänöksissä: ”Ja kun laulaa saan”, ”ja laulan taas” sekä ”Minä laulan uudelleen.”

5.1.2 Merkitys

Laulutekstin semanttisen sisällön siirtymistä käänöksiin voi tarkastella jakamalla käänöksen suoriin käänöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin osiin, kuten Franzon on esittänyt (2009, 186–188).

Taulukko 2. *Käänökset jaettuna säkeittäin suoriin käänöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin kohtiin.*

	Suorat käänökset	Parafraasit	Uudelleenkirjoitetut kohdat	Säkeitä yhteensä
NK	2	12	9	23
T1	9	13	-	22
T2	15	7	-	22

Taulukossa 2 esitellyistä luvuista näkee, että NK:ssa on käytetty eniten parafraaseja ja uudelleenkirjoitusta, kun taas kahdessa muussa tekstityksissä suurin osa säkeistä on suoria käänöksiä tai parafraaseja ja uudelleenkirjoitusta ei ole käytetty. Parafraasitkin ovat useimmiten pieniä poisjättöjä, eli ruudulla näkyvä tekstitys on muuten suoraa käänöstä,

mutta jotakin on jätetty käntämättä.

Näyttämökäännöksessä on uudelleenkirjoitettu muun muassa peräkkäiset säeparit: ”Kun laulaa mä saan/ kera vuorten tuulen”, ”Niin onnen ja rauhan/ se mulle toi”. Nämä sopivat hyvin laulun tunnelmaan ja visuaaliseen sisältöön, eli ne välittävät hyvin samankaltaisen viestin kuin alkuperäinen pätkä: ”The hills fill my heart /With the sound of music/ My heart wants to sing every song it hears”.

Kun eri käänösratkaisuja tarkastellaan lähemmin, huomataan kuitenkin, että näyttämökäännöksestä on poistettu lähdetekstissä olevat uskonnolliset elementit, joita on muutama, vaikka lähdetekstissä puhutaan eniten luonnosta. Tällaisia ovat ”My heart wants to sigh like a chime that flies/ From a church on a breeze”, ”To sing through the night/ Like a lark who is learning to pray” ja ”My heart will be blessed/ With the sound of music”. Nämä maininnat tuovat lauluun harrasta tunnelmaa ja toisaalta pohjustavat musikaalin tarinaa, joka kietoutuu hyvin läheisesti luostarin ja uskonnon ympärille. Onkin mielenkiintoista, että nämä kohdat on poistettu kokonaan näyttämökäännöksestä. Samat kohdat on nimittäin suomennettu seuraavasti: ”Kuin tuuli mä ilmassa kiitäisin/ Yli vuorten ja maan”, ”Ja laulella vain/ Halki yön kunnes aamu jo saa” ja ”Niin toivoa saan/ Kun sen laulun kuulen”. Ensimmäisessä säeparissa on säilytetty viittaus lentämiseen, mutta kirkonkellojen ääni on korvattu tuulella. Toisessa parissa on jätetty pois sekä viittaus lintuun että rukoilemiseen. Kolmannessa kohdassa ilmauksesta on tehty generisempi kuin lähdetekstistä, kun viittaus sydämeen on poistettu ja siunaus vaihdettu toivoon. Näissä kohdissa käänökseen on tuotu runomaisia ja vanhahtavia elementtejä, mikä sopii uskonnollisiin teksteihin, mutta itse uskonnollinen sisältö on häivytetty. Tämä on erikoista, koska koko musikaali on uskonnollinen, joten uskonnollisilta viitteiltä ei voi välttyä. Asia olisi eri, jos vain tässä yhdessä kappaleessa olisi viittauksia uskontoon. Silloin voisi ajatella, että musikaalista halutaan poistaa kaikki uskontoon liittyvät elementit.

NK:n käänösratkaisut ovat yllättäviä myös siksi, että käänös on ilmeisesti alun perin tehty jo 1960-luvulla, jolloin uskonto oli paljon enemmän esillä ihmisten elämässä kuin nykyään (Ketola, Niemelä, Palmu, Savumäki 2011, 41). On toki mahdollista, että uskonnolliset viittaukset on jätetty pois vahingossa. Tähän syynä voisi olla esimerkiksi se, että lähdeteksti kuulostaa kummalliselta, kuten kiurusta puhuttaessa, jolloin katsoja voisi ihmetellä, kuinka kiuru voisi oppia rukoilemaan. Lisäksi on totta, että kun kappaleesta tekee laulettavan käänöksen, jotakin alkuperäisestä sisällöstä täytyy jättää pois. Tämä ei kuitenkaan voi olla

ainoa syy uskonnollisten viittausten poisjättöön, sillä esimerkiksi T1:stä näemme, että kaksi näistä viittauksista on säilytetty ja käännetty vieläpä niin, että niitä voisi laulaa kappaleen musiikin tahtiin.

T1:ssä edellä käsitellyt kohdat on käännetty seuraavasti: ”Se huokaa kuin tuulen viemä/ sointi kirkonkellojen”, ”ja laulaa läpi yön/ kuin kiuru rukoilemaan oppien” ja ”Sydän kuulla saa/ tuon musiikin”. Kahden ensimmäisen säeparin uskonnolliset viittaukset on käännetty varsin suoraan, mutta verbirakennetta on muutettu. Siinä missä lähdetekstissä sydän haluaa tehdä erilaisia asioita, käänöksessä sydän jo tekee ne. Kolmannessa säeparissa taas on säilytetty viittaus sydämeen, mutta siunaus on korvattu kuulemisella.

Myös T2:ssa on päädytty hyvin samantapaiseen ratkaisuun kuin T1:ssä: ”Se henkäistä tahtoisi/ tapaan kirkon kellojen”, ”Se läpi yön tahtoisi laulella/ leivona, joka koettaa rukoilla” ja ”Lohduttaa sydäntä mun,/ kun sen soinnin kuulen.” Ensimmäisessä kohdassa uskonnollinen viittaus on säilytetty, samoin kuin tahtominen, mutta lentämistä ei ole mainittu. Tämä on kuitenkin pienehkö semanttinen häviö, eikä se vaikuta kappaleen funktioon oikeastaan mitenkään. Kolmannessa kohdassa taas siunaus on vaihdettu lohduttamiseksi, mikä on semanttisesti hyvin lähellä alkuperäistä merkitystä, sillä uskosta saa myös lohtua, vaikka lohtu ei viittaa uskoon yhtä suorasti kuin siunaus.

Sekä T1:ssä että T2:ssa sydämeen viitataan pronomiinilla ”se”, mikä toimii vain silloin, jos katsoja muistaa, mistä edellisissä tekstitysreplikeissa on puhuttu. Muussa tapauksessa pronomiinien liiallinen käyttö saattaa häiritä ymmärtämistä. Katsoja ei nimittäin välttämättä muista tarkasti, mitä edellisessä repliikissä on lukenut, joten pronominiviittauksia ei kannata käyttää tekstityksissä kovin paljoa. Toisaalta T2:ssa on eksplikoitu, mistä musiikki tulee toisessa säkeessä ”Soi rinteillä taas musiikki luonnon”, kun taas lähdetekstissä puhutaan vain musiikin äänestä.

Paikoitellen käännösten semanttinen sisältö on muutenkin hieman epäselvä. Esimerkiksi T1:sen käänöksessä on säepari: ”ja se tahtoo laulaa / kun laulun kuulla saa”. Katsoja saattaa miettiä, mihin ”se” viittaa ja minkä laulun se kuulee. Lähdetekstissä sydän tahtoo laulaa jokaisen kuulemansa laulun, joten merkitys on hieman eri T1:ssä. T2:ssa kohtaa on yleistetty kertomalla, että sydän ”laulaa tahtoo laulun jokaisen”. Tässä ei siis eritellä sitä, mistä laulut tulevat. NK:ssa merkitys on korvattu uudella ilmaisulla: ”Niin onnen ja rauhan se mulle toi”, mikä viittaa laulamiseen ja toimii laulukokonaisuudessa, koska lähdetekstissä viitataan onnen

ja rauhan tunteisiin implisiittisesti.

T1 on parafrasinen monin paikoin siksi, että kun lähdetekstissä halutaan tehdä jotakin, T1:ssä jo tehdään se. Oikeastaan vain yksittäisiä säkeitä voidaan pitää suorina käännöksinä, kuten ”ja se tahtoo laulaa”, ”sointi kirkonkellojen”, ”ja laulaa läpi yön / kuin kiuru rukoilemaan oppien” sekä ”Vuorille käyn / kun sydän on yksin”.

5.1.3 Luonnollisuus ja riimit

Kaikissa käännöksissä on käytetty jonkin verran runoilte tyypillisiä ilmaisumuotoja, kuten käännteistä sanajärjestyksestä. Tällaisia ovat muun muassa NK:n ”Mä vuorille käyn” ja ”Kun laulaa mä saan”, T1:n ”sävel kauas kantaa” ja ”puro iloinen” sekä T2:n ”Soi rinteillä taas musiikki luonnon”, ”Laulut takaa vuoden tuhannen” ja ”kuin siivet lintujen”. Etenkin NK:ssa käytetään vanhahtavia ilmaisuja, kuten ”Kun vuorille käyn/ Sulosoinnun kuulen” ja ”Suru milloin valtaa”. ”Milloin” on täysin tavallinen sana, mutta sitä käytetään harvoin tällaisessa yhteydessä. Sen sijaan sanat ”käyn” ja ”sulosointu” ovat runollisia ilmauksia, joita nykyään ei kuule tavallisessa kielenkäytössä. Samaaan kategoriaan kuuluu myös säepari ”Ja laulella vain/ Halki yön kunnes aamu jo saa”, joka on vapaa käännos kohdasta ”To sing through the night/ like a lark who is learning to pray”.

Kaikissa käännöksissä on lisäksi käytetty muutamia riimejä, vaikka lähdetekstin sanajärjestys on suora eikä siinä oikeastaan ole riimejä. Riimien voi tulkita tuovan suomennoksiin laulun illuusiota tai vähintään runomaisuutta. Lähdetekstissä lauletaan: ”With songs they have sung/ for a thousand years”, ja viittaus vuosituuhansiin tuo siihen ikaikaisen vivahteen, mikä voi ohjata kääntäjää valitsemaan vanhahtavia sanoja ja rakenteita. Lisäksi tämän kappaleen funktio on epämääräisempi kuin monen muun musikaalin kappaleen, jolloin sanojen runollinen muoto voi olla yhtä tärkeä kuin itse merkitys.

5.1.4 Rythmi ja laulettavuus

NK on tehty alun perin laulettavaksi, ja sen rythmi ja tavumäärät ovat identtiset lähdetekstin kanssa. T1:ssäkin suurin osa säkeistä on tavumäärältään yhtäläinen lähdetekstin kanssa. Parissa säkeessä on yksi tai kaksi tavua enemmän tai vähemmän kuin lähdetekstissä, mutta ne pystyisi laulamaan musiikin rythmiin joko hieman venyttäen tai kiirehtien. Laulun 22 säkeestä 18 on siten rytmillisesti laulettavia T1:ssä, ja neljä säkeistä on sellaisia, ettei niitä pystyisi

vaivatta laulamaan musiikin rytmiin. Nämä ovat säkeet 8, 10, 12, 13, ja niistä kolme on lyhyempiä kuin lähdetekstin vastaavat kohdat. Kokonaisuutena laulettavuusaste on yllättävän korkea T1:ssä, vaikka Franzonin (2009, 253–254) ja monen muun tutkijan mukaan tekstityksen ei tarvitse olla laulettava. T2:n käännöksen rytmi poikkeaa lähdetekstistä suunnilleen puolessa säkeistä. Tavumäärien erot eivät ole suuria, mutta kuitenkin sellaisia, että rytmi poikkeaa musiikista eikä tekstitystä olisi helppo laulaa musiikin mukana. Joitakin laulettavia kohtia on silti myös tässä käännöksessä, kuten alun ”Soi rinteillä taas/ musiikki luonnon”.

5.1.5 Yhteenveto *The Sound of Music* -kappaleesta

The Sound of Music -kappale toimii musikaalin tunnusmusiikkina, mihin viittaa myös se, että kappaleella on sama nimi kuin itse musikaalilla. Elokuvassa kappale on rauhallinen tunnelmanluoja, jolla tuodaan samalla esiin Marian rakkaus luontoa kohtaan ja palautetaan kapteeni von Trappin rakkaus musiikkiin. Nämä seikat tulevat esiin kaikissa käännöksissä. NK poikkeaa selkeästi eniten lähdetekstin semanttisesta sisällöstä, ja uskonnollisten viittausten poisjättö on erikoinen ratkaisu, mutta käännös toimii kuitenkin kokonaisuutena eikä ole ristiriidassa juonen tai visuaalisen sisällön kanssa. T2 on semanttisesti tarkin, sillä T1:ssä on tehty enemmän pieniä muutoksia sisältöön.

Kun tarkastellaan käännösten muotoon liittyviä seikkoja, kuten luonnollisuutta ja riimejä, huomataan, että kaikissa käännöksissä on käytetty hyvin paljon käännteistä sanajärjestystä. T1:ssä ja NK:ssa käytetään lisäksi vanhahtavia sanoja. NK:ssa on eniten riimejä, vaikka niitä on muutama myös toisissa käännöksissä. Missään käännöksessä ei kuitenkaan ole käytetty selkeitä riimikaavoja, kuten ei lähdetekstissäkään. NK on rytmillisesti laulettava, samoin kuin suureksi osaksi T1, kun taas T2 poikkeaa tavumäärästä monin paikoin.

Kun ajatellaan käännösten ominaisuuksien sijoittumista seitsenotteluperiaatteen raameihin, voidaan päätellä, että laulun funktio ja yhteys visuaaliseen sisältöön nousivat kaikissa käännöksissä tärkeiksi, kun taas luonnollisuus korvattiin runollisella ilmaisulla ja käänteisellä sanajärjestyksellä. Luonnollisuus on kuitenkin pitkälti mielipidekysymys, koska jotkut saattavat haluta lauluihin runollista muotoa, kun taas toiset haluavat laulutekstin ja etenkin tekstityksen olevan proosamainen.

5.2 My Favorite Things

Taulukko 3. My Favorite Things, *teksti jaettu tekstitysreplikkeihin*

NK	T1	T2
Kissojen viikset	Sadepisarat ruusuilla,	Pisarat ruusuilla.
Ja kasteiset kukat	kissanpentujen viikset	Viikset kissoilla.
Kuparipannut Ja viirukkaat sukat	Kuparipannut ja villavantut	Kuparikattiloita. Lämpimiä lapasia.
Ystävän kirjeen kun postista saa	Ruskeat paperipussit naruilla sidotut	Ruskeita paketteja, narulla sidottuja.
Mikä voi olla sen mukavampaa	Ne ovat mieliasioitani	Ne ovat asioita mieluisia.
Ruskean ponin kun selässä laukkaan	Kermanväriset ponit, omenastruudelit	Kermanvaaleat ponit. Repeat omenapiiraat.
Tai kun saan omenapiirakan maukkaan	Ovikellot, rekikellot, perunanuudelit	Ovikellot, rekikellot ja ruoassa makaronit.
Kun vuoren huipulle saan taivaltaa	Villihanhet lentämässä kuu siivillään	Villihanhien lento kuutamossa. Siinä asioita mulle mieluisia.
Mikä voi olla sen mukavampaa	Ne ovat mieliasioitani	
Kun säästöporsaaseen pennejä karttuu	Tytöt valkeissa mekoissa voin sinisin	Tyttöjen valkeat koltut sinisin satiininauhoin.
Kun lumihiutaleet ripsiini tarttuu	Lumihiutaleet jotka tarttuvat silmäripsiin	Lumihiutale nenällä ja silmäripsissä.
Talvi kun loppuu ja kevät kun saa	Kuuraiset talvet jotka sulavat keväiksi	Kevääksi sulavia hopeatalvia, siinä asioita mulle mieluisia.
Mikä voi olla sen mukavampaa	Ne ovat mieliasioitani	
Jos saan haavan	Kun puree koira	Kun koira haukkaa,...
Taikka kaadun	tai ampiainen	ampiainen tuikkaa -
Tai jos itkettää	kun surettaa	kun mua masentaa -
Niin jotakin mukavaa ajattelen	mieliasioitani ajattelen,	muistan vain asioita mieluisia.
Ja ankeus pois jo jää	se oloa parantaa	Ei tunnukaan enää niin pahalta.
Suom. SDI Media/ Esko Elstelä	YLE	MTV

5.2.1 Laulun funktio ja visuaalinen sisältö

My Favorite Things on laulu, jolla päähenkilö Maria yrittää rauhoittaa ja piristää ukkosta pelkääviä lapsia. Lapset säntäävät illalla yöpuvuissaan Marian makuuhuoneeseen, koska pelkäävät myrskyä ja ukkosta, ja Maria alkaa laulaa heille improvisoidusti lempiasioistaan, joita ajattelella hän tulee paremmalle tuulelle. Laulun funktiona on siis tavallaan olla tunnelmanluoja tai -nostattaja. Laulun aikana lasten ja Marian välit muuttuvat, koska Marian saavuttua taloon lapset tekivät aluksi piloja uudelle kotiopettajattarelleen. Nyt he kuitenkin saavat turvaa Mariasta ja pitävät hauskaa tämän kanssa pienen tyynysodan merkeissä.

Laulu on oikeastaan lista mukavista asioista, joten laulun funktion kannalta ei ole olennaista, että kaikki nämä asiat mainittaisiin suomennoksessa. Näin ollen kääntäjä saa hieman enemmän pelivaraa mahdollisen laulettavan käännöksen laatimiseen kuin kääntäessään sellaisia lauluja, joiden koko semanttinen sisältö pitää välittyä tarkasti myös käännöksestä. Toisaalta Marian luonnetta tuodaan esille laulun avulla, koska hän kertoo laulussa omista mielenkiinnon kohteistaan, mikä voisi olla perusteena semanttisesti uskolliselle käännökselle. Laulun yksittäisiä kohtia voi muokata, kunhan muutokset sopivat kokonaisuuteen ja Marian luonteeseen, mutta toisaalta mikään laulun funktiossa ei edellytä, että listattuja asioita pitäisi muuttaa.

Tästä syystä NK:n käännösratkaisu vaikuttaa erikoiselta kohdassa ”Girls in white dresses with blue satin sashes”, joka on käännetty sanoin: ”Kun säästöporsaaseen pennejä karttuu”. Maria on luostarin kokelas, joka on antanut kaikki vaatteensa köyhille yhtä vaatekertaa lukuun ottamatta. Hän ei siis juurikaan välitä maallisesta omaisuudesta, minkä vuoksi on epätodennäköistä, että hän laulaisi säästöporsaasta tai ylipäättään rahasta. Kääntäjä onkin saattanut peilata omia mieliasioitaan tai lapsuusmuistojaan suomennokseen, sillä lapset yleensä ilahtuvat, jos saavat kolikoita säästöön. Ymmärtääkseni köyhässä Suomessa ei ole myöskään ollut tapana käännöksen valmistumisen aikaan, että tytöillä oli valkoiset mekot, vaikka esimerkiksi brittiläisessä kulttuurissa on annettu kuva hienosta neidoista, jotka pukeutuivat vaaleisiin väreihin.

Tämä käännösratkaisu on lisäksi ongelmallinen elokuvan tekstityksenä, sillä varsinaisen laulun jälkeen yksin ollessaan Maria saa ajatuksen, että tekisi lapsille leikkiasut vihreävalkoisista verhoistaan. Hän tarttuu verhoon ja laulaa mietteliäänä säkeen: ”Girls in white dresses with blue satin sashes”. Tähän kohtaan käännös ”Kun säästöporsaaseen pennejä karttuu” ei oikein istu, ellei sitten ajatella, että Maria ajattelee säästävänsä työnantajansa rahoja tekemällä vaatteet verhoista. Ajatus ei kuitenkaan ole kovin uskottava, koska koko perhe asuu suuressa kartanossa ylellisissä oloissa. Tämän säkeen kohdalla törmätäänkin ongelmaan, jonka vuoksi Jan Ivarsson (1992) on sanonut, ettei elokuvaa tekstitettäessä pidä käyttää vanhoja, muuhun tarkoitukseen alun perin suunniteltuja käännöksiä: Käännös voi olla liian erilainen lähdetekstiin verrattuna, varsinkin kun lähdeteksti kuuluu elokuvan taustalla (1992, 121). Ivarsson saattaa kuitenkin kategorisoida käännökset liian jyrkästi, sillä muiden kuin tämän säkeen kohdalla kyseinen käännös sopii myös elokuvan tekstitykseksi.

T1:ssä kyseinen kohta on ”Tytöt valkeissa mekoissa voin sinisin” ja T2:n versiossa ”Tyttyöjen

valkeat koltut sinisin satiininauhoin”. Kolttu tarkoittaa Kielitoimiston sanakirjan mukaan ”pikkulapsen pukua tai pikkutyön mekkoa” (Kielitoimiston sanakirja 2017), joten käänös on semanttisesti tarkka, mutta ehkä hieman vanhahtava ja voi siksi herättää erilaisia konnotaatioita kuin mekko. Molemmat käänökset sopivat kuitenkin kappaleen visuaaliseen sisältöön.

5.2.2 Merkitys

Taulukko 4. *My Favorite Things -kappaleen käänökset jaettuna säkeittäin suoriin käänöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin kohtiin.*

	Suorat käänökset	Parafraasit	Uudelleenkirjoitetut kohdat	Säkeitä yhteensä
NK	1	13	8	22
T1	20	5	1	26
T2	20	4	-	24

Kun katsotaan käänösten semanttista sisältöä, huomataan, että T1 ja T2 ovat todella uskollisia lähdetekstin semanttiselle sisällölle ja niissä on jopa keskenään identtisiä säkeitä. Kummassakin käänöksessä suurin osa säkeistä on suoria käänöksiä. Parafraaseja on toiseksi eniten, ja näistäkin useimmat ovat pieniä muutoksia tai poistoja. Tällaisia ovat kohdan ”Bright copper kettles And warm woolen mittens” T1:n käänös ”Kuparipannut ja villavantut” sekä T2:n ”Kuparikattiloita. Lämpimiä lapasia.” Niistä molemmista on jätetty adjektiiveja pois, mikä tekee niistä parafraasisia. T1:ssä on yksi säe, jonka voi ajatella uudelleenkirjoitetuksi, T2:ssa ei yhtäkään. Kyseinen T1:n säe on kohdasta ”And schnitzel with noodles”, joka on suomennoksessa ”perunanuudelit”. Tämä ruoka saattaa kuulostaa erikoiselta suomalaisen korvaan, vaikka kyseessä on oikea ruokalaji, mutta käänös on toisaalta tarpeeksi ymmärrettävä, koska nuudelit ja ainakin perunat ovat tuttuja suomalaisille. Nuudelit ovat suhteellisen tuoreita tulokkaita Suomessa, mikä aiheuttaa lievän ristiriidan edellisessä säkeessä mainittujen vanhanajan ”rekikellojen” kanssa, mutta tämä ei varmaankaan herätä katsojassa suurta reaktiota. Sama kohta on T2:ssa parafraasinen ”ja ruoassa makaronit”, eli nuudelit on korvattu suomalaisille hieman tutummalla ruokalajilla. NK:ssa schnitzelit nuudeleineen on sivuutettu kokonaan. Omenastruudelit on käännetty T1:ssä suoraan, kun taas

T2:ssa ja NK:ssa ne on korvattu suomalaisille tutummalla omenapiirakalla.

Kolmesta käännöksestä NK:n versio poikkeaa selkeästi eniten lähdetekstin semanttisesta sisällöstä. Sen säkeistä vain yksi on käännetty suoraan, ja suurin osa on parafraseja, mutta uudelleenkirjoitettuja säkeitäkin on kolmasosa. Esimerkiksi kohta ”Wild geese that fly with the moon on their wings” on suomennettu uudelleen ”kun vuoren huipulle saan taivaltaa”. Uusi ilmaisu sopii kuitenkin kokonaisuuteen, sillä Marian rakkaus vuoria kohtaan tulee esille monessa elokuvan kohtauksessa. NK:n uudelleenkirjoitetuista säkeistä voidaan ottaa esimerkiksi myös kohta ”Cream-colored ponies and crisp apple strudels”, joka on suomennettu sanoin ”Ruskean ponin kun selässä laukkaan”. Alkuperäisen säkeen ponit on kyllä säilytetty käännöksessä, vaikka omenastruudelit on jätetty pois, tai pikemminkin siirretty seuraavaan säkeeseen. Käännös on laulettava, sillä se on oikeanpituinen ja rimmaa seuraavan säkeen kanssa, mutta sen sisältö ei ole kovin realistinen, sillä ymmärtääkseni aikuinen ihminen on liian painava laukataksaan ponilla. Tätä kohtaa seuraa uudelleenkirjoitettu: ”Tai kun saan omenapiirakan maukkaan”, jolla on korvattu kohta ”Doorbells and sleigh bells /And schnitzel with noodles”. Ajatus ruoasta on toki säilytetty, mutta ruokalaji on muutettu ja maininta kelloista poistettu.

Esimerkki parafrasista puolestaan on kohta ”When the dog bites / When the bee stings”, joka on yleistetty suomessa muotoon ”Jos saan haavan / taikka kaadun”. Eläimistä ei siis ole mainintaa suomennoksessa, mutta laulun ajatus jostakin ikävästä tapahtumasta säilyy käännöksessä. Muut parafrasit ovat lähinnä pieniä adjektiivien poistoja tai muutoksia, kuten ”Kuparipannut” säkeestä ”Bright copper kettles”.

5.2.3 Laulettavuus ja rytmi

Kuten jo aiemmin on todettu, NK on alkujaan tarkoitettu laulettavaksi, joten sen tavumäärät ja näin ollen rytmi vastaavat lähdetekstiä. Sen sijaan T1:n ja T2:n käännösten säkeet ovat lähes koko ajan pidempiä kuin lähdetekstissä, joten niitä ei voi laulaa kappaleen musiikin mukana. Tosin jotkin yksittäiset säkeet vastaavat rytmiltään lähdetekstiä, kuten T2:n kohta ”Pisarat ruusuilla. / Viikset kissoilla.” ja T1:n ”Kuparipannut/ ja villavantut”. Näissä kahdessa tekstityksessä ei siis seurata rytmiä tarkasti, mutta toisaalta sitä on hieman jäljitelty, sillä suorina suomennoksia on lyhennetty jonkin verran jättämällä muun muassa adjektiiveja pois. Tällainen säe on esimerkiksi ”Bright copper kettles”, joka on suomeksi ”Kuparipannut” ja ”Kuparikattiloita”. Tekstitysreplikkeihin mahtuisi adjektiivinkin suomennos eli poisjätön

syynä täytyy olla jokin muu kuin tilan säästäminen.

5.2.4 Riimit

Lähdeteksti on lähes kokonaan riimitelty, sillä siinä on kahdeksan riimiparia, eli vain kolme säettä eivät soinnu yhteen muiden kanssa. Riimikaavassa on kuitenkin jonkin verran vaihtelua, sillä viiden säeparin säkeet ovat peräkkäin ja kolmen parin kohdalla riimi hyppää yhden säkeen yli. NK:ssa on loppu- tai puolisoituja yhteensä seitsemän paria, joista kuusi on peräkkäin. Riimittely on siis siirretty käännökseen, vaikka kaikki riimit eivät olekaan samassa paikassa kuin lähdetekstissä. Riimittelyä on saatu aikaan muun muassa pienillä semanttisilla muutoksilla. Esimerkiksi alkutekstin ”warm woolen mittens” on NK:ssa suomeksi ”viirukkaat sukat”, mikä on siinä mielessä oiva muutos, että se sointuu yhteen edellisen säkeen ”kasteisten kukkien” kanssa, mikä puolestaan on yleistys ruusuista.

T2:een on sisällytetty yhteensä viisi paria loppusointuja, kuten heti alussa ”Pisarat ruusuilla. / Viikset kissoilla.” Riimittely ei kuitenkaan ole tasaista, ja esimerkiksi yhden parin säkeiden (ponit-makaronit) välissä on kaksi muuta säettä, jolloin katsoja ei välttämättä havaitse riimiä. T1-käännöksessä sen sijaan on vain kolme paria satunnaisia loppu- tai puolisoituja, kuten säkeissä ”Kuparipannut / ja villavantut”. Kahdessa muussa säeparissa (”omenastruudelit / perunanuudelit” ja ”kun surettaa / se oloa parantaa”) riimi hyppää yhden säkeen yli, joten ne eivät näy ruudulla yhtä aikaa.

5.2.5 Luonnollisuus

Laulun lähdetekstissä listataan mukavia asioita luettelomaisesti substantiiveilla, mutta sanojen väleihin on toisinaan laitettu yksittäinen, kokonainen lause, joissa sanajärjestys on suora. T1 ja T2 noudattavat melko tarkasti lähdetekstin rakennetta, ja niissäkin sanajärjestys on useimmiten suora. T1:ssä on tosin käännetty järjestys kohdassa ”voin sinisin”, ja T2:ssa kohdassa ”muistan vain asioita mieluisia”. T2:n käännöksessä luonnollisuutta häiritsee kuitenkin eroavaisuudet listan sanojen taivutusmuodoissa. Käännös alkaa monikon nominatiivimuodoilla: *pisarat* ja *viikset*. Tämän jälkeen teksti vaihtuu partitiiviin: *lapasia* ja *paketteja*. Käännösratkaisu on hieman erikoinen, sillä laulu jatkuu: ”Ne ovat asioita mieluisia”, jolloin partitiivimuoto ei ole kieliopillisesti täysin oikea eikä teksti kuulosta luonnolliselta. Lisäksi nominatiivin yhtenäisen käyttö toisi yhtenäisyyttä ja laulun illuusiota koko käännökseen, vaikka se ei olekaan laulettava.

NK:ssa puolestaan lauluun on tehty useampi kokonainen lause, mutta sanajärjestys on välillä runomainen, kuten kohdassa ”ystävän kirjeen kun postista saa” tai ”Ruskean ponin kun selässä laukkaan”. Konjunktiot aloittavat yleensä sivu- tai päälauseen, mutta tässä käännöksessä ne on kirjoitettu lauseiden keskelle. *Kun*-sanoja on käännöksessä kahdeksan kappaletta, mikä tuo tekstiin yhtenäisyyttä mutta toisaalta myös toisteisuutta.

5.2.6 Yhteenveto *My Favorite Things* -kappaleen käännöksistä

Tämän kappaleen funktiona on parantaa musikaalin lasten mielialaa sekä kuvata Marian luonnetta. Se, piristääkö laulu katsojan mielialaa, riippuu tietysti katsojasta itsestään, mutta T1 ja T2 ovat kuvanneet Marian luonnetta tarkasti lähdetekstin mukaan. NK luo tunnelmaa yhtä lailla kuin muut tekstitykset, mutta yhdessä säkeessä se on ristiriidassa Marian luonteen kanssa. Samainen säe (”kun säästöporasaaseen pennejä karttuu”) on ongelmallinen, kun teatteriin tarkoitettu käännös on siirretty DVD-julkaisun tekstitykseksi, koska uusi käännös ei sovi yhteen kuvan kanssa. NK:n funktio ei siis aivan täysin täyty, vaikka onkin vaikea sanoa, vaikuttaako tällainen yksittäinen käännös juurikaan katsojan kokonaiskuvaan Marian luonteesta. Uudelleenkirjoittaminen ei sinänsä ole ongelma, vaan käännöksen sopiminen kontekstiinsa. Esimerkiksi säe ”kun vuoren huipulle saan taivaltaa” poikkeaa täysin lähdetekstin kohdasta: ”Wild geese that fly with the moon on their wings”, mutta käännös sopii tarinaan ja Marian luonteeseen.

Seitsenotteluperiaatteen muita osa-alueita tarkastellessa voidaan tämän kappaleen kohdalla sanoa, että T1:ssä ja T2:ssa korostuu *merkitys*. Käännökset ovat hyvin uskollisia alkuperäisille sanoituksille, ja oikeastaan vain kahta ruokia kuvailevaa säettä on muutettu. Muut osa-alueet ovat jääneet melko vähälle huomiolle näissä kahdessa käännöksessä. T2:ssa on luotu laulettavuuden illuusiota riittävästi, mutta rytmillisesti kumpikaan tekstitys ei ole laulettava. NK:ssa on taas huomioitu laulettavuus ja luonnollisuus sekä rytmit ja riittävästi. Merkityksen välittämisessä on sen sijaan otettu jonkin verran vapauksia, mutta kuitenkin yli puolet säkeistä vastaavat alkuperäisen kappaleen sisältöä.

5.3 Do-re-mi

Taulukko 5. Do-re-mi, teksti jaettu tekstitysreplikkeihin

NK	T1	T2
Do on alku nuottien	Do on alku nuottien,	Do... tuo mieleen donitsin.
Re jo siitä eroaa	re'llä alkaa retiisi	Re... reippaan kaverin.
Mi on helppo, tiedän sen	Mi on mikä rukoillen	Mi... se minun alku on.
Faaraota tavoittaa	Fa fantasiaa uniisi	Fa... alku fanfaarin.
So se tahtoo torua	Sol on niin kuin aurinko	Sol... lanka solmitaan.
La ei sitä tajua	la'n voi aina lallattaa	La... sitten lauletaan.
Titä seuraa vielä do	Si on kyllä espanjaa,	Si... simaa nautitaan.
Se on kaiken A ja O	ja taas alkuun palataan	Ja alkuun taas siis... Do...
Suom. SDI Media/ Timo Veijola	YLE	MTV

5.3.1 Funktio ja visuaalinen sisältö

Do-re-mi on laulu, jonka avulla päähenkilö Maria opettaa hoitolapsilleen nuottiasteikkoa saatuaan kuulla, että nämä eivät osaa laulaa. Maria on lasten kanssa eväsretkellä vuoristoniityllä, ottaa kitaransa esiin ja ehdottaa, että he laulaisivat yhdessä. Lapset kuitenkin kertovat, etteivät osaa laulaa, koska heidän isänsä ei salli musiikkia talossa, jolloin Maria alkaa opettaa lapsille nuottiasteikkoa. Englanniksi laulu etenee siten, että Maria laulaa nuotin, joka on samalla yksitavuinen sana, ja sen perään sanan selityksen. Esimerkiksi ensimmäinen nuotti *do* lausutaan samaan tapaan kuin *doe*, minkä perään Maria laulaa selityksen: ”a deer, a female deer” eli *doe* tarkoittaa naaraspuolista peuraa. Sanaselityksillä Maria tekee nuoteista helposti muistettavia, ja laulun funktio on siis opettava. Laulussa on toki tarttuva rytmikin, jota katsojan voi olla mukava lauleskella mukana. Näin se on myös viihdyttävä ainakin katsojalle. Elokvassa lapset naureskelevat Marian lauluesitykselle, joten laulu viihdyttää heitäkin. Lisäksi laulu vie tarinaa eteenpäin, eli se on juonen kannalta merkittävä, koska tästä kappaleesta alkaa lasten musiikkiharrastus, joka on keskeinen elementti koko musikaalissa. Kuitenkin kun ajatellaan tätä laulua yksinään, sen funktio musikaalin sisäisessä maailmassa on ennen kaikkea opettava.

Laulun alussa lapset istuvat maassa Marian ympärillä, mutta myöhemmin he intoutuvat astelemaan ja tanssahtelemaan Marian perässä ja matkivat tämän liikkeitä. Esimerkiksi säkeen ”Tea’, a drink with jam and bread” kohdalla he esittävät pantomiimina juomista. T2:n

kääntäjä on huomionnut tämän kuvan ja sanan yhteyden kääntämällä säkeen ”Si... simaa nautitaan”. Pantomiimi tehdään kuvan taka-alalla muun liikehännän lomassa, joten juomisilmaisun puuttuminen muista käännöksistä ei vaikuta elokuvan tulkintaan tai aiheuta varsinaista ristiriitaa kuvan ja sanan välillä.

5.3.2 Merkitys

Englanniksi kappaleen sanoja selittävä rakenne toimii hyvin, koska kielessä on yksitavuisia sanoja, jotka sopivat yhteen nuottiasteikon kanssa. Suomen kielessä tilanne on kuitenkin eri, sillä vaikka suomessa on joitakin yksitavuisia sanoja, ne eivät sovi laulettaviin nuotteihin. Suomentajan täytyykin valita jokin muu strategia käännökseensä. Kun vertaillaan kolmea suomennosta, huomataan, että T1:ssä ja T2:ssa on käytetty keskenään hyvin samankaltaista strategiaa, kun taas NK eroaa näistä jonkin verran. T2:ssa lauletaan aina sävel, joka on samalla tavu, minkä jälkeen kerrotaan, mistä sanasta tavu on peräisin, kuten säkeessä ”Do... tuo mieleen donitsin”. T1:ssä käytetään osittain samaa keinoa, mutta tässä suomennoksessa *sol* ja *si* ovat yksittäisiä, espanjankielisiä sanoja. Säe ”Sol on niin kuin aurinko” ei tosin välttämättä avaudu katsojalle, joka ei ymmärrä espanjaa.

NK:ssa taas sävelet on yhdistetty suoraan yksittäisiin sanoihin vain kahdessa kohdassa: ”Faaraota tavoittaa” ja ”So se tahtoo torua”. Muissa tapauksissa sävelten avulla kerrotaan tavallaan tarinaa ja niissä on käytetty jopa personifikaatiota, kuten säeparissa ”So se tahtoo torua/ La ei sitä tajua”. Käännösstrategia poikkeaa siis muista käännöksistä jonkin verran, mutta kaikki käännökset täyttävät tavoitteensa eli helpottavat sävelten oppimista.

Taulukko 6. *Do-re-mi-kappaleen käännökset jaettuna säkeittäin suoriin käännöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin kohtiin.*

	Suorat käännökset	Parafraasit	Uudelleenkirjoitetut kohdat	Säkeitä yhteensä
NK	-	1	7	8
T1	-	1	7	8
T2	-	4	4	8

Kun tarkastellaan suomennoksia, huomataan, että ne eroavat semanttisesti toisistaan melko

suuresti, samoin kuin ne eroavat lähdetekstistäkin. Yhtäkään säettä ei ole käännetty sanaisesta eli niissä ei puhuta peuroista, auringonsäteistä, ompelusta tai muustakaan lähdetekstissä mainitusta asiasta. Sävelet – do, re, mi, fa, so (tai sol), la ja ti (tai si) – on toki säilytetty kaikissa suomennoksissa, ja ne ovat kieltämättä laulun pääelementit, koska laulun päätarkoitus on opettaa lapsille sävelasteikon sävelet. Suomennokset on siis käytännössä kokonaan uudelleenkirjoitettu, mikä johtuu tietenkin siitä, että laulun sanaleikit eivät toimi samalla tavoin suomeksi kuin englanniksi. Ainoastaan T2:ssa on kolme säettä, jotka voisi ajatella parafraseiksi: ”Mi... se minun alku on”, ”lanka solmitaan” sekä ”Si... simaa nautitaan”. Ensimmäisessä esimerkissä on säilytetty viittaus minään, keskimmaisessa ompeluun ja jälkimmäisessä juomiseen, vaikka kyseessä on eri juoma kuin lähdetekstissä. Lisäksi säe ”Ja alkuun taas siis” vastaa ajatusta ”That will bring us back to do”, samoin kuin T1:n ”ja taas alkuun palataan”. T2 on siis lähimpänä lähdetekstin semanttista sisältöä, sillä siinä on huomioitu joitakin lähdetekstin sisällöllisistä elementeistä. Näyttämökäännökseenkin on tuotu yksi lähdetekstin ajatus. Nimittäin säkeessä ”Titä seuraa vielä do” on hyvin samankaltainen ajatus kuin lähdetekstin kohdassa ”’La’, a note to follow sew”, vaikkakin nämä säkeet ovat hieman eri kohdassa kappaletta.

Koska kaikissa suomennoksissa on päädytty uudelleenkirjoittamiseen, voidaan päätellä, että laulun funktio musikaalissa on tärkeämpi kuin se, mitä sanat kirjaimellisesti tarkoittavat. Itse asiassa vaikka *Do-re-mi* käännettäisiin johonkin musikaalin ulkopuoliseen käyttötarkoitukseen, käänösstrategiana käytettäisiin todennäköisesti siltikin uudelleenkirjoittamista sen rakenteen vuoksi. Myös semanttisesti suorahkot käännökset olisivat kuitenkin mahdollisia siinä tapauksessa, että laulun avulla opeteltaisiin englanninkielisiä sanoja. Tässä tapauksessa nuottien nimet tosin äännettäisiin englantilaiseen tapaan.

5.3.3 Laulettavuus ja rytmi

Uudelleenkirjoittamisen lisäksi kaikkia kolmea käännöstä yhdistää se, että ne ovat täysin laulettavia, vaikka tekstitykselle se ei periaatteessa ole vaatimus (Franzon 2009, 253–254). Käännökset on pitkälti uudelleenkirjoitettu, mikä oikeastaan helpottaa laulettavan käännöksen laatimista – kun semanttisen sisällön siirtämisestä ei tarvitse välittää, kääntäjä voi huomioida tarkemmin laululliset elementit, kuten rytmin ja tavumäärän. Lähdetekstin jokaisessa säkeessä viimeistä lukuun ottamatta on seitsemän tavua, ja viimeisessäkin tavuja on tavallaan

seitsemän, mutta viimeistä sanaa on venytetty usean tavun mittaiseksi, jolloin siinä oikeastaan on kymmenen tavua (doe Oh-oh-oh). Käännöksetkin seuraavat pitkälti tätä tavumäärää. NK:n jokainen säe on seitsemän tavua pitkä, T1:n yhdessä säkeessä on kahdeksan tavua, muissa seitsemän: ”Fa fantasiaa uniisi”. Tämä ei kuitenkaan vaikuta laulettavuuteen, sillä ia-diftongi on helppo laulaa yhdeksi tavuksi. T2:ssa ainoastaan kahdessa säkeessä on seitsemän tavua, muissa kuusi. Kuusitavuiset säkeet sisältävät kuitenkin pitkiä vokaaleja, joiden ansiosta tavuja voi tarpeen tullen venyttää sopivan mittaisiksi ja käännös pysyy vaivattomasti laulettavana.

5.3.4 Riimit

Laulettavuutta, tai ainakin laulun illuusiota, on sujuvoitettu kaikissa käännöksissä myös riimittelyllä. Englanniksi säkeet 2 ja 4, 5 ja 7 sekä 6 ja 8 rimmaavat kukin pari keskenään. Ensimmäinen ja kolmas säe eivät soinnu yhteen minkään muun rivin kanssa, joten riimikaava vaihtelee lähdetekstissä. NK:n ensimmäisessä neljässä säkeessä joka toinen säe rimmaa keskenään. Tästä eteenpäin aina kaksi perättäistä säettä sointuu yhteen. Myös T1:n ensimmäisessä neljässä säkeessä joka toinen säe rimmaa keskenään, viides säe ei rimmaa muiden säkeiden kanssa, ja kolme viimeistä säettä ovat keskenään puolisoituja eli soinnut eivät ole täysin identtiset, mutta kuulostavat kuitenkin lähes samalta. Riimikaava on siis hyvin samankaltainen kuin lähdetekstissä. T2:n ensimmäinen, toinen ja neljäs säe sointuvat keskenään, kuten myös viides, kuudes ja seitsemäs. Kolmas ja kahdeksas säe eivät sovi soinnullisesti yhteen muiden säkeiden kanssa. Näin ollen riimittely toteutuu parhaiten T2:ssa muihin käännöksiin verrattuna, jos sitä arvioidaan Ivarssonin ajatusten mukaan, koska hänen mukaansa tekstityksessä pitäisi käyttää riimittelyä vain peräkkäisten säkeiden kesken tai toistaa vähintään kolme kertaa, koska katsoja näkee vain kaksi riviä kerrallaan (1992, 119–120). Kuten jo aiemmin olen maininnut, en kuitenkaan itse asettaisi riimittelyä paremmuusjärjestykseen ainoastaan tämän näkökulman perusteella. Joka tapauksessa kaikissa käännöksissä on suunnilleen yhtä paljon riimejä kuin lähdetekstissä, vaikka ne eivät ole aivan samoissa kohdissa.

5.3.5 Luonnollisuus

Niin lähdetekstin kuin käännösten säkeet ovat lyhyitä ja melko selkeitä. Lähdetekstissä ei käytetä juurikaan verbejä, vaan sanat selitetään toisilla substantiiveilla. Käännöksissä taas on verbejä lähes jokaisessa säkeessä. Verbien käyttö tekee laulusta proosamaisemman ja ehkä helpommin ymmärrettävän ja luonnollisemman kuin pelkät substantiivit ja vaillinaiset lauseet,

jotka toki ovat tavallisia lyriikoissa. Tosin NK:ssa joidenkin lauseiden subjekteja voi olla hieman vaikea hahmottaa ensimmäisellä kuuntelukerralla. Esimerkiksi säkeen ”Faaraota tavoittaa” subjekti on edellisen säkeen ensimmäinen sana: ”Mi on helppo, tiedän sen”. Sävelten personifikaatio saattaa yllättää ja hämmentää katsojaa, joka näkee vain yhden säkeen kerrallaan, vaikka säkeet ovat lyhyitä ja ymmärrettäviä, kun ne näkee paperille peräkkäin kirjoitettuina. Käännökseen on saatu loppusointuja syntaktisella parallelismilla eli sijoittamalla verbi säkeen loppuun, mutta näin ollen Low’n peräänkuuluttama suora sanajärjestys ja sen mukanaan tuoma luonnollisuus kärsii.

Tavallisesta poikkeavaa sanajärjestystä on yhtä lailla T1:ssä. Ensimmäinen säe on ”Do on alku nuottien”, vaikka puhuttuna tämä sanottaisiin useimmiten ”Do on nuottien alku” tai ”Nuottien alku on do”. Sama toistuu toisessa säkeessä. Neljännessä säkeestä ”Fa fantasiaa uniisi” puuttuu predikaatti, ja kahdeksas säe päättyy verbiin, mikä ei ole tavallista suomen puhekielessä. T2:ssa verbiin päättyy jopa neljä säettä. Näistä kolme on kuitenkin kaksisanaisia säkeitä, joissa käytetään passiivia, jolloin ne ovat luonnollisia sanajärjestyksensä puolesta (Sol... lanka solmitaan. / La... sitten lauletaan. /Si... simaa nautitaan). Neljännessä verbiin päättyvässä säkeessä ”Mi... se minun alku on” sanajärjestys on käänteinen. T1:n tapaan tämänkin käännöksen neljännessä säkeestä puuttuu predikaatti.

Kaikissa käännöksissä on siis hieman runomaista, tavallisesta kielestä poikkeavaa sanajärjestystä, mikä mahdollistaa riittelyn ja vahvistaa laulun illuusiota. Näin ollen luonnollisuus kärsii hieman, mutta ei niin paljon, että se aiheuttaisi juurikaan ymmärrysongelmia, toisin kuin säkeiden väliset viittaussuhteet.

5.3.6 Yhteenveto *Do-re-mi*-kappaleesta

Do-re-mi-kappaleen kohdalla korostuvat sen opettava funktio, uudelleenkirjoittaminen ja laulettavuus, ja käännöksiin on tehty myös riittelyä. Käännökset ovat siis muodoltaan hyvin lyhyisiä. Opettavalla funktiolla voi olla yhteys musikaalin ulkoiseen maailmaan ja laulettavuuteen: Kun tekstitykset ovat laulettavia, suomenkielisten katsojien on mahdollista opetella sävelasteikkoa laulamalla tekstitystä kappaleen melodian tahtiin. Laulettavuus voi siis helpottaa oppimista.

Lähdetekstin tarkka semanttinen merkitys on jäänyt kaikissa käännöksissä vähäiselle huomiolle, sillä vain nuottien nimet on siirretty käännöksiin. Uudelleenkirjoittamisesta

voidaan päätellä, että laulun funktio musikaalissa on tärkeämpi kuin se, mitä sanat kirjaimellisesti tarkoittavat. Toinen, oikeastaan jopa oleellisempi syy uudelleenkirjoittamiseen on se, että suora käänös ei yksinkertaisesti toimisi sanaleikkejä käännettäessä. Suora käänös ”Do, peura, naaraspeura” olisi kyllä rytmillisesti laulettava, mutta se ei olisi järkevän kuuloinen ratkaisu nuotteja opeteltaessa. Niinpä voidaan päätellä, että vaikka *Do-re-mi* käännettäisiin johonkin musikaalin ulkopuoliseen käyttötarkoitukseen, käänösstrategiana käytettäisiin siltikin uudelleenkirjoittamista. Kappaleen perimmäinen ajatus nuottiasteikon opettelusta ohjaa käänösratkaisuja musikaalikontekstista riippumatta.

5.4 Edelweiss

Taulukko 7. Edelweiss, *teksti jaettu tekstitysreplikkeihin*

NK	T1	T2
Edelweiss	Edelweiss, edelweiss, aamuisin sinut kohtaan	Edelweiss.
Edelweiss		Edelweiss.
Kukka viattomuuden		Joka aamu sun kohtaan.
Valkoinen	Pienoinen, puhtoinen, kukkasi valkea hohtaa	Hentoisen, puhtoisen.
Hentoinen		Iloisena otat mut vastaan.
Uskon sain sulta		
uuden		
Kukkanen alppien rinteiden	Kukkanen lumen sä kukoista ja kasva ikuisesti	Kukoista hankien kukkanen.
Kestät jään ja tuulen		Kukoista ja kasva aina.
Edelweiss	Edelweiss, edelweiss, kotimaatani siunaa	Edelweiss.
Edelweiss		Edelweiss.
Uskon sain sulta uuden		Siunaa aina mun kotimaata.
Edelweiss	Edelweiss, edelweiss, aamuisin sinut kohtaan	[Toista säkeistöä ei ole tekstitetty.]
Edelweiss		
Kukka kaukaisten vuorten	Pienoinen, puhtoinen, kukka valkoinen hohtaa	
Valkoinen		
Hentoinen		
Kukka sydänten		
nuorten	Kukkanen lumen sä kukoista ja kasva ikuisesti	
Alppien, kotimaan kaukaisen		
Terveisen tuot kaukaa	Edelweiss, edelweiss, kotimaatani siunaa	
Edelweiss		
Edelweiss		
Usko sydänten nuorten		
Suom. SDI Media/ Martti Ojapuu	YLE	

5.4.1 Funktio ja visuaalinen sisältö

Edelweiss on yksi musikaalin lauluista, jotka toistuvat pariin kertaan elokuvan aikana. Laululla on oikeastaan kaksi merkittävää tehtävää. Ensimmäisellä kerralla tunnelmoidaan kauniin laulun parissa, kun lapset pyytävät isäänsä laulamaan jotakin. Kapteeni ei ole laulanut kuin kerran vaimonsa kuoleman jälkeen, joten *Edelweiss* on selvästi tärkeä laulu hänelle. Laulaessaan sanat ”You look happy to meet me” kapteeni katsoo Mariaa hymyillen suoraan silmiin, ja Maria katsoo häntä hymyillen takaisin. He näyttävät rakastuneilta, vaikka miehen naisystävä istuu vieressä. Tämä kohta on NK:ssa uudelleenkirjoitettu muotoon ”Uskon sain sulta uuden”, mikä sopii parin katseiden vaihtoon oikein hyvin, koska nimenomaan Maria

palautti perheeseen musiikin ja uskon sen voimaan. Näihin sanoihin sopii myös T2:n suorahko käännös: ”Iloisena otat mut vastaan.” T1:ssä käännös puolestaan kuuluu: ”kukkasi valkea hohtaa”, mikä sopii lauluun kokonaisuudessaan, vaikka sanat eivät liity hahmojen ilmeisiin.

Ensimmäisellä esityskerralla kappale on siis tunnelmallinen, herkkä balladi. Toisella kerralla laululla on kuitenkin aivan eri merkitys. Kapteeni esittää kappaleen laulukilpailun ylimääräisenä päätösnumerona ja kertoo haluavansa näin jättää jäähyväiset rakkaalle kotimaalleen Itävallalle, josta hänet pakotetaan lähtemään natsi-Saksan merikapteeniksi. Mies ilmaisee halveksuntansa natseja kohtaan tarinassa useaan otteeseen ja on muiden paheksunnasta huolimatta ripustanut Itävallan lipun kotinsa seinälle. Laulaessaan kapteeni liikuttuu niin, että Maria tulee lavalle laulamaan hänen kanssaan, ja lopulta koko yleisö laulaa kappaletta saksalaisten upseerien katsoessa happamana vierestä. Laulun avulla ihmiset ilmaisevat rakkautensa kotimaataan kohtaan ja tavallaan kapinoivat natsivaltaa vastaan. Laulu on siis tässä yhteydessä hyvin poliittinen ja isänmaallinen, ja siinä korostuvat sanat: ”Bless my homeland forever”.

Tämä poliittinen funktio ei juurikaan näy NK:ssa, vaan osa käännösratkaisuista poikkeaa merkittävästi lähdetekstin merkityksestä. Edellä mainittu säe, joka toistuu laulussa kaksi kertaa ja johon kiteytyy oikeastaan koko laulun sanoma, on nimittäin korvattu uudelleenkirjoitetuilla säkeillä ”Uskon sain sulta uuden” ja ”Usko sydänten nuorten”. Käännöksen sanat ovat sikäli sopivat, että usko on tärkeässä roolissa koko musikaalissa ja kapteeni uskoo elämään elokuvan lopussa enemmän kuin sen alussa. Siitä huolimatta kapteeni on jo keski-ikäinen mies, jonka sydän tuskin tuntuu kovin nuorelta hänen kohtaamiensa surujen jälkeen.

Lähdetekstin viittaus kotimaahan on näin poistettu tästä kohtaa käännöstä. NK:ssa tosin mainitaan kotimaa, mutta vain ohimennen toisessa säkeistössä: ”Alppien, kotimaan kaukaisen”. Tämäkin on osittain ontuva ratkaisu, koska laulu on sävelletty muistuttamaan itävaltalaisista kansanlaulua, joten maasta tuskin laulettaisiin kaukaisena kotimaana, koska kappaletta laulettaisiin luultavasti eniten maan sisällä. Käännöksessä sanotaan myös: ”Kukka kaukaisten vuorten” ja ”Terveisen tuot kaukaa”, mitkä ovat myös ristiriidassa tarinan kanssa, koska perhe asuu vuoristoisella seudulla ja perheen nuorin lapsi antaa alppitähtiä lahjaksi isänsä naisystävälle. Ne eivät siis ole kaukaisia asioita. Toisaalta parafraasinen ratkaisu ”Kestät jään ja tuulen” tuo laulutekstiin kestävyuden ja sinnikkyuden ominaisuuden, mihin

lähdetekstissä ei ole viittausta, sillä siinä ainoastaan toivotaan kukan kukkivan ikuisesti. Tätä kestävyyttä voi pitää vertauskuvana siitä, että Itävalta kestää natsimiehityksen alaisuudessa, mikä sopii laulun hiljaisesti kapinoivaan, isänmaalliseen funktioon.

5.4.2 Merkitys

Taulukko 8. *Edelweiss-kappaleen käännökset jaettuna säkeittäin suoriin käännöksiin, parafraaseihin ja uudelleenkirjoitettuihin kohtiin.*

	Suorat käännökset	Parafraasit	Uudelleenkirjoitetut kohdat	Säkeitä yhteensä
NK	12	5	6	23
T1	12	4	-	16
T2	9	1	-	10

Edellä mainitsemieni säkeiden ohella NK:n tekijä on tehnyt käännöksestä muutoinkin melko vapaan. Tämä näkyy hyvin, kun katsotaan kappaleiden sanoituksia Johan Franzonin luokituksen mukaan. NK:n suomentaja on laatinut toiseen säkeistöön osittain uudet sanat, minkä vuoksi lähdetekstin elementtejä on saatu sisällytettyä lauluun parafraaseina. Kuitenkin kaikista säkeistä vain kaksitoista on semanttisesti suoria käännöksiä ja näistäkin kahdeksan toistaa sanat: ”Edelweiss”. Viisi säkeistä on parafraaseja: ”Kukka viattomuuden”, ”Kukkanen alppien rinteiden”, ”Kestät jään ja tuulen”, ”Kukka kaukaisten nuorten” ja ”Alppien, kotimaan kaukaisen”. Uudelleenkirjoitettuja säkeitä on kuusi: ”Uskon sain sulta uuden”, joka toistuu kaksi kertaa, ”Kukka sydänten nuorten”, ”Terveisen tuot kaukaa” ja ”Usko sydänten nuorten”.

Sen sijaan molemmat alkuperäiset tekstitykset ovat semanttisesti hyvin uskollisia lähdetekstin sisällölle. *Edelweiss*-kappaleen sanat ovat melko yksinkertaiset, mutta niiden merkitys on sitäkin suurempi. Tämä on oletettavasti huomioitu T1:ssä ja T2:ssa, koska ne ovat hyvin tarkkoja, lähes tulkoon suoria käännöksiä. Erityisesti T2 on semanttisesti erittäin uskollinen lähdetekstille, ja siitä on muutettu oikeastaan vain yhtä säettä: ”Small and white, clean and bright”, joka on suomennettu muotoon: ”Hentoisen, puhtoisen”. *Hentoinen* voisi vastata *smallia*, joten kohdetekstistä puuttuvat käännökset sanoille *white* ja *bright*. Sanat rimmaavat keskenään, joten suomessakin riittävä säilytys on säilytetty samassa kohdassa. Kääntäjä on jättänyt

kukan värin mainitsematta, mikä on mielenkiintoinen ratkaisu, sillä väreihin liittyy vahvaa symboliikkaa. Valkoinen liitetään yleensä viattomuuteen ja hyvyyteen. *Puhtoisesta* tosin tulee luultavasti mieleen valkoinen väri, joten sikäli väriä ei ole jätetty kokonaan pois.

T1:n kääntäjä on puolestaan päättänyt sisällyttää kaikki samaisen säkeen elementit käännökseensä ja uhrannut samalla seuraavan säkeen sisällön tehden kohdasta parafrasisen. Hän on siis jakanut kohdan kahteen säkeeseen: ”Pienoinen, puhtoinen,/ kukkasi valkea hohtaa.” Tällöin seuraava säe: ”You look happy to meet me” on jäänyt kokonaan suomentamatta. Kääntäjä on siis ilmeisesti kokenut kukan ulkomuodon kuvaamisen tärkeämmäksi kuin sen, että kukkanen näyttää iloiselta tavatessaan laulajan. Tämä ratkaisu on oikeastaan yhtä perusteltu kuin T2:n kääntäjän päätös säilyttää säe: ”Iloisena otat mut vastaan.” Edelweiss-kukka symbolisoi Itävaltaa, joten on yhtä lailla tärkeää kuvailla sen ulkonäköä ja olemusta kuin toisaalta kertoa, että kukka, tai pikemminkin isänmaa, jota se edustaa, ottaa laulajan iloisena vastaan.

Vaikka molemmat tekstitykset ovat hyvinkin uskollisia lähdetekstille, kappaleessa kuvatus kasvin nimi on jätetty saksaksi. Suomessa kasvista käytetään toki myös nimeä *edelweiss*, mutta sen tutumpi nimi on *alppitähti*. Tämä on mielenkiintoinen yksityiskohta, vaikka se ei sinällään vaikuta laulun tulkintaan, koska jos katsoja ei ymmärrä, mitä ”edelweiss” tarkoittaa, hän näkee selityksen myöhemmin laulun sanoista.

5.4.3 Laulettavuus ja rytmi

Kaikki kolme käänösversiota seuraavat musiikin rytmiä ja lähdetekstin tavumäärää melko tarkasti. NK on tavumäärältään identtinen lähdetekstin kanssa, mikä on toki oletuksenakin laulettavassa käänöksessä. T1:ssä kaksi säettä on tavumäärältään yhden tavun pidempiä kuin lähdeteksti (säkeet 4 ja 5), mutta lähdetekstin tavut ovat sen verran pitkiä, että suomenkieliset sanat pystyy laulamaan musiikin melodian mukana. Muut säkeet ovat lähdetekstin säkeiden mittaisia, eli T1 on rytmillisesti laulettava.

T2:n säkeistä seitsemän vastaa pituudeltaan lähdetekstiä ja kolmessa säkeessä on kussakin kaksi tavua enemmän kuin lähdetekstissä. Säkeet on mahdollista laulaa musiikin tahdissa, mutta käännöstä tulkitessaan laulaja joutuisi kiirehtimään hieman kahdessa säkeessä: ”Siunaa aina mun kotimaata” ja ”Iloisena otat mut vastaan”. Näin ollen kappaleen vaivaton esittäminen kärsii hieman T2:ssa. T1:ssä taas sanan *ikuisesti* ensimmäisestä vokaalista täytyy

tehdä pitkä, jotta laulun voi laulaa rytmillisesti yhteen musiikin kanssa. Tämä ei kuitenkaan häiritse luonnollisuutta, koska monissa lauluissa venytetään lyhyttä vokaalia.

5.4.4 Luonnollisuus ja riimit

Sen lisäksi että käännökset ovat rytmillisesti laulettavia, niihin on tehty runomaisuutta esimerkiksi käännetyllä sanajärjestyksellä, jota käytetään runoissa tyylikeinona. Tällaisia kohtia ovat muun muassa T2:n ”Joka aamu sun kohtaan” ja ”Iloisena otat mut vastaan”, T1:n ”kukkasi valkea hohtaa”, ”Kukkanen lumen sä kukoista” ja ”kotimaatani siunaa” ja NK:n ”Kukka viattomuuden” ja ”Uskon sain sulta uuden”. Itse asiassa puolella NK:n säkeistä on erilainen sanajärjestys kuin proosassa, samoin T1:ssä. T2:ssa puolestaan vain kahdessa säkeessä on käänteinen sanajärjestys, eli tässä mielessä se on proosallisempi kuin muut käännökset.

Runomaisuutta voi lisätä lisäksi riimeillä. Lähdetekstissä jokainen säe on riimillisesti yhteydessä johonkin toiseen säkeeseen. Puhtaita loppusointuja on kahdessa säeparissa: ”Blossom of snow/ May you bloom and grow”, jossa *snow* ja *grow* muodostavat riimiparin, sekä ”Small and white/ Clean and bright”, jossa *white* ja *bright* sointuvat yhteen. Lisäksi kappaleessa on puolisoitu kohdassa: ”You look happy/ to meet me”. Laulussa on myös toistettu säkeiden lopussa ”me” ja ”forever” sekä ”peräkkäisissä säkeissä ”Edelweiss”, mikä tarkoittaa, että myös toistetut sanat muodostavat riimin.

Riimittely on säilytetty kaikissa käännöksissä säeparin ”Small and white/ Clean and bright” kohdalla laittamalla peräkkäin samaan tapaan taipuvia adjektiiveja. T2:ssa näihin säkeisiin liittyy vielä kolmas säe puolisoituna, kun säettä ”Hentoisen, puhtoisen” seuraa yhden säkeen jälkeen: ”Kukoista hankien kukkanen”. Lisäksi yksi toinenkin säepari sointuu yhteen: ”Joka aamu sun kohtaan” ja ”Iloisena otat mut vastaan.” Näiden välillä on myös yksi säe, jolloin katsoja ei näe riimittelyä. T1:ssä riimittelyä on vähiten, sillä kohdan ”Pienoinen, puhtoinen” lisäksi vain sanojen ”kohtaan” ja ”hohtaa” voidaan ajatella muodostavan puolisoinnun. Nämäkään sanat eivät ole peräkkäisissä säkeissä, joten riimittelyä ei välttämättä huomaa.

NK:ssa sen sijaan riimitellään melko runsaasti. Siinä myös toinen lähdetekstin riimittelyistä, ”Blossom of snow/ May you bloom and grow”, on säilynyt säkeen sisäisenä sointuna, vaikkakin kyseessä on vain puolisoitu puhtaan loppusoinnun sijaan: ”Kukkanen Alppien rinteiden.” Myöskin ensimmäisen säkeistön kuudes säe, uudelleenkirjoitettu ”Uskon sain sulta

uuden” rimmaa sekä kolmannen säkeen parafraasin ”Kukka viattomuuden” että kahdeksannen, myöskin parafraasisen, säkeen ”Kestät jään ja tuulen” kanssa. Lisäksi uudelleenkirjoitettu säe ”Kukka sydänten nuorten” on toisen säkeistön kuudes säe, ja siinä on sama loppusointu kuin säkeistön kolmannessa, parafraasisessa säkeessä ”Kukka kaukaisten nuorten”. Riimittelyyn on siis panostettu käänöksessä.

5.4.5 Yhteenveto *Edelweiss*-kappaleesta

Kaikista *Edelweiss*-kappaleen käänöksistä on tehty enemmän tai vähemmän laulettavia, ja laulettavuus on mennyt semanttisen tarkkuuden edelle jopa T2:n muuten hyvin suorassa käänöksessä. Kohdassa ”Small and white, clean and bright” kääntäjä on kääntänyt vain joka toisen sanoista ja säilyttänyt näin tekstityksen rytmillisen laulettavuuden. Hän on siis asettanut laulettavuuden semanttisen tarkkuuden edelle, vaikka tekstityksen ei tarvitsisi välttämättä olla laulettava. Semanttinen menetys tässä kohdassa on tosin niin pieni, että käänösratkaisu on ymmärrettävä, mutta se osoittaa myös, että laulettavuudella tai sen illuusiolla voi olla merkitystä tekstityksessäänkin. T1:ssäkin on korostettu laulutekstin semanttista merkitystä, ja käänökseen on tehty laulun illuusiota sanajärjestyksestä muuttamalla, vaikka siinä ei ole juurikaan riimitelty. Molempien alkuperäisten tekstitysten luonnollisuudessa on pieniä puutteita, mutta siitä huolimatta ne ovat osoitus siitä, että käänös voi olla uskollinen lähdetekstin semanttiselle sisällölle, vaikka olisikin laulettava.

Näyttämökäänöksessä korostuvat laulun muotoseikat eli laulettavuus, rytmi ja riimit, sillä se on muotoiltu herkäksi, runomaiseksi balladiksi riimejä käyttämällä ja sanajärjestyksestä muuttamalla. Myös laulun päämerkitys on pitkälti sama kuin lähdetekstissä, eli siinä lauletaan itävaltalaisesta kukasta. Laulun näkökulma on kuitenkin vaihtunut kotimaata kaipaavaksi, kun taas lähdetekstissä ei ole viittauksia siihen, että laulaja olisi poissa kotimaastaan. Musikaali sijoittuu Itävaltaan, ja maa on tärkeä osa tarinaa. Laulun poliittinen merkitys on silti häivytetty käänöksessä, joka on tavallaan kotoutettu suomalaisille kuulijoille, koska siinä puhutaan kaukaisesta kotimaasta, vaikka musikaalin hahmot ovat synnyinmaassaan. Toisaalta NK:n käänökseen on tuotu uusia teemoja, kuten usko ja kestävyys, jotka sopivat hyvin musikaalin kokonaisuuteen.

5.5 Päätelmiä analyysin tuloksista

Tarkasteltuani *The Sound of Music* -elokuvamusikaalin kolmea käännöstä voin todeta, että käännöksissä on havaittavissa melko paljon laululyyrisiä tai runomaisia, laulun illuusiota luovia, piirteitä, kuten riimittelyä ja käännettyä sanajärjestystä, sekä laulettavuutta. Ominaispiirteet eivät kuitenkaan ole yhtenäisiä käännöksestä toiseen, vaan niiden määrä ja laatu vaihtelevat sekä eri käännösversioiden sisällä että niiden kesken. Jos minun täytyisi yleistää eroja näyttämökäännöksen ja alun perin tekstitykseksi tehtyjen tekstitysten välillä, sanoisin, että näyttämökäännös on käännetty vapaammin kuin tekstitykset, joissa semanttinen sisältö on käännetty melko tarkasti. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus, sillä myös tekstityksissä semanttinen merkitys voidaan jättää vähemmälle huomiolle. Näyttämökäännöksissä laulun funktio ei täysin välity katsojalle, toisin kuin tekstityksissä, mutta muutoin näyttämökäännös ja tekstitykset eivät eroa toisistaan kovin paljon, koska niissä kaikissa on runomaisia piirteitä.

Jos katsotaan yhden käännösversion kaikkien laulujen ominaispiirteitä, huomataan, että käännösstrategiat eivät ole aivan yhtenäisiä kappaleesta toiseen. Vaikka näyttämökäännöksessä on eri kääntäjiä, se on siinä mielessä strategialtaan yhtenäinen, että kaikki käännökset ovat laulettavia, mikä on tietenkin luonnollista, kun ajatellaan sen alkuperäistä käyttötarkoitusta näyttämöllä kohdekielellä esittämistä. NK on käännöksistä semanttisesti vapain eli kauimpana lähdetekstin sisällöstä, sillä kaikissa kappaleissa käytetään eniten parafraseja tai uudelleenkirjoittamista ja vähiten suoria käännöksiä.

The Sound of Music -kappaleen näyttämökäännöksen säkeistä yli puolet on parafraseja, ja uudelleenkirjoitettuja kohtia on myös paljon, sillä suoria käännöksiä on vain kaksi. Käännöksessä on myös paljon riimejä ja käännettyä sanajärjestystä ja joitakin vanhahtavia sanoja. Laulun funktio tunnelmanluojana täyttyy, mutta viittaukset uskontoon on jätetty pois, minkä vuoksi suomenkielinen katsoja ei saa aivan samaa informaatiota musikaalin tulevasta teemasta kuin lähdekielinen katsoja. Myös *My Favorite Things* -kappaleen säkeistä yli puolet on parafraseja, ja uudelleenkirjoittamistakin on lähes kolmasosa. Kappaleessa on riimejä, vaikka riimittely ei ole täysin tasaista, ja käännettyä sanajärjestystä on parissa kohdassa.

Do-re-mi on käytännössä kokonaan uudelleenkirjoitettu, mutta siinä on käytetty riimejä ja puolisoitettuja. Sanajärjestys on osittain suora, osittain käännetty, mutta luonnollisuutta ja ymmärrettävyyttä häiritsee paikoitellen hieman lauseiden subjektien ja predikaattien etäisyys.

Laulun funktio toteutuu moitteettomasti, vaikka visuaalista sisältöä ei ole erityisemmin huomioitu. Vaikka viimeisessä kappaleessa, *Edelweississa*, on laskennallisesti eniten suoria käännöksiä, koska säe ”Edelweiss” toistuu useaan kertaan, on käännöksessä myös parafraaseja ja uudelleenkirjoitettuja säkeitä, kumpiakin noin neljäsosa. Uudelleenkirjoitetut kohdat luovat lauluun ajatuksen kestävydestä ja koti-ikävästä, mutta poistavat suurimman osan laulun poliittisesta funktiosta. Visuaalinen sisältö korvaa kuitenkin osan poistetusta tekstistä, sillä katsoja näkee, että laulu merkitsee paljon itävaltalaisyleisölle, joka alkaa laulaa sitä mukana, samalla kun natsikomentajat katsovat tilannetta happamana vierestä. Käännös on erittäin runomainen, sillä se on huolellisesti riimitelty, ja siinä on käytetty käännettyä sanajärjestystä.

Kun näyttämökäännöksestä siirrytään tarkastelemaan ensimmäistä tekstitystä (T1), sen *The Sound of Music* -käännöksessä on paljon runollisia elementtejä, sillä siinä on käytetty käännettyä sanajärjestystä ja vanhahtavia sanoja. Toisaalta käännöksessä ei ole juurikaan riimitelyä. Tekstitys on suurimmaksi osaksi laulettava, ja yli puolet säkeistä on parafraaseja, mikä mahdollistaa laulettavuuden yleensä paremmin kuin suorien käännösten käyttäminen. Toisessa kappaleessa, *My Favorite Things*, korostuu semanttinen merkitys, mikä näkyy suorien käännösten määrästä (20/26). Käännös ei ole laulettava, sen sanajärjestys on lähes kokonaan suora eikä siinä ole juurikaan riimitelyä. *Do-re-mi*-kappaleessa puolestaan T1 on käytännössä kokonaan uudelleenkirjoitettu, sillä vain yksi säkeistä on parafrasinen. Merkityksen siirtyminen käännökseen on siis jäänyt vähemmälle, mutta muut seitsenotteluperiaatteen osa-alueet korostuvat, koska käännös on laulettava ja riimitelty ja siinä on käytetty käännettyä sanajärjestystä. Myös viimeinen kappale, *Edelweiss*, on laulettava T1:ssä ja siinä on käytetty käännettyä sanajärjestystä, mutta toisaalta siinä ei ole juurikaan riimiteltyä, ja semanttista sisältöä on seurattu tarkasti, sillä säkeistä kolme neljäsosaa on suoria käännöksiä.

T1:n käännöksissä on siis käytetty paljon käännettyä sanajärjestystä, ja käännökset ovat yhtä lukuun ottamatta laulettavia. Käännöksissä on riimitelty vaihtelevasti, sillä yksi kappale on riimitelty, mutta muissa riimejä on melko vähän. Merkityksen tarkkuus vaihtelee käännösten välillä, sillä kaksi käännöstä (2. ja 4.) ovat hyvin suoria käännöksiä, kun taas ensimmäisessä kappaleessa on käytetty eniten parafraaseja ja kolmas kappale on uudelleenkirjoitettu. Kaikki käännökset sopivat yhteen laulujen funktioiden kanssa, ja vaikka visuaalisen sisällön

yksityiskohtia ei ole aina huomioitu, käännökset eivät ole ristiriidassa visuaalisen sisällön kanssa.

Toisen tekstityksen (T2) ensimmäisessä kappaleessa, *The Sound of Music*, käännös on melko suora, sillä suoria käännöksiä on kaksi kolmasosaa. Loput säkeet ovat parafraaseja. Tekstityksessä on käytetty käännteistä sanajärjestystä ja jonkin verran riimittelyä, mutta se ei ole laulettava. Myös *My Favorite Things* -kappaleen käännös on hyvin suora, sillä suurin osa säkeistä on käännetty suoraan (20/24), ja parafraasit ovat lähinnä pieniä poistoja. Tekstitys ei ole laulettava, mutta siinä on jonkin verran riimittelyä. Sanajärjestys on verrattain suora, mutta luonnollisuutta häiritsee hieman se, että sanojen taivutusmuodot vaihtelevat luettelossa. *Do-re-mi*-kappale puolestaan koostuu puoliksi parafraaseista, puoliksi uudelleenkirjoitetuista osista. Tekstitys on laulettava, siinä on Ivarssonin määritelmän mukaan paras riimittely, koska monet riimit ovat peräkkäisillä riveillä, ja luonnollisuus on säilytetty suoralla sanajärjestyksellä. Käännöksessä on huomioitu myös visuaalinen sisältö, sillä juomispantomiimin kohdalla lauletaan simasta. *Edelweiss*-laulu on taas lähes tulkoon suora käännös, sillä siinä on vain yksi parafraasi suorien käännösten ohella. Tekstitys on kuitenkin laulettava, vaikka laulaja joutuisi hieman kiirehtimään parissa säkeessä. Riimejä on muutama, vaikka riimittely ei olekaan tasaista, ja sanajärjestys on suora.

T2 on siis käännösversioista semanttisesti suurin käännös, eli siinä korostuu merkitys. Ensimmäisessä kappaleessa, *The Sound of Music*, suoria käännöksiä on kaksi kolmasosaa, toisessa kappaleessa, *My Favorite Things*, suoria käännöksiä on suurin osa (20/24), ja *Edelweiss*-laulu on lähes tulkoon suora käännös. Kuitenkin *Do-re-mi*-kappale koostuu puoliksi parafraaseista, puoliksi uudelleenkirjoitetuista osista. Käännöksistä kaksi on laulettavia, kaksi puolestaan ei. *The Sound of Music* -kappaleessa sanajärjestystä on käännetty, mutta muissa sanajärjestys on pääasiassa suora. Kaikissa kappaleissa on käytetty riimejä, vaikka riimittely ei ole aina tasaista, eivätkä käännökset noudata tarkkoja riimikaavoja. Eniten ja tasaisimmin riimejä on *Do-re-mi*-kappaleessa. Laulun funktio toimii kaikissa käännöksissä, ja visuaalista sisältöä on huomioitu käännöksissä. Kun tätä tekstitysversiona vertaa T1:een ja NK:een, voisi sanoa, että T2 on lähimpänä normaalin puheen tekstitystä, sillä siinä on käytetty eniten suoraa sanajärjestystä ja suoria käännöksiä, eivätkä kaikki käännökset ole laulettavia. Lisäksi välimerkitys vastaa puheen tekstityskonventioita, vaikka en ole muuten käsitellyt välimerkkien käyttöä tai niiden merkitystä tekstityksen lukukokemukseen. Jokaisessa T2:n käännöksessä on kuitenkin

joitakin laululyriikan piirteitä, joten käännökset eivät muistuta puheen tekstittämistä kaikilta osin.

Jos T1:tä ja T2:ta vertaa toisiinsa, niitä yhdistää se, että ne seuraavat useimmiten semanttista sisältöä melko tarkasti. Uudelleenkirjoittamista on hyvin vähän muissa kuin *Do-re-missa*. T1:ssä on käytetty enemmän käännettyä sanajärjestystä, ja käännökset ovat useammin laulettavia kuin T2:ssa. Toisaalta T2:ssa on hieman enemmän riimittelyä kuin T1:ssä. Vaikka käännosten piirteissä on siis yleisesti ottaen keskinäisiä eroja, on kiinnostavaa, että laulukohtaiset käännostrategiat vastaavat usein toisiaan, niin tekstitysten kesken kuin myös niiden ja NK:n välillä. Molemmissa tekstityksissä *The Sound of Music* -kappaleessa on käytetty melko paljon parafraaseja ja käännettyä sanajärjestystä. Näin on myös NK:n kohdalla. *My Favorite Things* on puolestaan käännetty molemmissa tekstityksissä hyvin suoraan, eikä kummastakaan käännöksestä ole tehty laulettavaa. Sanajärjestys on lähes kokonaan suora. NK on kylläkin laulettava, mutta myös siinä on suurimmaksi osaksi suora sanajärjestys. *Do-re-min* käännoksissä ei ole ollenkaan suoria käännöksiä, kaikki käännökset ovat laulettavia, ja niissä riimitellään. *Edelweissin* käännökset poikkeavat toisistaan jonkin verran, sillä T1 ja T2 on käännetty lähes suoraan, ja molemmissa tekstityksissä parafraasit ovat samassa kohdassa, joskin niitä on enemmän T1:ssä. Myös NK:ssa suoria käännöksiä on eniten, noin puolet, mutta siinä on myös jonkin verran parafraaseja ja uudelleenkirjoittamista.

Koska kappalekohtaiset käännostrategiat ovat melko lähellä toisiaan, on kiinnostavaa pohtia, mikä tähän voi olla syynä. En pääse kurkistamaan kääntäjien päin sisään, joten voin vain arvailla syitä. Uskon, että laulujen funktiolla musikaalissa on jonkinlainen osuus asiaan, mutta syynä voi olla myös kappaleiden tyyli ja lähdetekstin sisältö. Esimerkiksi *The Sound of Music* on musikaalin maailmassa todellinen laulu, joten sen on ehkä hyvä olla muodoltaan huolitellumpi kuin *My Favorite Thingsin*, joka on musikaalin tarinassa improvisoitu laulu. Yksi syy *The Sound of Musicin* runomaiseen tyyliin voi olla myös sen asema elokuvan aloitus- ja tunnuskappaleena sekä lähdetekstin aihe. *My Favorite Things* on luettelo mukavista asioista, mikä voi johtaa suoran sanajärjestyksen käyttöön. *Do-re-min* rakenne taas ohjaa uudelleenkirjoittamiseen, vaikka se ei täysin selitä tekstitysten laulettavuutta. Uudelleenkirjoittaminen toki mahdollistaa laulettavuuden paremmin kuin suorien käännosten käyttö, mutta tekstityksistä on voitu tehdä laulettavia myös kappaleen opettavan funktion vuoksi: Nyt suomenkielinen katsoja voi opetella nuottiasteikkoa laulamalla tekstitystä elokuvaa katsellessaan. *Edelweissin* T1- ja T2-tekstitykset ovat hyvin suoria, mikä voi johtua

sisällön tärkeydestä, mutta myös sen yksinkertaisuudesta. Tekstitykset ovat myös laulettavia, mutta tähän ei ole yksinkertaisesti havaittavissa olevaa syytä.

Jos yritän tiivistää näiden kolmen käännöksen eroja, voin sanoa ainakin sen, että alkuperäiset tekstitykset ovat lähempänä toisiaan kuin näyttämökäännöstä siinä mielessä, että niissä käytetään useimmiten suoria käännöksiä tai parafraaseja, kun taas näyttämökäännöksessä on enemmän parafraaseja ja uudelleenkirjoitettuja kohtia. Tämäkään ei kuitenkaan ole aukoton totuus, kuten *Do-re-mi* todistaa. Muilta osin käännökset eivät ehkä olekaan niin kaukana toisistaan kuin voisi luulla.

Hypoteesini oli siis siltä osin oikea, että näyttämökäännös on yleensä sisällöltään kauempana lähdetekstistä kuin tekstitys. Oletin kuitenkin myös, että tekstitykset olisivat suorasanaisempia kuin näyttämökäännös, mutta asia ei ole aivan näin, ainakaan tämän aineiston perusteella. Tekstityksiin voidaan tuoda, ja on tuotu, runomaisuutta ja laulun illuusiota riittävällä, käännetyllä sanajärjestyksellä ja rytmillisellä laulettavuudella. Tältä osin niissä on hyvin samankaltaisia piirteitä kuin näyttämökäännöksessä. Yleisesti ottaen tekstitykset muistuttavat enemmän runoja kuin puheen tekstittämistä, eli nekään eivät ole luonnollisia siinä mielessä, että niissä on runomaisuutta.

Jos mietin seitsenottelun osa-alueiden näkymistä käännöksissä, voisin sanoa, että niiden painotukset vaihtelevat eri käännösten välillä niin kaikkien kolmen käännösversio sisällä kuin niiden välillä, mutta ainakin osa niistä esiintyy jokaisessa käännöksessä. Niiden painotuksilla tuntuu olevan jonkinlaista yhteyttä toisiinsa. Esimerkiksi *Do-re-missa* merkityksen siirtyminen käännöksiin on vähäistä, mutta laulettavuus, riimit ja rytmi korostuvat kaikissa käännöksissä. *My Favorite Things* -kappaleen alkuperäisissä tekstityksissä taas seurataan tarkasti merkitystä, mutta niissä ei ole laulettavuutta, ja muutkin laulun illuusiota luovat elementit jäivät vähemmälle. Ei kuitenkaan voida sanoa, että merkitys ja laulettavuus olisivat jotenkin toistensa vastapareja, joista vain toinen voisi olla esillä, sillä *Edelweissin* alkuperäisissä tekstityksissä toteutuvat sekä laulettavuus että merkityksen välittäminen.

Kun mietitään tarkemmin omia lisäyksiäni Low'n viisiotteluun, eli laulun funktiota ja visuaalista sisältöä, tulevat tekstitysten ja näyttämökäännöksen erot esiin eri tavalla. Näyttämökäännöksessä on monin paikoin uudelleenkirjoittamista, mikä ei sinänsä ole ongelma, kun ei ajatella sitä, että lähdeteksti kuuluu taustalla. Esimerkiksi uudelleenkirjoitettu

Do-re-mi täyttää oikein hyvin laulun funktion, ja monessa muussakin kohdassa on laulun funktioon sopivia, uudelleenkirjoitettuja kohtia. Sanoisin kuitenkin, että funktiot toteutuvat T1:ssä ja T2:ssa yleisesti ottaen paremmin kuin NK:ssa, sillä NK:ssa on muutamia kohtia, joissa laulun funktio ei tule täysin esiin uudelleenkirjoittamisen myötä.

Kun taas mietitään visuaalista sisältöä, joudun toteamaan, että valitsemieni kappaleiden esityksen olivat lopulta melko riisuttuja, mikä johti siihen, että aineistoni ei ehkä ollut paras mahdollinen visuaalisen sisällön ja käännosten välisen yhteyden tutkimiseen. Vaikka visuaaliseen puoleen ei juurikaan viitattu laulujen sanoissa, visuaalinen sisältö ja käännoiset olivat sopusoinnussa keskenään. Visuaalisuus oli huomioitu parhaiten T2:n *Do-re-mi*-käänöksessä, kun taas NK:n ”Kun säästöporsaaseen pennejä karttuu” ei oikein sopinut siihen, että Maria katseli verhoja suunnitellen valmistavansa niistä vaatteita. Muutoin käännoisten välillä ei kuitenkaan ollut juurikaan eroja.

Kaikista edellä mainituista seikoista johtuen päätellen, että tekstityksillä ei välitetä katsojille ainoastaan laulujen sisältöä, vaan myös niiden muotoon kiinnitetään huomiota. Vaikka katsoja kuulee musiikin taustalla ja näkee henkilön laulavan, laulaminen tuodaan esiin lisäksi tekstitysten muodolla. Tekstityksen funktio ei siis ilmeisesti ole ainoastaan kommunikatiivinen, vaan myös esteettinen ja ekspressiivinen. Se eroaa laulettavan näyttämökäännoksen funktiosta vähemmän kuin oletin, sillä myös näyttämökäännoksen on oltava kommunikatiivinen ja ekspressiivinen. Toki laulettavan käännoksen on oltava tekstitystä ekspressiivisempi, koska se esitetään yleisön edessä, mutta myös sen täytyy olla kommunikatiivinen, jotta se täyttää funktionsa.

Vielä on käsittelemättä kysymys siitä, sopivatko laulettavat näyttämökäännoiset tekstityksiksi. Sanoisin, että vaihtelevasti. Jos ajatellaan tilannetta sellaisen katsojan näkökulmasta, joka ei osaa lähdekieltä, näyttämökäännois toimii moitteettomasti suurimman osan aikaa. Joissakin yksittäisissä kohdissa laulun kaikki merkitykset ja vivahteet eivät tule esiin, kuten uskonnolliset viitteet *The Sound of Musicissa* ja poliittinen ulottuvuus *Edelweississa*. Toisaalta *Edelweississa* visuaalinen sisältö paikkaa käännoisen puutetta. Näyttämökäännois voi kuitenkin olla ristiriidassa visuaalisen sisällön kanssa, kuten käännois ”Kun säästöporsaaseen pennejä karttuu” osoittaa *My Favorite Things* -kappaleessa. Mutta kuten sanoin, pääasiassa näyttämökäännois toimii tekstityksenä suhteellisen hyvin, kun katsoja ei ymmärrä lähdekieltä. Käännoisen lauserakenteet ovat yleisesti ottaen niin selkeitä, etteivät ne aiheuta ymmärtämisongelmia, enkä usko riittelyyn tai käännetyyn sanajärjestyksen

häiritsevän katsojaa, vaikka ilmausten luonnollisuus ei näin olekaan paras mahdollinen. Osa katsojista saattaa jopa pitää runollisesta ilmaisusta. Lyyristen ilmausten käyttö ei ainakaan voi olla este näyttämökäännöksen soveltumisessa tekstitykseksi, sillä myös alkuperäisissä tekstityksissä käytetään niitä.

Ivarssonin mukaan valmiita, laulettavia käännöksiä ei kuitenkaan tulisi käyttää tekstityksissä, koska käännös on liian erilainen taustalla kuuluvaan lähdetekstiin verrattuna (1992, 121). Tätä on vaikeaa arvioida, ja aiheesta voisikin tehdä uuden tutkimuksen, jossa käsiteltäisiin sitä, kuinka katsojat kokevat ristiriidan laulutekstityksissä. Ivarssonin väitteessä voi silti hyvinkin olla perää, koska katsojan havaitsema ristiriita hidastaa tarinan seuraamista. Muistan, että olen joskus itsekkin ajatellut musikaalielokuvien tekstityksiä, myös *The Sound of Musicin*, seurattessani, että ”ei siinä noin sanottu”. Toisaalta lähes puolet *The Sound of Musicin* näyttämökäännöksen säkeistä on parafraseja, eli niillä on jonkinlainen yhteys lähdetekstiin. Uskoisin tämän lievittävän ristiriitaa melko hyvin, vaikka muutamassa kohdassa katsoja voi havahtua ihmettelemään kuullun ja luetun välistä eroa.

Asiaa mutkistaa vielä sekin, että varsinkin *The Sound of Music* -musikaalin laulukäännökset ovat jonkin verran tunnettuja Suomessa ja käytössä muissakin yhteyksissä, kuten nuottikirjoissa, minkä vuoksi niiden käyttäminen tekstityksissä on ymmärrettävää. Jos suomalainen katsoja tuntee kappaleiden suomennokset entuudestaan, hänen on helppo seurata elokuvaa tuttujen laulutekstien tahtiin. Tällainen katsoja voi jopa häiriintyä enemmän alun perin tekstityksiksi tehdyistä käännöksistä, koska ne poikkeavat hänen tuntemistaan suomennoksista. Toisaalta jos katsoja ei tunne laulukäännöksiä entuudestaan, hän voi häiriintyä kääntäjän ottamista vapauksista, jos ymmärtää hyvin lähdetekstiä. En siis voi antaa aukotonta vastausta siihen, kuinka hyvin näyttämökäännökset sopivat tekstityksiksi. Käännösten soveltuvuus tekstityksiksi vaihtelee luultavasti eri musikaalien ja käännösten mukaan, joten näyttämökäännösten käyttämistä kannattaa harkita erikseen jokaisen musikaalin ja käännöksen kohdalla. Mielestäni yksi toimiva käännösratkaisu voisi olla se, että vanhoja käännöksiä käytettäisiin tekstitysten pohjana siten, että valmiisiin käännöksiin tehtäisiin muutoksia, jos laulun funktio tai visuaalinen sisältö niin vaatisivat.

Näyttämökäännösten käyttäminen tekstityksinä on varmaan ainakin osittain mielipidekysymys, jota täytyisi tutkia tarkemmin. Itse en kuitenkaan tuomitsisi valmiiden käännösten käyttämistä jyrkästi, koska suurimmaksi osaksi ne toimivat tekstityksinä, vaikka saattavat paikoitellen herättää kummastusta katsojassa, joka ymmärtää lähdekieltä. Toisaalta

jos mietitään laulujen funktioita, sanoisin, että ne toteutuvat jonkin verran paremmin alkuperäisissä tekstityksissä. Näin ollen voidaan miettiä, miksi näyttämökäännöksiä ylipäänsä pitäisi käyttää tekstityksinä, vaikka ne soveltuisivat ruudulle melko hyvin. Ovatko perusteena näyttämökäännösten niin sanotusti vakiintuneet suomennokset vai kenties taloudelliset seikat? En tiedä vastausta tähän, ja koska näyttämökäännöksen käyttämisessä tekstityksinä on sekä hyviä että huonoja puolia, ei asiaan varmaankaan ole yhtä ja ainoaa vastausta. Tyydyn siis päättelemään, että näyttämökäännöksiä voi käyttää tekstityksinä tilanteen mukaan harkiten ja tietoisena siitä, että osa katsojista voi häiriintyä niissä esiintyvistä merkityseroista.

6 Päätelmät

Laulujen kääntäminen on omalaatuinen kääntämisen erikoisala, sillä lauluja voi ja pitääkin kääntää monella tavalla käännöksen kulloisenkin käyttötarkoituksen eli skopoksen mukaan. Ei ole siis vain yhtä ainoa ja oikeaa tapaa kääntää lauluja, toisin kuin esimerkiksi silloin, kun käännetään sellaisia asiakirjoja, joissa käytetään vakiintuneita käännöksiä. Lauluja voidaan kääntää laulettavaksi tai vaikkapa kirjoitetussa muodossa tutkittavaksi, jolloin käännöksissä painottuvat erilaiset asiat, kuten esitettävyyden tai semanttinen tarkkuus. Laulettavan käännöksen onnistuneeseen kääntämiseen tarvitaankin usein erilaista käännösstrategiaa kuin kirjallisessa muodossa esitettävään käännökseen. Näin saattaa olla myös musiikaalien erilaisten käännösten, tekstityksen ja näyttämökäännöksen, kohdalla. Muun muassa siksi halusin tutkia musiikaalin tekstityksiä vertaillen niitä myös laulettavaan käännökseen.

Laulun kääntäminen on erityinen käännösala myös siksi, että se on multimodaalinen teksti, sillä lauluteksti liitetään ja muotoillaan musiikin melodiaan tai toisin päin. Musiikki ja lauluteksti muodostavat kokonaisuuden, joka on enemmän kuin osiensa summa. Musiikki olisi vaillinainen ilman tekstiä ja teksti ilman musiikkia. Tämä johtaa myös siihen, että jotkut kriitikot sanovat, että lauluja ei yksinkertaisesti voi tai ainakaan pitäisi kääntää, koska tekstin muoto ja sisältö ovat niin vahvasti yhteydessä toisiinsa ja musiikkiin, ettei laulua saa käännettyä hyvin (Low 2003, 88). Useimmiten onkin totta, että kaikkia laulun ominaisuuksia ei saa siirrettyä kohdekielelle, joten kääntäjän on valittava, mitkä tekstin ominaisuuksista pitää säilyttää ja mitä voi jättää pois. Päätös taas tehdään sen perusteella, mihin käännöstä tarvitaan ja missä muodossa se esitetään.

Musiikaali puolestaan on erityinen taiteenmuoto, koska siinä yhdistyvät musiikki, laulutekstit ja usein myös tanssi ja muu visuaalinen sisältö. Visuaalinen sisältö voi auttaa käännösratkaisujen tekemisessä, mutta aiheuttaa myös rajoituksia, sillä teksti ei saisi olla sen kanssa ristiriidassa. Käännökseen vaikuttaa lisäksi laulun funktio musiikaalissa, sillä erilaiset funktiot vaativat eritasoisia semanttista uskollisuutta ja joskus jopa uudelleenkirjoittamista. Musikaalikääntäjän työ on haastavaa, koska hänen pitää kääntää laulu niin, että katsoja saa kappaleesta tarvitsemansa informaation ymmärtääkseen musiikaalin kokonaisuudessaan.

Kun valitsin metodia analyysiini, Peter Low'n viisiotteluperiaate tuntui heti kiinnostavalta, koska se on hyvin käytännönläheinen ja funktionaalinen. Halusin myös luoda mallin, jota

musikaalin kääntäjät voisivat hyödyntää työssään. Mietin silti aluksi, sopisiko viisiotteluperiaate ja sen pohjalta muodostamani seitsenotteluperiaate ollenkaan tekstityksiin, koska tekstitysten ei välttämättä tarvitse olla laulettavia, kun taas Low luonnollisesti painottaa tätä osa-aluetta, sillä periaate on tehty nimenomaan laulettavia käännöksiä varten. Koen kuitenkin, että metodivalintani oli onnistunut, koska tällä tavalla pääsin käsiksi laululyyriisiin piirteisiin ja niiden esiintymiseen tekstityksissä. Olisin voinut keskittyä analyysissa ainoastaan lähdetekstiuskollisuuteen, mutta tällöin en olisi saanut yhtä monipuolista kuvaa musikaalikäännöksistä ja erityisesti tekstityksistä kokonaisuutena. Laulujen kääntämiseen nimittäin liittyy paljon muutakin kuin sisällön välittäminen, kuten aineistostani huomasin. Uskon myös, että seitsenotteluperiaatteesta voisi olla hyötyä musikaalien kääntäjille, niin tekstittäjille kuin laulettavan käännöksen tekijöille. Tekstittäjän ei tarvitse yleensä huomioida laulettavuutta yhtä tarkasti kuin laulettavan käännöksen tekijän, mutta ottelun periaatteena onkin, että kokonaisuus on osiensa summa. Jotkin osuudet voi jättää pienemmälle huomiolle, jotta toisiin voi keskittyä enemmän ja näin luodaan kontekstissaan toimiva käänнос.

Low'n mukaan laulujen tekstitysten tulisi olla suorasanaisia ja proosamaisia, koska niiden funktio on kommunikatiivinen (2017, 54–55). Hänen mukaansa niiden tulisi siis ennen kaikkea välittää laulujen sisältö helposti katsojalle. Analyysini perusteella voisin kuitenkin sanoa, että laulun tekstitykset poikkeavat jonkin verran puheen tekstittämisestä. Kaikissa tekstityksissä on selkeästi havaittavissa lyyrisiä, puheesta poikkeavia piirteitä, eli niihin on tehty runomaisuutta esimerkiksi riimitteilyllä ja sanajärjestyksen muutoksilla. T2:n käänнос muistuttaa puheen tekstitystä välimerkkien käytön suhteen, mutta myös siinä on lyyrisiä piirteitä. Runomaisuuden aste vaihtelee jonkin verran käänनोंsten ja kappaleiden välillä, mutta jokaisessa käänöksessä on joitakin runomaisia elementtejä.

Jan Ivarsson (1992, 119–120) on kirjoittanut, että tekstitysten tulisi olla laulettavia, kun taas muiden muassa Franzon (2009, 253–254) sanoo, että tämä ei ole tarpeen. Aineistossani kaikki käännökset eivät olleet täysin laulettavia, mutta kuitenkin yllättävän moni. Esimerkiksi *Do-re-mi*-kappaleen kaikki tekstitykset olivat laulettavia. Myös *Edelweiss*-käänöksissä laulettavuus sivuutti jopa semanttisen tarkkuuden. En tietenkään voi tietää, oliko tämä kääntäjien tarkoituksena vai oliko poisjättöihin jokin muu syy. Kuitenkin *My Favorite Things* -kappaleestakin on jätetty pois joitakin adjektiiveja, jolloin tekstitys vastasi rytmillisesti paremmin musiikin melodiaa, joten kyseessä saattaa olla tietoinen ratkaisu. Rytmia ei ole noudatettu orjallisesti kummassakaan alkuperäisessä tekstityksessä, mutta se on kuitenkin

huomioitu monin paikoin. Díaz Cintas ja Remael sanovat, että rytmin seuraaminen helpottaa tekstityksen lukemista, minkä vuoksi käännöksen tulisi noudattaa alkuperäistä rytmää (2007, 211). Itse sanoisin, että rytmiä olisi hyvä seurata jonkin verran, kunhan huolehditaan, että lukunopeus pysyy sopivana katsojalle. Tutkimani kappaleet ovat rytmiltään sen verran hitaita, että katsoja ehtii varmasti lukea tekstityksen, mutta nopeatempoisissa lauluissa voisi olla viisasta jättää käännöksistä sanoja pois, jotta katsoja ehtii lukea tekstit.

Edellä mainituista seikoista, kuten runomaisista piirteistä ja laulettavuudesta, päättelen, että tekstityksillä ei välitetä katsojille ainoastaan laulujen sisältöä, vaan myös niiden muotoon kiinnitetään huomiota. Vaikka katsoja kuulee musiikin taustalla ja näkee henkilön laulavan, laulaminen tuodaan esiin lisäksi tekstitysten muodolla. Tekstityksen funktio ei siis ilmeisesti ole ainoastaan kommunikatiivinen, vaan myös esteettinen ja ekspressiivinen. Se eroaa laulettavan näyttämökäännöksen funktiosta vähemmän kuin oletin, sillä myös näyttämökäännöksen on oltava kommunikatiivinen ja ekspressiivinen. Toki laulettavan käännöksen on oltava tekstitystä ekspressiivisempi, koska se esitetään yleisön edessä, mutta myös sen täytyy olla kommunikatiivinen, jotta se täyttää funktionsa.

Siinä mielessä hypoteesini oli oikea, että näyttämökäännöksessä on otettu enemmän semanttisia vapauksia kuin tekstityksissä, eli se on yleisesti ottaen käännetty tekstityksiä vapaammin. Molemmat alkujaan tekstityksiksi tehdyt käännökset ovat verrattain uskollisia lähdetekstin semanttiselle sisällölle, sillä niissä on käytetty lähinnä suoria käännöksiä tai parafraaseja. Parafraaseista suurin osa on jonkinlaisia pieniä poisjättöjä tai lyhennelmiä, mikä sopii muun muassa Low'n ajatuksiin siitä, että tekstityksellä viestitetään ennen kaikkea lähdetekstin ydin (2017, 54–55). Tällöin voi olla tarpeen jättää joitakin kohtia pois. Ajatusta ei voida kuitenkaan pelkistää niin, että lyhentäminen johtuisi aina tilanpuutteesta. Esimerkiksi *Edelweiss*-kappale on niin hidastahtinen, että tekstitysreplikkejä voisi lisätä, jolloin tekstityksiin mahtuisi paljon enemmän tekstiä. Nykyisillä tekstityksillä kappale on kuitenkin laulettava, mikä on yhtä lailla voinut olla syynä poistoihin.

Vaikka suurin osa tekstityksistä on suoria käännöksiä, tässä on kuitenkin eroja laulujen välillä, sillä myös tekstitykset voidaan kirjoittaa uudelleen, kuten nähdään *Do-re-mi*-kappaleessa, tai niitä voi kääntää hieman vapaammin, kuten *The Sound of Music* -kappaleen alusta huomataan. Käännöksiin näyttää vaikuttavan esitysmuoto eli se, onko kyseessä tekstitys vai näyttämökäännös, mutta niihin vaikuttaa myös laulujen oma funktio

musikaalissa. Kyseessä on siis kaksi funktionaalista ominaisuutta, jotka kääntäjän tulee huomioida työssään.

Ivarssonin mukaan valmiita, laulettavia käännöksiä ei tulisi käyttää tekstityksissä, koska käänнос on liian erilainen taustalla kuuluvaan lähdetekstiin verrattuna (1992, 121). Tämä väittäjä piti muutamiin näyttämökäännöksen yksittäisiin säkeisiin, koska ne olivat ristiriidassa visuaalisen sisällön tai laulun funktion kanssa. En kuitenkaan tuomitsisi valmiiden käännösten käyttämistä jyrkästi, koska suurimmaksi osaksi ne sopivat moitteettomasti myös tekstityksiksi. Varsinkin käsittelemäni laulukäännökset ovat jonkin verran tunnettuja Suomessa ja käytössä muissakin yhteyksissä, kuten nuottikirjoissa, joten niiden käyttäminen on ymmärrettävää. Jos suomalainen katsoja tuntee kappaleiden sanoitukset entuudestaan, hänen on helppo seurata elokuvaa tuttujen laulutekstien tahtiin. Tällainen katsoja voi jopa häiriintyä enemmän alun perin tekstityksiksi tehdyistä käännöksistä, koska ne poikkeavat hänen tuntemistaan suomennoksista. Toisaalta jos katsoja ei tunne laulukäännöksiä entuudestaan, hän voi häiriintyä kääntäjän ottamista vapauksista, jos ymmärtää hyvin lähdetekstiä. Mielestäni yksi toimiva käännosratkaisu voisi olla se, että vanhoja käännöksiä käytettäisiin tekstitysten pohjana siten, että valmiisiin käännöksiin tehtäisiin muutoksia, jos laulun funktio tai visuaalinen sisältö niin vaatisivat. Voidaan tosin myös pohtia, miksi näyttämökäännöksiä ylipäänsä pitäisi käyttää tekstityksinä, sillä alkuperäiset tekstitykset täyttävät laulun funktion hieman paremmin kuin näyttämökäännös, eivätkä ne useimmiten aiheuta ristiriitaa lähde- ja kohdetekstin sisällön välillä.

Lopuksi voisin tiivistäen sanoa, että musikaalilaulujen käännosstrategiaan vaikuttavat niin esitysmuoto kuin laulun funktio musikaalissa. Laulettavassa käännöksessä otetaan yleensä enemmän vapauksia kuin tekstityksissä, mutta myös tekstityksissä voi olla tarpeen kirjoittaa joitakin säkeitä tai kokonaisia kappaleita uudelleen. Vaikka alkuperäiset tekstitykset ovat semanttisesti uskollisia lähdetekstille, ne eivät vastaa täysin puheen tekstittämisen konventioita, vaan niissä on laulettavan näyttämökäännöksen tapaan runollisia piirteitä, kuten riittävyä ja käännteistä sanajärjestyä, sekä laulettavuutta. Tätä aihetta pitäisi kuitenkin tutkia vielä paljon, jotta voitaisiin tehdä yleispäteviä johtopäätöksiä, sillä olen nähnyt myös hyvin suorasanaisia musikaalitekstityksiä, joihin aineistopäätelmäni eivät täysin päde. Voin siis tällä hetkellä tehdä päätelmiäni vain oman aineistoni pohjalta.

Musikaalilaulujen kääntäminen on monitahoinen ja kiehtova ala eri muotoineen, ja sitä voisi tutkia vielä monella tavalla. Olisi mielenkiintoista haastatella musikaalien kääntäjiä, esitellä

heille seitsenotteluperiaate ja kysyä, millaisiin seikkoihin he kiinnittävät huomiota käännöksiä tehdessään ja voisiko seitsenottelusta olla heille apua käytännön työssä. Kysely olisi hyvä tehdä niin musikaalien tekstittäjille kuin laulettavien käännösten tekijöille, jolloin heidän työtapojaan voisi verrata. Lisäksi haastattelututkimuksen voisi tehdä käyttäjille eli musikaalin katsojille. Heiltä voisi tiedustella mielipidettä valmiiden käännösten käyttämisestä tekstityksinä, tekstitysten laulettavuudesta tai muotoilukonventioista eli välimerkkien ja isojen alkukirjainten käytöstä.

Lisäksi samaa tutkimusmetodia voisi testata eri aineistolla, jolloin nähtäisiin, voiko musikaalikäännöksistä päätellä jotakin yleisellä tasolla. Aineistona voisi käyttää vaikkapa dubattua lastenelokuvaa ja verrata sitä sen tekstityksiin. Jos jostain löytäisi johonkin musikaaliin alun perin laulettavaksi tehdyn tekstityksen, sitä olisi erittäin kiinnostavaa verrata näyttämökäännökseen. Omaa aineistoani voisi myös tutkia vielä tarkemmin esimerkiksi repliikkirajojen ja ajastuksen suhteen, jolloin tutustuttaisiin tarkemmin myös näihin tekstittämisen puoliin. Musikaalikäännöksissä olisi siis vielä paljon tutkittavaa.

7 Lähteet

7.1 Tutkimusaineisto

The Sound of Music, 1965. 20th Century Fox. Ohjannut Robert Wise, laulut säveltänyt Richard Rodgers, sanoittanut Oscar Hammerstein II.

Suomenkieliset tekstitykset:

The Sound of Music -DVD-julkaisu 2005. SDI Media Group. 20th Century Fox. FS Film Oy.

The Sound of Music -VHS-tallenne. Yle.

The Sound of Music -VHS-tallenne. MTV3 2003.

7.2 Kirjallisuuslähteet

Bosseaux, Charlotte 2013. Some Like it Dubbed: Translating Marilyn Monroe. Teoksessa Minors, Helen Julia (toim.). 81–92.

Burton, Jonathan 2010. The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling. Teoksessa Bogucki, Lukasz & Kredens Krzystof (toim.). *Perspectives on Audiovisual Translation*. 20 Vol. Frankfurt am Main: Lang. 179–187.

Diadori, Pieragela 2012. Cinema and song translation. Teoksessa Buffagni, Claudia & Beatrice Garzelli (toim.). *Film Translation from East to West : Dubbing, Subtitling and Didactic Practice*. Bern: Peter Lang. 29–45.

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

Di Giovanni, Elena 2008. The American Film Musical in Italy, *The Translator*, 14:2. 295–318.

Dryden, John 1989 [1680]. Metaphrase, paraphrase and imitation. Teoksessa Chesterman, Andrew (toim.). *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura. 7–12.

Everett, William A. & Paul R. Laird (toim.) 2008. *The Cambridge Companion to the Musical*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.

Franzon, Johan 2009. *My Fair Lady på skandinaviska : En studie i funktionell sångöversättning*. Helsinki: Helsinki University Translation Studies, Monographs 5.

Franzon, Johan 2008. Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator* 14.2. 373–399.

- Franzon, Johan. 2005. Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian *My Fair Lady*. Teoksessa Gorlée, Dinda L. 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. 25.; 25 Vol. Amsterdam: Rodopi. 263–298.
- Gammond, Peter 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gorlée, Dinda L. 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. 25.; 25 Vol. Amsterdam: Rodopi.
- Hakola, Marika 2007. *Tekstien tanssi – Intertekstuaalisuuden kääntäminen Michael Kunzen musikaalilibretossa Tanz der Vampire*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Ketola, Kimmo, Kati Niemelä, Harri Palmu & Hanna Salomäki 2011. *Uskonto suomalaisten elämässä : uskonnollinen kasvatus, moraalit, onnellisuus ja suvaitsevaisuus kansainvälisessä vertailussa*. Tampereen yliopisto. Saatavilla: <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8484-1>. [Luettu: 18.07.2018.]
- Leskelä, Ari (toim.) 2015. *Suuri Toivelaulukirja: Musikaali, TV, Elokuva*. Helsinki: F-Kustannus.
- Ivarsson, Jan 1992. *Subtitling for the Media : A Handbook of an Art*. Stockholm: Transedit.
- Mateo, Marta 2012. Music and translation. Teoksessa Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (toim.). *Handbook of Translation Studies. Vol. 3*. Amsterdam: John Benjamins. 115–121.
- Mateo, Marta 2001. Performing musical texts in a target language: the case of Spain. *Across Languages and Cultures* 2 (1). 31–50.
- Nord, Christiane 1991. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- Lefevre, André 1998. Acculturating Bertolt Brecht. Teoksessa Bassnett, Susan & André Lefevre (toim.). *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*. Topics in Translation. Clevedon: Multilingual Matters.
- Low, Peter 2017. *Translating Song : Lyrics and Texts. Translation Practices Explained*. Abingdon: Routledge.
- Low, Peter 2013. When Songs Cross Language Borders. *The Translator*, 19.2. 229–244.
- Low, Peter 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. Teoksessa Gorlée, Dinda L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*.
- Low, Peter 2003. Singable translations of songs. *Perspectives*, 11:2. 87–103.
- Minors, Helen Julia (toim.) 2013. *Music, Text and Translation*. London ; New York: Bloomsbury. Bloomsbury Advances in Translation.
- Palmer, Judi 2013. Surtitling Opera: A Surtitler's Perspective on Making and Breaking the Rules. Teoksessa Minors, Helen Julia (toim.). 21–33.

- Preston, Katherine K. 2008. American musical theatre before the twentieth century. Teoksessa Everett, William A. & Paul R. Laird (toim.) 2008. 1–28.
- Tuominen, Tiina 2013. *The Art of Accidental Reading and Incidental Listening. An Empirical Study on the Viewing of Subtitled Films*. Tampereen yliopisto, väitöskirja.
- Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT-Verlag.
- Virkkunen, Riitta 2004a. *Aika painaa. Oopperan tekstilaitekäännöksen toiminnalliset rajat*. Tampereen yliopisto, väitöskirja.
- Virkkunen, Riitta 2004b. The Source Text of Opera Surtitles. *Meta: Translators' Journal Vol 49: 1*. 89–97.
- Wood, Graham 2008. Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical. Teoksessa Everett, William A. & Paul R. Laird (toim.) 2008. 305–324.

7.3 Muut lähteet

- Ilona-esitystietokanta. Teatterin tiedotuskeskus. Saatavilla: <http://ilona.tinfo.fi/>. [Luettu 30.07.2018.]
- Peterson, Jens 2005. Här tar ”Mamma Mia” svensk form. Aftonbladet 02.01.2005. Saatavilla: <https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/p6Qoew/har-tar-mamma-mia-svensk-form>. [Luettu 15.07.2018.]
- Tampereen teatteri 2012. Veriveljet. Saatavilla: <https://tamperenteatteri.fi/naytelma/veriveljet/>. [Luettu 19.08.2018.]
- Tampereen teatteri 2017. Cats. Saatavilla: <https://tamperenteatteri.fi/naytelma/cats/>. [Luettu 19.08.2018.]

English summary

Introduction

Musical is a form of art which combines theatre with music (Franzon 2009, 23), and many musical songs have become highly popular even outside the context of the musical, such as *Memory* from *Cats* or *Somewhere over the Rainbow* from *The Wizard of Oz*. But what happens to these unforgettable songs when the musical is taken to another country? The answer depends mostly on the purpose for which the translation is needed, and in which form the translation is presented. Translations can have different purposes that might determine how songs must be translated. Some translations are supposed to be sung and performed in the target language, which means that the song has to be *singable*, while some other translations are intended to be used in another form, such as subtitles, which are used to help the audience follow the contents of the song. This study focuses on examining the features of song translations when a film musical is subtitled and when a stage musical is translated into a singable form.

Some researchers think that singable translations have different functions than subtitles, since singable translations must be expressive, because they are meant to be performed on stage in front of an audience (Low 2003, 93), whereas subtitles are supposed to help the viewer to understand the happenings on stage or screen and to communicate the main content of the source text, or the ‘gist’ as Peter Low calls it (2017, 41) in a simple manner. This means that subtitles would not have to be expressive or to have poetical properties, such as rhyme. However, Johan Franzon says that translating songs without the music “basically amounts to verse translation” (2008, 393–394), and Marta Mateo thinks that subtitles should be somehow expressive (2001, 33).

Since researchers do not agree on subtitles in terms of their function and form, I want to study if subtitles have lyrical features and how subtitles might differ from a singable stage translation, which is how I call a singable translation of a musical song that is to be performed live in front of an audience. My aim is to find answers to the questions: What kind of features musical song translations have and are these features different between subtitles and singable stage translations? I presume that film subtitles follow the sense in the source text more precisely than stage translations. I base this presumption on the fact that subtitlers can focus more on the contents of the song, while stage translators have to pay attention to the singability of the stage translation. I also want to examine whether the subtitles have less poetic features than the stage translation, as some

researchers think they should, since their main function is to deliver the essential meaning of the song to the audience.

My material for the study consists of the film musical *The Sound of Music* (1965) and its three Finnish subtitles, one of which was originally translated as a singable stage translation and later used as subtitles on DVD. I look at the material from a functional point of view where the translation, and the source text, has a *skopos*, a purpose, which it needs to fill. The *skopos* guides the translator's solutions and makes vast adaptations, or even rewriting, possible. In the analysis, I combine the theory of singable song translation with the special features of musical translation. To study the material further, I have created a *Heptathlon Principle* where I adapt *The Pentathlon Principle* by Peter Low (2003) and to which I add two characteristics so that the translations fit into the world of musicals. Low's principle consists of *Singability*, *Sense*, *Naturalness*, *Rhythm* and *Rhyme*. I study Low's *Sense* with the categorization presented by Johan Franzon where translations are divided into three groups: direct translations, paraphrases and rewritings (Franzon 2009, 186). Low's principle can be used to study the features of singable song translations, but this is not enough when it comes to musicals. In musicals, the "mise en scène", or the visual content, and the plot and the function of the song affect the translations, as Franzon (2009) points out. Therefore, I have adapted Low's principle by adding these two features, *the visual content*, and *the function of the song*, to the principle so that it can be applied to musical translations.

Although Low's principle discusses singable translations and I intend to examine subtitles that can be non-singable, I think that Low's theory is suitable for my work. As mentioned, some researchers say that subtitles need to condense the main content of the text and that it is not necessary for subtitles to have lyrical features, such as rhyme. I would say that it is not as simple as that, and therefore, I want to study the possible lyrical features that are used in subtitles. This is useful in order to have an idea about the function of the subtitles. With the help of Low's principle, I can see how the singable stage translation differs from the two original subtitles and what kind of features they have.

Musical subtitles have not been studied very often, which is why I address the subject with the help of opera surtitles and singable translations of songs and musical songs. Since my point of view is functional, the *skopos theory* by Hans J. Vermeer (1996) is in the heart of the whole study.

Translating songs into different forms

Hans J. Vermeer's *skopos theory* (1996) suggests that a translation has a particular *skopos*, or purpose or function, and this purpose defines how a text should be translated. Although the *skopos* theory is usually used in informative or persuasive texts, Peter Low thinks that it can also be applied to song translation, even though songs are mostly expressive rather than informative. For instance, lullabies are supposed to calm, and serenades are used to woo. (2017, 40.)

Song translation can be divided into three groups: *metaphrases*, or direct translations, *paraphrases* and *imitations* (Franzon 2009, 186), or *replacement texts*, as Low calls the *imitations* (2013, 238). I call them *rewritings*. When translations are categorized like this, we can learn something about the function of the song text: If a song is translated almost directly, word-for-word, as in metaphrases, we can assume that the original semantic meaning is very important, whereas in rewritten songs, we can wonder what the original function has been and if it can still be seen in the target text. However, this is merely a simplification of the idea, since it is incorrect to assume that a song could only be translated in a single way. Different kind of song translations are needed in different situation and for different purposes, because some translations are adapted to fit the music while others are only presented in a written form (Low 2017, 40). Low addresses the different kind of song translations in his work *Translating song : lyrics and texts* (2017).

In addition, Low has created *The Pentathlon Principle* (2003) which presents a functional model for singable song translations and five criteria for the translation: *Singability*, *Sense*, *Naturalness*, *Rhythm*, and *Rhyme*. The translations need to be singable, or, written in a way that allows the singer to sing the lyrics effortlessly and naturally. They should also "transfer of the meaning", the *sense*, (Low 2003, 94) of the source text. However, this is not as strict as in some translation fields where semantic accuracy is paramount. The translations should be relatively *natural* in terms of word order and register, so that the listeners can comprehend the text easily (Low 2003, 95). In addition, the translations can include *rhymes*, although this is not always obligatory. Last, the *rhythm* should be preserved when it comes to syllable counts, but they can be slightly altered with the help of *melismas*, which means that one syllable is sung while moving between different notes (Low 2003, 96–97).

The Pentathlon Principle can be a good starting point for musical translations, but it is not enough, because musical translators need to consider the visual content and the function of the song in the musical. Johan Franzon describes that musicals combine theatre, music, and dance, as they show

dramatical events in a popular style (2009, 23). Thus, musicals are most often narratives where the contents of the songs have relevance to the plot. In musicals, the music, the visual content, the words, and the sounds create a new entity (2009, 24–25). The "mise-en-scène", or the visual content, which consists of, for example, costume and set design, composition and acting, helps the viewer to interpret the music and the verbal text (Diadori 2012, 42).

Songs can have many functions in the musical. For example, they are usually meant to entertain the viewer. One important purpose is to carry the narrative and tell us important things about the plot. In addition to events, songs can bring out the personality of the characters and the relationship between characters (Franzon 2009, 102–107). Some songs create a suitable atmosphere, which is why they are narratively functional (Díaz Cintas & Remael 2007, 208–209). All in all, songs can be considered as reflections of human communication (Franzon 2009, 25). Since songs can have so many functions in a musical, they usually need to be translated when the musical is taken to another country.

Song translations can vary according to their function from very literal translations to completely rewritten texts. For example, if a song is meant to describe a character's personality, it can be sufficient to communicate if the person is kind or mean, but the translation does not have to preserve every single detail of the source text. Franzon says that this kind of translation is "faithful through functional interpretation" (2009, 252 [my translation].) All translations do not have to be semantically close to the source text to be faithful. Therefore, a song can even be rewritten, if the function allows or requires it.

If a *stage musical* is taken to another country, it can be translated as a stage translation, which means that the songs are performed in the target language by live actors. This has traditionally been the most common way in Finland, but nowadays, it is also possible to subtitle or surtitle the musicals in live theatres. *Surtitling* means that the translations are projected on the wall above the stage, which is usually the case in operas. Musicals can also be *film musicals* shown on television, in cinemas, or on other screens. Basically, the songs in film musicals can be dubbed, subtitled, or left untranslated, even if the speech is dubbed or subtitled. Elena Di Giovanni (2008) and Pierangela Diadori (2012) discuss this in more detail in their articles.

When a song of a film musical is subtitled, the translation must fit to the screen. This causes time and space limitations for the translator, since the viewer must also have time to look at the film (Diadori 2012, 43). People do not watch films to read the subtitles, but they read the subtitles to

understand the film. Therefore, some researchers say that subtitles should be simple, grammatically correct, and easy to read (e.g. Low 2017, 51–56; Díaz Cintas & Remael 2007, 96, and Palmer 2013, 28). In fact, Low says that the *skopos* of the subtitles requires the translator to simplify the syntax, sacrifice complex expressions and preferably use short words (Low 2017, 53–54). This suggests that subtitles do not have to be singable or contain poetical features. However, Marta Mateo thinks that opera surtitles should be somehow expressive (2001, 33), which also applies to musical subtitles. Franzon says that translating songs to a written form basically amounts to verse translation (2008, 393–394), which is why song subtitles could be expressive and have poetical features, such as rhyme and metre. For example, rhymes can create an illusion of singability in the subtitles, even if they are not really singable. (Franzon 2009, 253–254.)

Subtitles are a special form of translation in the sense that the source text can be heard at the same time as the subtitles are displayed on the screen. This makes subtitles vulnerable, since the viewers who understand the source text notice if the translation differs from the source text (Tuominen 2013, 33). For this reason, Jan Ivarsson thinks that translations which are originally meant for other purposes, such as singable stage translations, should not be used as subtitles (1992, 121). It is true that viewers can be confused if the subtitles differ greatly from the source text or the story of the musical. However, some earlier translation can be well known in the target culture, and some viewers can be confused if they see new subtitles instead of the singable target language lyrics. Consequently, the contents and the function of the song could help determine which translation to use.

Material and method

My data consists of the film musical *The Sound of Music* (1965), composed by Richard Rodgers with lyrics written by Oscar Hammerstein, and its three Finnish subtitles, one of which was originally translated as a singable stage translation and later used as subtitles on DVD (2005). *The Sound of Music* is a story of a young novice Maria, played by Julie Andrews, who is sent to serve as governess for the seven children of Captain von Trapp. The Captain is a strict man who does not allow music to be played in the house, because it reminds him of his late wife, but Maria manages to bring music back into the family's life. I have chosen four of the most popular songs of the musical for this study: *The Sound of Music*, *My Favorite Things*, *Do-re-mi*, and *Edelweiss*.

To study the subtitles, I have created a *Heptathlon Principle* where I adapt Peter Low's *The*

Pentathlon Principle (2003) that consists of *Singability, Sense, Naturalness, Rhythm* and *Rhyme*, and to which I add two characteristics to make them fit into the world of musicals. Low's principle can be used to study the features of singable song translations, but this is not enough when it comes to musicals. In musicals, the "mise en scène", or the visual content, and the plot and the function of the song affect the translations, as Franzon (2009) points out. Therefore, I have adapted Low's principle by adding these two features, *the visual content*, and *the function of the song*, to the principle so that it can be applied to musical translations.

As mentioned earlier, songs can have many different functions in musicals, which affect the translation. In the analysis, I have looked at the context of each song and tried to define the *function of the song* in the musical entity. I have also looked at the *visual content* to see which parts of the song text have some connection with the visual content.

I study Low's *Sense* with the categorization presented by Johan Franzon where translations are divided into three groups: direct translations, paraphrases and rewritings (Franzon 2009, 186). This way, I can see how much the translators have changed the meaning of the source text, which can tell us something about the songs' function.

I have analysed *Singability* by singing the translations aloud and considering where the singer would have to rush through the words or lengthen the notes. The melodies of the songs in my material were rather easy, so I do not think that the translations have sounds which would make singing difficult. The method used in this section is rather subjective, and as Low points out, singability is best evaluated by professional singers or singing teachers (2017, 81), so I have also looked at singability through *Rhythm* and syllable count, which is the minimum level of singability according to Johan Franzon (2008, 392). I have counted the syllables in the translations and compared them to the source text, because this is the simplest way to see if the translations can be sung to the melody of the music. However, it is also important to consider the length of the syllables, since two short syllables can usually be sung instead of one long one. Thus, it can be possible to have a singable translation even if the syllable count is not identical.

Low thinks that song translations should be relatively natural in terms of word order, for example (2003, 95). Jonathan Burton has also said that song subtitles should transfer the essence of the meaning in a simple way (2010, 184), not in poetical form. However, it is difficult to estimate *naturalness*, since this is partly a matter of opinion. Some researchers and viewers could appreciate poetical features in subtitles, for this can create an illusion of singability in the translation, even if it

is not rhythmically singable (Franzon 2008, 393–394). I look at the *naturalness* of the translation by studying word order and understandability, but I do not intend to judge which are better, prose or poetical translations.

Singability and its illusion can often be linked to *Rhyme*. I have searched for rhymes and half rhymes in both the source text and the translations. I also pay attention to whether the rhymes are in successive lines or whether the rhyme "hops over" a line. This can be significant in subtitles, as the viewer sees only two lines at the same time on the screen. Therefore, Ivarsson claims that "the rhymes will normally only be noticed if they occur in both lines of the same subtitle or if they are repeated at least three times" (1992, 120). However, Ivarsson might have underestimated the viewers' memory in saying this. One can also wonder if the viewers of the source text remember rhymes any better as they do not see them written but only hear them. The lines can be long, so it might take several seconds for the rhyme to appear. In addition, the viewers will probably concentrate on the sense of the words rather than the rhymes when they see the musical for the first time, but after seeing the musical a few times, they can learn the rhymes even without noticing it if the tune is catchy.

***The Sound of Music* and its three translations**

After studying the three translations of *The Sound of Music*, I can say that all the translations contain many lyrical features that create the illusion of a song, such as inverted word order, rhyme and singability. However, these features are not consistent from one song to another nor between the three translation versions. If I had to generalize the differences between the two original subtitles and the stage translation, I would say that the stage translation is translated more liberally than the subtitles where the semantic meaning has been translated rather precisely. Still, this is not always the case as my material showed that even subtitles can be rewritten. In some cases, the whole function of the song is not preserved in the stage translation, but otherwise, the three translations differ from each other less than I had expected.

Looking at the translations of the songs, I noticed that all the translations of the song *The Sound of Music* use inverted word order. In addition, the subtitle 1 and the stage translation are both singable and they use some archaic expressions. The subtitle 1 and the stage translation are mostly paraphrased, while the majority of the lines in the subtitle 2 is translated directly. The musical begins with this song, which functions as the theme song for the whole musical. Maria sings about

nature while she walks in the mountains, and the visual content matches the lyrics well in all three translations. However, Maria also mentions religious items during the song three times in lines: "My heart wants to sigh like a chime that flies/ From a church on a breeze", "To sing through the night/ Like a lark who is learning to pray", and "My heart will be blessed/ With the sound of music". These parts are rewritten in the stage translation in a way that omits the religious references. Thus, its viewers do not have the same information about the theme of the film as the source language viewer.

In *My Favorite Things*, the children are afraid of the storm, so Maria improvises a song about her favorite things as she tries to calm them and enliven their spirits. This song tells about what Maria likes, and thus, it describes Maria's character. Maria is used to living under humble conditions in the nunnery and she has donated most of her clothes to charity. However, in the stage translation, she sings about how nice it is to get coins in the piggy bank instead of "Girls in white dresses/ With blue satin sashes". Later, this part becomes problematic when it comes to the visual content, because Maria takes hold of a curtain and sings the lines as she realises she can make new clothes of the curtains for the children. However, some rewritten parts of the stage translation fit the context well. For example, Maria sings about how nice it is to walk to the mountains in the stage translation, when the source text says: "Wild geese that fly/ With the moon on their wings". Otherwise, the stage translation is mostly paraphrased. It has rhymes in it, and the word order is sometimes inverted, sometimes normal.

The subtitles 1 and 2 follow the sense of the source text quite strictly, as only a few of their lines are paraphrased and others are direct translations, although the subtitle 1 has one rewritten line. Neither of the subtitles is singable, their word order is mostly normal, and they have little rhyme (the subtitle 2 more than the subtitle 1). Thus, the song-like illusion is not very strong in these subtitles, and they seem to be more focused on transferring the meaning of the song.

As mentioned before, even subtitles can be rewritten, as is the case with *Do-re-mi*. In the story, the song functions as a tool to teach the notes of the musical scale to the children. Maria sings the name of a note and then gives a definition for the word, like in "'Doe,' a deer, a female deer'. This word play does not function in Finnish in the same way, so all the translations are basically rewritten. Only one of the subtitles (the subtitle 2) has four paraphrases in it, so it is semantically closest to the source text. Furthermore, all three translations are singable, and they have rhymes. The subtitle 1 and the stage translation have some inverted word order in them, whereas the subtitle 2 is quite

prose-like in terms of word order.

Looking at the final song, *Edelweiss*, the two subtitles resemble each other, as they are both singable and yet very close to the sense of the source text. The subtitle 1 has more inverted word order than the subtitle 2, while the subtitle 2 has more rhymes than the subtitle 1. By contrast, the stage translation has many rhymes, and half of its lines have inverted word order. The lyrical features are well present in the stage translation, but the transfer of the meaning has been more liberal as half of the translation is rewritten or paraphrased. The song has a political function in the film, since the family's father sings it as a disguised protest for the Nazi commanders who have come to take him to the Navy. The final words of the song "Bless my homeland forever" are emphasized in the film. However, the stage translation talks about the faith of the young hearts in this part and omits the political function. On the other hand, the visual content helps to convey the message as the whole Austrian audience starts to sing the song with the family while the Nazi commanders look at them sourly.

Comparing the three translations with each other, I would say that the subtitle 2 is closest to the meaning of the source text. It resembles speech subtitling the most because of its use of punctuation and because it uses normal word order slightly more than the two other versions. However, it also has some inverted word order, and it uses rhymes more than the subtitle 1. Two of its songs are also singable, while the other two are not. The subtitle 1 and the stage translation often use inverted word order and archaic expressions. Three of the songs in the subtitle 1 are singable, as well as the whole stage translation.

If I consider how the different areas of the Heptathlon Principle show in the translations, I could say that the emphasis varies between the three translation versions but also inside them, but at least some of the criteria can be found in every translation. Their emphases seem to be somehow connected to each other. In *Do-re-mi*, for example, the transfer of the meaning is not strong, but singability, rhyme, and function are emphasized in every translation. By contrast, in the original subtitles of *My Favorite Things*, the sense is followed quite strictly, but there is not much singability in them, nor other features that create the illusion of the song. However, it would be incorrect to claim that sense and singability could not be transferred into the same translation, because in the original subtitles of *Edelweiss*, both the singability and the sense are present.

Looking more closely at my own additions to Low's Pentathlon, the function of the song and the visual content, the differences between the subtitles and the stage translation are shown more

clearly. Many parts of the stage translation are rewritten, which in itself is not a problem, if we do not consider the fact that the viewer can hear the source text. For example, the rewritten *Do-re-mi* fills its purpose well. However, I would say that in general, the functions are realized slightly better in the subtitles 1 and 2 than in the stage translation, because in some parts of the stage translation, the function is not clear due to rewriting.

When it comes to the visual content, I have to admit that the song performances of the songs I had chosen were rather bare and simple, which means that my material was not the best choice for studying the connection between the visual content and the translations. Even though the visual contents were seldom mentioned in the lyrics, the visual content and the translations were mostly in harmony with each other.

Based on all the previous points, I have come to the conclusion that subtitles are not used only to convey the original message to the target language viewer, but also their form matters. Apparently, the function of subtitles is not always merely communicative but also aesthetic and expressive. When it comes to their function, subtitles differ from stage translations less than I had expected, since stage translations must be communicative and expressive as well. Of course, a singable translation should usually be more expressive than subtitles as it is performed in front of an audience, but it also must be communicative to fill its function.

One thing that still needs addressing is the question whether singable stage translations are suitable to be used as subtitles. The answer is not simple. If we consider this from the perspective of someone who does not understand the source language, I would say that the translations work mostly well. I mentioned earlier that some parts of the stage translation omitted some functions of the songs, but this would not confuse the viewers as they would not know that anything was missing. They might be slightly confused when the text somehow does not correspond with the visual content, but these cases are so rare that it would not affect the interpretation of the musical in general.

However, Ivarsson says that translations which are originally meant for other purposes, such as singable stage translations, should not be used as subtitles (1992, 121), because the viewers who understand the source text notice if the translation differs from the source text. There is some truth in this statement since it can disturb the viewers if they read and hear different things. In my material, about half of the lines of the stage translation are paraphrased, which means that they have some connection to the source text. I believe this soothes the conflict between the source text and

the subtitle quite well, although there are some parts where the viewers can wonder about the difference between the two languages.

The situation becomes even more complex when it comes to popular musicals, such as *The Sound of Music*, because the stage translations can be known to the public even outside the musical context. If the viewers know the translations beforehand, they can find it comfortable to watch the film with the familiar translations. These viewers could even be more confused if they saw new subtitles with the familiar song.

All in all, I cannot give a simple answer to whether a stage translation is suitable as a subtitle. Sometimes, they can fit there perfectly, and sometimes not. This depends partly on the function of the song as well as the popularity of the translation. In *The Sound of Music*, the stage translation functions mostly well, so I could say that stage translations can sometimes be used as subtitles, but you should always consider the situation and be aware of the fact that some viewers could be annoyed if the translations differ greatly from the source text.

Conclusion

Song translation is a peculiar field of translation studies, as songs can and in fact, must be translated differently according to their function, or *skopos*. There is not only one way to translate songs, as would be the case with some translations where a specific form is used. Songs can be translated to be singable or they can be needed to study the original meaning in a written form, for example. Different translation strategies are needed to create successful translations. This might also be the case with different translations of musicals, such as subtitles and stage translations. This is one of the reasons I wanted to study subtitles and compare them with a singable translation.

I applied Peter Low's *Pentathlon Principle* to study the features of the musical songs – *sense*, *singability*, *naturalness*, *rhythm*, and *rhyme*, but I added two elements to this principle, making it the *Heptathlon Principle*. When songs are a part of a musical, they must fit the context of the musical and the visual content, so I added the *function of the song* and the *visual content* to the original principle. Based on my analysis, I could say that subtitles and the stage translation are not as different from each other as I had expected. Most often, the stage translation was translated more liberally than the two subtitles, but even the subtitles were sometimes rewritten because of the function of the song, as was the case in *Do-re-mi*. All the translations had some features of the Heptathlon Principle, such as rhyme and singability, although the amount of these features varied

between songs and translation versions.

Translating musicals is a fascinating and complex area with its different forms, and it could be studied in many ways. It would be interesting to interview musical translators and ask them how they see the Heptathlon principle. It could also be beneficial to interview the viewers of musicals and ask them about the usability of stage translations in subtitles. The functionality of the Heptathlon Principle could be tested with some other material, for example with a dubbed film and a subtitled version of the same film. My material could also be studied further based on the technical elements of subtitling, such as timing and subtitle lines. These are only a few examples to show that there is still much work to be done in this field of translation studies.