

”Onko tuo anka jonka näen edessäni?”

Terry Pratchettin *Wyrd Sisters* -teoksen parodisten Shakespeare-viittausten
suomentaminen teoksessa *Noitasiskokset*

Emily Hallfast
Tampereen yliopisto
Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriohjelma
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2019

Tampereen yliopisto
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriohjelma
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta
Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

HALLFAST, EMILY: ”Onko tuo anka jonka näen edessäni?” Terry Pratchettin *Wyrđ Sisters* -teoksen parodisten Shakespeare-viittausten suomentaminen teoksessa *Noitasiskokset*

Pro gradu -tutkielma, 73 sivua + lähdeluettelo ja englanninkielinen lyhennelmä (14 sivua)

Toukokuu 2019

Tässä pro gradu -tutkielmassa tutkin parodisten Shakespeare-viittausten suomentamisessa käytettyjä käännösstrategioita. Lisäksi tutkimus pyrkii selvittämään, ovatko Shakespeare-viittaukset edelleen tunnistettavia suomennoksessa sekä onko lähdetekstin humoristisuus säilynyt käännöksessä. Aineistonani on Terry Pratchettin teos *Wyrđ Sisters* (1988) sekä Margit Salmenojan suomennos *Noitasiskokset* (1993). *Wyrđ Sisters* -teoksen juoni koostuu kolmen Shakespearen tragedian juonten sekoituksesta. Lisäksi teos sisältää parodisia tyyliviittauksia Shakespearen tuotantoon sekä alluusioita lukuisiin Shakespearen teoksiin.

Tutkimuksessa käytetty teoria pohjautuu parodian tutkimuksen osalta ensisijaisesti Rosen (1993) parodian teoriaan. Parodian kääntämistä ei ole tutkittu juuri lainkaan, minkä vuoksi hyödynnän tässä tutkimuksessa Leppihalmeen (1997) luomaa alluusioiden käännösstrategioiden jaottelua ja yhdistän sen Low'n (2011) sanaleikkejä koskevien käännösstrategioiden kanssa. Kahden käännösstrategiakehityksen avulla selvitän, mitä käännösstrategioita Salmenoja on suomennoksessaan käyttänyt sekä painottaako hän ratkaisuisaan intertekstuaalisuutta tai humoristisuutta.

Analysoin lähdeteoksen kirjallisuusanalyttisesti selvittääkseni miten parodia rakentuu teoksessa. Vertasin intertekstuaalisia viittauksia Shakespearen tuotantoon nähdäkseni missä määrin viittaukset linkittyvät parodioitaviin teksteihin kielellisesti ja temaattisesti. Analysoin suomenkielisiä Shakespeare-suomennoksia soveltuvilta osin ja vertasin, miten *Noitasiskokset*-suomennos suhteutuu näihin suomennoksiin sekä lähdetekstiin.

Aineiston analyysi osoitti, että Salmenoja käyttää suomennoksessaan ensisijaisesti minimimuutoksen käännösstrategiaa sekä kompensatiota. Käännösratkaisuissa suomentaja on painottanut intertekstuaalisten viittausten säilyttämistä milloin mahdollista. Intertekstuaaliset viittaukset ja huumori ovat säilyneet suomennoksessa, vaikkakin paikoitellen lähdetekstiä vaikeammin havaittavasti tai heikommin. Nämä erot selittyvät kuitenkin ensisijaisesti sillä, että Shakespeare on englanninkielisessä kulttuurissa tunnetumpi kuin suomenkielisessä.

Avainsanat: parodian kääntäminen, käännösstrategiat, tunnistettavuus, Shakespeare, Terry Pratchett

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1 Johdanto | 1 |
| 2 Parodia ja sen kääntäminen..... | 6 |
| 2.1 Intertekstuaalisuus | 6 |
| 2.2 Huumori | 9 |
| 2.3 Parodia intertekstuaalisena huumorina | 11 |
| 2.4 Terry Pratchettin tuotannosta tehtyjä parodiatutkimuksia | 14 |
| 2.5 Parodian kääntäminen | 16 |
| 2.5.1 Alluusion kääntäminen | 16 |
| 2.5.2 Huumorin kääntäminen..... | 17 |
| 2.5.3 Parodian kääntäminen..... | 18 |
| 2.5.4 Käännösstrategioita..... | 20 |
| 2.6 Yhteenveto | 24 |
| 3 Aineiston esittely ja metodit | 25 |
| 3.1 Tutkimuskysymys | 25 |
| 3.2 <i>Wyrd Sisters</i> -teoksen rakennuspalikat | 25 |
| 3.2.1 <i>Macbeth</i> | 26 |
| 3.2.2 <i>Hamlet</i> | 27 |
| 3.2.3 <i>Kuningas Lear</i> | 27 |
| 3.3 Tutkimusmetodi | 28 |
| 4 ”Onko tuo ankka jonka näen edessäni” eli Shakespeare-parodian suomennos | 31 |
| 4.1 Noitია, narreja ja murhattuja kuninkaita eli tarinan tason parodian suomentaminen | 31 |

| | |
|---|----|
| 4.1.1 <i>Macbeth</i> eli mielipuolen tappajan tarina | 32 |
| 4.1.2 <i>Hamlet</i> eli näytelmä näytelmässä ja haamu joka laittaa kaiken alulle | 34 |
| 4.1.3 <i>Kuningas Lear</i> eli hullu kuningas ja hänen älykäs narrinsa | 36 |
| 4.2 ”Vaan ydintänsä kalvaa mato” eli tyylytason parodian suomentaminen | 37 |
| 4.2.1 ”Luvallanne setäseni” eli Narrin kieli <i>Kuningas Learin</i> narra mukailleen | 38 |
| 4.2.2 Hwel – Kiekkomaailman Shakespeare eli taiteilijaneron, tyylin ja kielen parodia | 43 |
| 4.2.3 <i>Divers alarums</i> eli parodian piirteet vailla suomenkielistä vastinetta | 50 |
| 4.3 Sana sanalta eli sana- ja lausetason parodian suomentaminen | 52 |
| 4.3.1 <i>Macbeth</i> eli kolme noitaa ja tikari | 53 |
| 4.3.2 <i>Hamlet</i> eli hulluksi tuleva neito ja taide joka pitelee peiliä elämälle | 62 |
| 4.3.3 <i>Kuningas Lear</i> ja muu Shakespearen väki | 65 |
| 4.4 Yhteenvedo analyysistä | 68 |
| 5 Päätelmät | 71 |
| 6 Lähteet | 74 |
| English summary | 77 |

1 Johdanto

Terry Pratchettin fantasiagenreä, populaarikulttuuria kuin muun muassa uskontoakin parodioivat teokset ovat kiehtoneet minua nuoresta asti. *Noitasiskokset* (1993) oli ensimmäinen Pratchett-teos jonka luin ja olin välittömästi koukussa. Romaanin tragikoomiset hahmot, yliampuvat tapahtumat ja jokaisen nurkan takana oleva yllätys riemastuttivat yläasteikäistä lukijaa. Vuosia myöhemmin luin romaanin englanniksi ja yllätyin. Romaani oli loistava, nauruhermoja kutkuttava – ja kuhisi Shakespeare-viittauksia. Pratchettin ilkikurinen huumori väänsi silmiäni edessä *Macbethin*, *Hamletin* ja *Kuningas Learin* niskoilleen ja hänen taiturimainen kielensä tuikkasi kerta toisensa jälkeen yllättäen suoran viittauksen Shakespearen näytelmään. Eikä siinä vielä kaikki. Hän oli kirjoittanut itse William Shakespearen osaksi tarinaa, tällä kertaa maailmankuulu bardi oli vain sattumoisin kovapäinen mutta herkkäsieluisen kääpiö. Kääntäjänä minua alkoi kiehtoa, enkö ollut tunnistanut viittauksia aikaisemmin tietämättömyyttäni vai johtuiko tämä käännöksestä. Lisäksi ihailin että joku oli ylipäätään pyrkinyt kääntämään teoksen, joka rakentuu niin voimakkaasti kieli- ja kulttuurisidonnaiseen intertekstuaaliseen huumoriin. Miten sellaisen lankavyyhdin edes suomentaisi?

Tutkielmassani tarkastelen Margit Salmenojan käyttämiä käänösstrategioita parodian suomentamisessa. Aineistonani on Terry Pratchettin *Wyrd Sisters* -romaanin (1988) sekä *Noitasiskokset*-suomennos, ja pyrkimyksenäni on selvittää miten parodiset Shakespeare-viittaukset on suomennettu. Tarkastelen käytettyjä käänösstrategioita ja niiden vaikutusta viittausten tunnistettavuuteen sekä humoristisuuteen kohdetekstissä. Rajaan tutkimuskysymyksen koskemaan vain Shakespeare-viittauksia, sillä työn laajuuden puitteissa muiden intertekstuaalisten viittausten tutkiminen ei ole relevanttia. Niin ikään rajaan määreet *tunnistettavuus* ja *humoristisuus* käsittämään vain oletuksen siitä, kuinka selkeänä viittaus on säilynyt tai onko suomennoksessa edelleen humoristisuutta. Tarkoituksena ei ole selvittää tarkkoja lukuja vaan kyseessä on laadullinen tutkimus joka pyrkii ensisijaisesti kuvailemaan käytettyjä strategioita ja niiden oletettua vaikutusta suomennokseen.

Tutkimukseni teoreettinen tausta nojaa aiempiin tutkimuksiin parodiasta intertekstuaalisena huumorina. Luon ensiksi katsauksen intertekstuaalisuuden ja huumorin tutkimuksiin erikseen, sillä näiden ymmärtäminen myös omina aiheinaan on tutkimuskysymyksen kannalta tärkeää. Parodian tutkimus yhdistää osaltaan nämä kaksi eri aluetta. Parodian luonteen ymmärtäminen on olennaista tutkimuskysymyksen kannalta, sillä vain ymmärtämällä miten parodia rakentuu, on mahdollista ymmärtää miten se on välitetty käännöksestä. Hyödynnän ensisijaisesti Rosen

(1993) määritelmää parodiasta humoristisena kirjallisuudenlajina sekä hänen parodiajaotteluaan neljään eri kategoriaan. Käytän aineistoanalyysissä hyväkseni myös hänen jakoaan spesifiin parodiaan ('specific parody') ja yleiseen parodiaan ('general parody'). Parodiakirjallisuuden tutkimus on laaja kenttä, mutta yllättäen nimenomaisesti parodian kääntämisestä ei tällä hetkellä ole juurikaan tutkimustietoa. Tutkimusaineistoni Shakespeare-viittaukset lukeutuvat ensisijaisesti alluusioihin, minkä vuoksi nojaan ensisijaisesti Leppihalmeen (1997) teoriaan alluusioiden kääntämisestä. Huumorinkäännöstutkimuksessa painotan Low'n (2011) teoriaa sanaleikkien kääntämisestä. Tarkastellessani käännösstrategioita käytän hyväkseni Leppihalmeen (1997) alluusion käännösstrategiajaottelua ja Low'n (2011) huumorin käännösstrategiajaottelua. Yhdistämällä nämä kaksi kehystä on mahdollista tarkastella ja luokitella parodian suomentamisessa käytettyjä strategioita. Kahden jaottelun käyttö myös tuo esiin selkeämmin, onko parodiaa kohdeltu selkeämmin intertekstuaalisuuden vai huumorin käännösongelmana.

Uskon parodiakirjallisuuden olleen olemassa kirjallisuuden alusta asti ja selviävän yhtä kauan kuin muu kirjallisuuskin. Ilmaus ”jo muinaiset roomalaiset” pätee kirjaimellisesti niin parodiaan kuin sen tutkimukseenkin. Ihmisillä on luontainen halu nauraa niin itselleen, muille, kuin muiden tekemisillekin. Parodiakirjallisuus on monitahoinen ja monisyinen rakennelma, jossa naurun kohteena voi olla jokin tietty teos, tyyli tai peräti kokonainen kirjallisuuden suuntaus. Parodiaa tutkitaan paljon, mutta sen kääntämiselle on käännöstutkimuksen kentällä annettu olemattoman vähän huomiota. Parodian kääntäminen on kuitenkin nähdäkseni ehdottomasti tutkimisen arvoinen alue – tutkimalla parodiakäännöksiä voimme selvittää mitä parodiasta voi säilyä käännökseen ja miten. Lisäksi saamme arvokasta uutta tietoa siitä, miten parodia rakentuu ja missä määrin kyseessä on kieli- tai kulttuurisidonnainen kirjallisuudenlaji. Mielenkiintoista on myös selvittää, mitä ratkaisuja kääntäjä tekee joutuessaan vastatusten lähdekielisen tekstin lisäksi viitattujen tekstien kanssa. Toisinaan kääntäjän on huomioitava myös viitattujen tekstien kohdekieliset käännökset. Kun yhtälöön lisätään vielä viittausten humoristisuus, on kääntäjällä kädet täynnä työtä. Näiden prosessien ja käytettyjen käännösstrategioiden tutkiminen voi nähdäkseni antaa paljon arvokasta tietoa käännöstieteen näkökulmasta. Tutkielmani tarkoitus ei ole vastata kaikkiin näihin suuriin kysymyksiin. Tarkoituksena on kuitenkin tehdä avaus kohti tätä uutta tutkimuksen aluetta.

Syystä tai toisesta huumorikirjallisuutta pidettiin pitkään (ja osittain edelleen pidetään) tavalla tai toisella vähäisempänä kirjallisuudenlajina. Populaarikirjallisuus ei tule arvioiduksi vakavasti otettavana kirjallisuutena, koska sitä ei ole tarkoitettu vakavasti otettavaksi. Vain harvat huumorikirjailijat, kuten Shakespeare, Swift, Pope ja Wilde, ovat saaneet paikkansa kaanonissa.

Charles Dickens on niin ikään harvinainen esimerkki kunnioitetusta huumorikirjailijasta. (Butler, James & Mendlesohn 2000, viii.) Terry Pratchett ansaitsee oman paikkansa kirjallisuustieteellisessä keskustelussa. Hän on yksi Britannian myydyimmistä kirjailijoista: Andrew M. Butler (2001, 7) summaa, että 10 % Britannian myydyistä kirjoista on fantasiaa ja 10 % tuosta fantasiasta on Terry Pratchettin kirjoittamaa. Näin ollen 1 % Britanniassa myydyistä kirjoista on Terry Pratchettin kirjoittamia. Ei ole siis liioittelua kutsua häntä varteenotettavaksi kirjailijaksi. Hänen teostensa pohjalta on muun muassa kirjoitettu näytelmiä, tehty elokuva-adaptaatioita ja luotu tietokonepelejä (Butler 2001, 7). *Wyrd Sisters* lukeutuu Kiekkomaailma-sarjaan ('Discworld series'), joka sisältää yhteensä 41 teosta. Sarjaa on käännetty lukemattomille eri kielille (tarkkaa tietoa käännöksistä ei ole tällä hetkellä saatavilla). Butlerin ym. (2000) toimittama *Terry Pratchett: Guilty of Literature* käsittelee Terry Pratchettin tuotantoa kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta. Esipuheessa toimittajat puhuvat sen puolesta, että Pratchettin tuotantoa pitäisi tutkia sen suosioista huolimatta tai juuri sen vuoksi (Butler ym. 2000, ix). Mielestäni Pratchettin tuotantoa pitäisi tutkia juuri sen suosioista johtuen – on syynsä sille, miksi hänen kirjansa myyvät niin hyvin kuin myyvät. Pratchettin Kiekkomaailma-sarjan romaanit rakentuvat lähtökohtaisesti tarkkanäköisille ja viihdyttävälle huomioille niin kulttuuristamme kuin inhimillisyydestä. Mielestäni näiden tarinoiden rakentumisen tutkiminen on ehdottomasti tärkeää.

Terry Pratchettin tuotannosta on tehty jonkin verran kirjallisuustieteellisiä tutkimuksia Butlerin teosten julkaisemisen jälkeen. Englannin- tai suomenkielinen käännöstiede ei kuitenkaan vaikuta kiinnostuneen Pratchettin tuotannon käännösten tutkimisesta. Käännöstieteellisestä näkökulmasta on mielestäni tärkeää tutkia, miten parodista kirjallisuutta käännetään. Nähdäkseni parodian käännöstutkimus on tärkeä taitekulma, sillä kulttuuri- ja kielisidonnaisuus yhdistyvät siinä omintakeisella tavalla. Tutkimusaineistoni ja -kysymykseni rajautuvat parodian rakentumiseen ja kääntämiseen vain yksittäisessä teoksessa. Tarkoitukseni on avata parodian kääntämistä koskeva keskustelu tällä tapaustutkimuksella ja toivoa, että moni muu tutkija tarttuu syöttiin ja jatkaa keskustelua. Valikoin aineistoksi Pratchettin *Wyrd Sisters* -teoksen kahdesta syystä: kyseessä on teos, joka sisältää moneen suuntaan osuvaa parodiaa lähes joka sivulla, ja tämä parodia rakentuu hyvin paljolti Shakespearen varaan. Teos on nähdäkseni silta populaarikirjallisuuden ja korkeakirjallisuudeksi mielletyn näytelmäkirjallisuuden välillä. *Wyrd Sistersin* (1988) tapauksessa Terry Pratchettin voinee myös sanoa olevan tavallaan nykyajan Shakespeare: Shakespearen tapaan Pratchett lainaa elementtejä toisten teksteistä (tässä

tapauksessa Shakespearelta) ja tekee niistä omiaan. Toisin kuin Shakespeare, Pratchett kuitenkin käyttää elementtejä ennen kaikkea parodisiin tarkoituksiin.

Romaanin keskeisinä hahmoina on kolme noitaa: Granny Weatherwax (Muori Säävirkkku), Nanny Ogg (Nanny Auvomieli) ja Magrat Garlick (Magrat Kynslaukka). Lancren kuningas Verence I murhataan ja hänen serkkunsa lordi Felmet nousee valtaan vaimonsa avustuksella. Lordi Felmet kuitenkin katuu kuninkaan murhaamista ja tulee syyllisyyden kalvamana hulluksi. Valtakunta ei pidä uudesta kuninkaastaan, joka vastavuoroisesti vihaa uutta maataan, varsinkin sen metsää. Kuninkaan Narri on uudelle kuninkaalle uskollinen, mutta vain koska narrien kuuluu olla uskollisia kuolemaansa saakka. Verence I on kuoltuaan muuttunut aaveeksi ja yrittää kostaa murhansa, kuitenkin siinä mainittavasti onnistumatta. Noidat luovuttavat Verence I:n pojan kiertelevän näyttelijäseurueen huostaan, jottei herttuatar tappaisi häntä. Teatteriseurueen näytelmäkirjailijana on Hwel, kovapäinen mutta herkkäsieluisen kääpiö. Vuosien päästä teatteriseurue päättyy Lancreen, kun lordi Felmet päättää tilata näytelmän jossa Verence I esitetään tyrannina, noidat kamalina ja herttua valtakunnan pelastajana. Näytelmä kuitenkin muuttaa muotoaan ja paljastaa mitä todella tapahtui. Tämän painosta lordi Felmet tulee lopullisesti hulluksi ja tappaa itsensä. Herttuatar puolestaan pakenee, mutta tulee Lancren metsän kukistamaksi. Noidat paljastavat Narrin olevan todellisuudessa entisen kuninkaan lehtolapsi ja niin narrista tulee kuningas. Monet *Wyrd Sisters* -teoksen aineksista ovat traagisia ja viittaavat Shakespearen tragedioihin. Kuitenkin se *miten* teos on kirjoitettu, tekee tästä erityisen humoristisen teoksen, jolle itse kukin varmasti nauraa. Juuri tämä on Terry Pratchettin parodian ydin.

Tutkimuksessani analysoin lähdetekstin löytääkseni niin yleisen kuin spesifin tason parodiset elementit. Analysoin miten intertekstuaalisuus ja humoristisuus rakentuvat Shakespeare-viittausten varaan sekä perehdyn viitattuihin teoksiin. Vertaan *Noitaisiskokset*-teosta sen lähdetekstiin havaitakseni miten viittaukset on suomennettu. Perehdyn myös Shakespeare-suomennoksiin viittausten pohjalta selvittääkseni, miten *Noitaisiskokset*-teoksen viittaukset korreloivat Shakespeare-suomennosten kanssa. Arvioin ovatko viittaussuhteet säilyneet *Noitaisiskokset*-teoksessa sekä ovatko humoristiset elementit edelleen läsnä myös suomennoksessa. Tutkimus on laadullista ja pyrkimyksenä on tuoda esiin Margit Salmenojan käyttämät käänösstrategiat ja niiden vaikutus suomennokseen.

Seuraavassa luvussa käsittelen intertekstuaalisuutta ja huumoria kirjallisuus- ja käännöstieteellisestä näkökulmasta. Tarkastelen parodiaa intertekstuaalisena

huumorikirjallisuutena sekä siitä mahdollisesti juontuvia käännösongelmia. Pääasiallisesti parodiateoriani pohjautuu Rosen (1993) määritelmään parodiasta. Teoriaosuuden pääasiallisena tarkoituksena on valottaa parodian luonnetta ja tarjota kaksi jaottelua eri käännösstrategioista joita kääntäjällä voi olla käytössään: alluusioiden käännösstrategiat (Leppihalme 1997) ja huumorin käännösstrategiat (Low 2011). Luvussa 3 muotoilen tutkimuskysymykseni, esittelen aineistoni ja selvennän yksityiskohtaisemmin, miten olen käsitellyt aineistoani analyysissä. Luvussa 4 käsittelen analyysin tulokset tekstiesimerkkien avulla. Jaan analyysin kolmeen osaan: tarinatason parodian suomennosratkaisut, tyylitason parodian suomennosratkaisut sekä sana- ja lausetason parodian suomennokset. Olen jakanut kunkin osion vielä alalukuihin parodioitavan teoksen mukaan. Tämä jako on tehty tunnistettavuuden arvioinnin helpottamiseksi, kun tarkastelen yhtä teosta kerrallaan. Luvussa 4.4 teen yhteenvedon käytetyistä käännösstrategioista ja tekemistäni havainnoista koskien parodian tunnistettavuutta ja humoristisuutta suomennoksessa. Viimeisessä luvussa kokoan tutkielman johtopäätökset yhteen ja pohdin mitä uutta tietoa tapaustutkimus on tuonut parodian käännöstutkimukselle. Lisäksi teen ehdotelmani mahdollisista jatkotutkimuksista.

2 PARODIA JA SEN KÄÄNTÄMINEN

Parodia on eräs kirjallisuuden lajeista, joka leikittelee intertekstuaalisuudella ja huumorilla. Parodia on kirjallisuushistoriallisesti vanha, mutta tähän päivään asti elinvoimaisena säilynyt kirjallisuuden laji. Tässä luvussa määrittelen intertekstuaalisuuden ja huumorin siinä määrin kuin ne ovat olennaisia parodian luonteen ymmärtämiseksi. Seuraavaksi tarkastelen parodiaa nykyisessä viitekehysessään ja määrittelen miten ymmärrän parodian tämän tutkielman puitteissa. Tämän jälkeen selvitän Terry Pratchettin tuotannosta tehdyt aiemmat parodiatutkimukset. Lopuksi tarkastelen intertekstuaalisuuden ja huumorin kääntämisen teoriaa ja sitä, miten ne ovat sovellettavissa parodian kääntämiseen. Paneudun erityisesti näiden teorioiden tarjoamiin käänösstrategiajaoitteluihin.

2.1 Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuus on laajasti käsitettävä termi, jolle ei kuitenkaan ole helppo löytää yksiselitteistä universaalia määritelmää. Termi *intertekstuaalisuus* juontaa juurensa Julia Kristevan vuonna 1969 julkaistuun tutkimukseen *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Tutkimuksessaan Kristeva määrittelee intertekstuaalisuuden tekstien keskinäiseksi suhteeksi, jossa jokainen teksti on tavalla tai toisella yhteydessä toisiin teksteihin. (Lesic-Thomas 2008, 1.) Tämä yhteys ilmenee siis keskinäisten viittaussuhteiden verkostona, jossa uusi teksti syntyy tuloksena aiemmin kirjoitetusta. Roudiez (1980, 15) kuitenkin tarkentaa, ettei Kristeva viittaa määritelmässään esimerkiksi kirjailijan saamiin vaikutteisiin, vaan viittaussuhde kytkeytyy ennen kaikkea tekstuaalisuuteen laajemmassa mielessä. Kristevan määritelmä on nähdäkseni yksinkertaisuudessaan hyvä lähtökohta, mutta laveutensa vuoksi määritelmän avulla ei voi vielä tehdä käytännön analyysiä yksittäisestä tekstistä. Myös muun muassa Günther Kress¹ on Heikki Kujansivun (2004, 14) mukaan kritisoinut termiä liian yleisluontoiseksi. Kujansivu kuitenkin huomauttaa, että Kress laajentaa omassa tutkimuksessaan intertekstuaalisuuden koskettamaan kieltä yleisesti, jolloin kaikkien tekstien voidaan sanoa olevan intertekstuaalisia niiden kielellisen luonteen vuoksi. Kujansivu toteaa, että tällöin intertekstuaalisuuden käsite laajennetaan niin laajalle, ettei sen käytössä ole enää mitään mieltä. (mt., 15–16.)

Gerard Génette (1982/1997, 2) niin ikään kritisoi Kristevan määritelmää intertekstuaalisuudesta turhan yleiseksi. Génette toteaa mieltävänsä intertekstuaalisuuden rajallisempänä terminä, ja

¹ Kress, Günther 2000. "Text as the punctuation of semiosis: pulling at some threads". Teoksessa Meinhof, Ulrike H. ja Smith, Jonathan (toim.), *Intertextuality and the media. From genre to everyday life*. Manchester: Manchester University Press, 132–154.

kiteyttää intertekstuaalisuuden merkitsevän hänen tutkimuksessaan kahden tai useamman tekstin yhteiseloja tai olemassaoloa rinnakkain, tyypillisesti yhden tekstin sisällyttämistä toiseen tekstiin. Hän jatkaa määrittelemällä intertekstuaalisuuden kattoterminä monille tekstien välisille suhdetyypeille kuten siteeraukselle, plagioinnille ja alluusiolle (mt., 2) ja tulee tällöin määritelleeksi intertekstuaalisuuden kuvaamaan ennen kaikkea mikrotason viittauksia. Intertekstuaalisuus onkin Génettelle vain osatermi käsitteelle *hypertekstuaalisuus*, joka vuorostaan tarkoittaa laajempia tekstien keskinäisiä viittaussuhteita. Kujansivu (2004, 18) kritisoi tätä määritelmäketoa huomauttamalla, että terminä intertekstuaalisuus on tällöin hyödytön sillä se kuvaa vain jo olemassa olevia, tarkemmin määriteltäviä viittaussuhteita. Yhdyn Kujansivun kritiikkiin koskien Génetten intertekstuaalisuuden määritelmää.

Vaihtoehtona edellä mainituille määritelmille Kujansivu (2014) tarjoaa keskittien määritelmää: hän jakaa käsitteen voimakkaaseen intertekstuaalisuuteen ('intertextuality proper') ja heikkoon tai potentiaaliseen intertekstuaalisuuteen ('potential intertextuality'). Hän ehdottaa intertekstuaalisuuden käsitteen käyttämistä koskemaan vain voimakasta intertekstuaalisuutta eli tapauksia, joissa toinen teksti on selvästi tunnistettavissa. Tällöin termi on kirjallisuustieteellisesti käyttökelpoinen ja tarkka. Kujansivu kuitenkin myöntää termin olevan tässä määritelmässään rajattu ja ehdottaakin (osin ristiriitaisesti) intertekstuaalisuuden käsittämistä toisaalta ambivalenttina terminä, joka on määriteltävissä tilanne- ja lukijakohtaisesti. (Kujansivu 2004, 28–29.) Tällä Kujansivu pyrkii ymmärtääkseni huomioimaan tilanteet, joissa lukija saattaa tulkita erinäisiä ei-intertekstuaalisiksi viittauksiksi tarkoitettuja kohtia viittauksiksi toisiin teksteihin. Worton ja Still (1990, 1–2) puhuvat samantapaisesta tilanteesta huomauttamalla, että lukija tuo tietonsa ja tietämättömyytensä lukutilanteeseen ja näin lukeminen muokkaa tekstiä lukijan mielessä (kirjoittaja saattaa esimerkiksi tiedostamattaan käyttää nimeä, joka on tulkittavissa viittaukseksi toiseen taiteelliseen teokseen). Niin ikään tietämätön lukija ei välttämättä tunnista kirjoittajan tekstiin luomaa intertekstuaalista viittausta. Esimerkiksi suomalainen Pratchett-lukija ei välttämättä tunnista viittauksia Shakespearaan yhtä hyvin kuin brittilukija. Palaan tähän tarkemmin luvussa 2.5, jossa käsitelen parodian kääntämistä.

Kuten olemme havainneet, intertekstuaalisuuden käsite ei ole suinkaan yksiselitteinen. Tässä tutkielmassa hyödynnän ennen kaikkea Kujansivun voimakkaan intertekstuaalisuuden määritelmää, sillä se on nähdäkseni tutkielman puitteissa käyttökelpoinen osana parodian määrittelyä. Tässä tutkielmassa intertekstuaalisuudella siis pääosin viitataan selkeisiin viittaussuhteisiin eri tekstien välillä ja toisen tekstin läsnäoloon luettavassa tekstissä. Käytän

tutkimuksessani termiä *hypoteksti* ('hypotext') puhuessani viitatusista tekstistä ja termiä *hyperteksti* ('hypertext') puhuessani tekstistä joka sisältää kyseisen viittauksen. Esimerkiksi Dentith (2009, 13), johon palaan luvussa 2.3 tarkemmin, käyttää tätä Gerard Génetten (1982) luomaa jakoa. Sonja Virta kritisoi pro gradu -työssään (2013, 36) tämän jaon riittävyttä käsiteltäessä parodiakäännöksiä. Hän perustaa kritiikkinsä sen varaan, että parodiaa käännettäessä sekä hypotekstejä että hypertekstejä on itse asiassa yleensä vähintään kaksi (lähde- ja kohdekielinen hypo- ja hyperteksti). Virta rakentaa oman jaottelunsa soveltavasti Bogaertin² jaottelun varaan ratkaistakseen tämän ongelman. Virran käyttämässä jaottelussa *prototeksti 1* viittaa lähdekieliseen parodioitavaan teokseen, *prototeksti 2* viittaa lähdekieliseen parodiateokseen, *metateksti 1* viittaa kohdekieliseen parodioitavaan teokseen ja *metateksti 2* viittaa kohdekieliseen parodioivaan teokseen. Virta selventää jaottelua merkitsemällä että metateksti 1 = lähdeteksti 1, prototeksti 2 = lähdeteksti 2 ja metateksti 2 = kohdeteksti. Virta kuitenkin myöntää, että jaottelu saattaa olla lukijalle hankala hahmottaa, kun termit eroavat toisistaan osin vain numerolla. Kyseinen jako olisi nähdäkseni oman aineistoni kannalta lukijalle erityisen hankala, sillä Shakespeare-suomennoksia on useampi kuin yksi. Virran jaottelua käyttäessäni mahdollisia metatekstejä olisi siis vaihteleva lukumäärä riippuen siitä, mihin Shakespearen teokseen parodinen viittaus olisi. Virran jaottelu voisi mahdollisesti olla sovellettavissa tutkimukseeni, mutta koen Génetten termit itselleni sopivammiksi myös oman hahmottamiseni kannalta. Käytän tutkielmassani lähtökohtaisesti hypoteksti–hyperteksti -termiparia tarkoittaessani lähdekielisiä tekstejä ja tarkennan erikseen puhuessani hypotekstin tai hypertekstin käännöksestä. Käytän myös lähdeteksti–kohdeteksti -jaottelua. Tämä on tutkielmani kannalta käytännöllisempi ratkaisu, sillä siinä missä Virran hypotekstillä oli vain yksi suomennos, on parhailaan Shakespeare-hypotekstillä parhaimmillaan viisi eri suomennosta. Lukijaystävällisyys on mielestäni tärkeää myös tieteellisessä tutkimuksessa, minkä vuoksi suosin tätä auki kirjoitettua jaottelutapaa.

Intertekstuaalisuuden alalajeista etenkin alluusio on tutkimukseni kannalta relevantti. Leppihalme (1997) tutkii alluusioita teoksessa *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions* niin teoreettisesta näkökulmasta kuin kääntäjän käytännöllisestä näkökulmastakin. Tutkielmassaan Leppihalme (1997, 10) jakaa allusioiden kolmeen kategoriaan: *varsinaisiin allusioihin* ('allusions proper'), *stereotyyppisiin allusioihin* ('stereotypical

² Bogaert, Maarten 2001. Vertalen in Wonderland. De vertaling van de parodie. *Linguistica Antverpiensia*, XXXV. 7–22.

allusions’) ja *puolittaisiin alluusioihin* (‘semi-allusive comparisons’) ³. Näistä kategorioista vain varsinaiset allusioidet ovat tutkielmani kannalta relevantteja, sillä Shakespeare-viittaukset sisältyvät nimenomaisesti tähän kategoriaan. Leppihalme (mt., 10) jakaa varsinaisten allusioiden kategorian vielä kahteen alakategoriaan: *erisnimialluusioihin* (‘proper-name allusions’) ja *avainsana-alluusioihin* (‘key-phrase allusions’). Molemmat allusiotyypit voivat Leppihalmeen mukaan ilmetä joko suoranaisina allusioina tai modifioituina eli muokattuina allusioina. Esimerkki muokatusta allusiosta on repliikkiviittaus näytelmään siten, että jokin alkuperäisen repliikin avainsanoista on muutettu (Leppihalme 1997, 59–60). Tämä saattaa monesti luoda myös humoristisen vaikutelman. Seuraavassa luvussa käsittelen huumorin teoriaa, jonka jälkeen osoitan, miten parodia rakentuu intertekstuaalisena huumorina.

2.2 Huumori

Huumori tulee heti alkuun erottaa *koomisesta*, vaikka ne arkikielessä monesti kulkevatkin synonyymisinä. Maria Laakso (2014, 24–25) tiivistää väitöskirjassaan eron siten, että huumori yhdistyy emootioon ja hyväntahtoiseen ilmapiiriin siinä missä koominen yhdistyy ennen kaikkea kognitioon ja tekstin huumoria tuottaviin ominaisuuksiin. Tämän määritelmän mukaan koominen on siis osa huumoria, mutta huumorin määritelmä jää vielä avoimeksi. Tässä luvussa keskityn nimenomaisesti määrittelemään huumorin siltä osin kuin tutkielmani kannalta on relevanttia.

Huumorin tyhjentävä määrittely on intertekstuaalisuuden määrittelyäkin vaikeampaa, sillä huumorin käsite on kulttuurisidonnainen ja vaihteleva. Monimuotoisuutensa ja monialaisuutensa vuoksi huumorintutkimusta on tehty laajasti monen eri tieteenalan alueella, kuten psykologian, filosofian, antropologian, neurotieteiden ja kirjallisuustieteen alalla. Kuten Laakso (2014, 25) kiteyttää väitöskirjassaan, huumorintutkimuksella ei ole yhteisiä ongelmanasetteluja tai päämääriä, käsitteistöä tai metodologiaa. Laaja huumorintutkimuksen kenttä mahdollistaa sen tarkastelun useasta eri näkökulmasta käsin. Tutkielmani puitteissa ei ole mielekästä käsitellä huumorintutkimuksen koko laajaa kenttää, vaan hyödynnän pääsääntöisesti John Morreallin (2009) teoksessa *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* kiteytettyä huumorinteoriaa.

Huumorintutkimuksen voidaan kautta linja katsoa pyrkivän vastaamaan siihen, mikä on hauskaa, miksi se on hauskaa ja milloin se on hauskaa. John Morreall (2009) on tuonut yhteen huumorintutkimuksen kootut selvitykset ja tiivistänyt ne kolmen pääsääntöisen huumoriteorian

³ Suomennokset ovat omiani.

alakategoriaan. Nämä kolme kategoriaa ovat (1) *ylemyysteoria* ('superiority theory'), (2) *huojennusteoria* ('relief theory') ja (3) *inkongruenssiteoria* ('incongruence theory'). Ylemmyysteoria kuvaa huumoria ensisijaisesti valtataisteluja ilmentävänä ilmiönä, joissa valtaa haetaan ja toisaalta puolustetaan saattamalla toinen osapuoli tai osapuolet naurunalaiseksi. Nauru ja siten huumori syntyy vertailussa itsen ja muiden kanssa ja näin ollen se voidaan nähdä myös antisosiaalisena ilmiönä. (Morreall 2009, 4–9.) Laakso (2014, 29) kiteyttää huojennusteorian kuvaavan huumoria psyykkisenä ilmiönä, jossa huumorin synnyttämä nauru vapauttaa ihmisen liiallista energiaa. Tämän teorian valossa huumori nähdään ennen kaikkea psyykkisenä toimintona. Yhdyn Laakson päätelmään siitä, etteivät nämä teoriat kuitenkaan tarjoa riittäviä puitteita kirjallisen huumorin määrittelyyn.

Sitä vastoin inkongruenssiteoria on laajasti ottaen yksi nykyisin paljon sovelletuista huumorin teorioista (Morreall 2009, 10). Inkongruenssiteoria määrittelee huumorin syntyvän yhteen sopimattomien elementtien yllättävästä yhdistymisestä. Teoria perustuu Morreallin (mt., 11) mukaan siihen, että jokaisen ihmisen kokemus perustuu opittuihin kaavoihin ja konventioihin. Huumori syntyy, kun nämä kaavat ja ennakko-odotukset rikotaan. Morreall kuitenkin huomauttaa, ettei kaikki tämäntapainen synnytä naurua tai huumoria. Esimerkiksi Sofokleen *Oidipuksessa* kuningas Oidipus osoittautuu isänsä murhaajaksi. Tässä tilanteessa voidaan kuitenkin olettaa, ettei yleisö naura syntyneestä inkongruenssista huolimatta. (mt., 13.) Tämän vuoksi Morreall (mt., 50) luo inkongruenssille reunaehdot, jotka tilanteen on täytettävä jotta se koettaisiin huumoria synnyttäväksi: (1) lukijan on koettava jonkinlainen kognitiivinen käänne, jossa ennakko-odotukset rikotaan ja tapamme tulkita tilannetta muuttuu, (2) lukija on leikillisessä mielentilassa ('play mode'), jolloin tilanne tulkitaan leikkisäksi (toisin kuin *Oidipuksessa*), (3) lukija ei koe inkongruenssin myötä shokkia, inhoa tai muita negatiivisia tunnetiloja ja (4) lukija ilmaisee inkongruenssista aiheutuvan ilahtumisen tai mielihyvän nauruna ja siten osoittaa muillekin, että kyseessä on turvallinen leikki. Näiden reunaehto- jen myötä inkongruenssi kuvaa nähdäkseni kaunokirjallisuudessa esiintyvää huumoria hyvin ja on sen vuoksi sopiva pohja huumorin analyysiin kirjallisissa teksteissä. On otettava huomioon, ettei kirjallisuusanalyttisessä tutkimuksessa ole mahdollista varmistua kolmannen tai neljännen ehdon toteutumisesta. Nähdäkseni tutkijan on kuitenkin mahdollista arvioida kolmannen reunaehdon toteutumisen todennäköisyyttä perustuen yleisinhimillisiin tekijöihin (eli siihen, mitä ihmiset yleisesti pitäisivät shokeeraavana). Neljäs reunaehto puolestaan liittyy pikemminkin sosiaalisiin tilanteisiin ja sen voi nähdäkseni rajata kirjallisuusanalyttisen tutkimuksen ulkopuolelle. Laakso (2014, 33) kiteyttää Morreallin luomat reunaehdot toteamalla, että

”huumoria ei ole vain lukijan mielivalta käsitellä tekstin koomisia aineksia, kuten inkongruenssia, vaan myös [tekstiin] synnytetty leikkisä ilmapiiri tekijän ja lukijan (tai kertojan ja yleisön) välille”. Inkongruenssiteoria linkittyy vahvasti parodian tutkimukseen ja palaan tähän yhteyteen tarkemmin luvussa 2.3.

Inkongruenssiteorian ohella esimerkiksi Salvatore Attardon huumorinteoria on yksi tällä hetkellä paljon käytetyistä huumorinteorioista. Attardo esittelee teoksessaan *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis* (2001) verbaalisen huumorin teorian. Tämä on yleisesti tunnettu terminä *GTVH* ja tulee englanninkielisestä nimestä ’The General Theory of Verbal Humor’. Teoria perustuu ennen kaikkea vitsin rakenteellisten ja lingvististen ominaisuuksien erittelemiseen. Tämän lingvistisen tarkkuuden vuoksi teoria ei kuitenkaan ole tutkimuskysymykseni kannalta relevantti, sillä tutkimukseni keskittyy nimenomaisesti parodiaan, mikä on lopulta yksittäisiä vitsejä laajempi ilmiö ja keskittyy ennen kaikkea intertekstuaalisen huumorin keinoihin.

2.3 Parodia intertekstuaalisena huumorina

Huumorin tapaan *parodia* on yleisesti tunnettu, mutta vaikeasti tarkoin määriteltävä termi. Parodian sivistyssanakirjamääritelmä on ”ivamukaelma, satiiris-koominen kirjallisuuslaji” (Sivistyssanakirja). Kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta tämä määritelmä ei kuitenkaan ole riittävä, ja nykyisin se on osin jopa harhaanjohtava. Parodian vaikea tieteellinen määriteltävyys johtuu osittain sen ajallisesti pitkästä historiasta, osittain sen luonteesta huumoriin liitettävänä kirjallisuudenlajina. Margaret Rose käsittelee suhteellisen laajasti parodian historiaa ja parodian nykymääritelmiä teoksessaan *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* (1993). Moni tutkija on pyrkinyt selittämään ja määrittelemään parodiaa sen antiikin Kreikan sanoista ’parodia’ tai ’parodos’ juontuvasta etymologiasta käsin. Tällöin termin määritelmä on pohjattu ennen kaikkea sanan alkuperäiseen merkitykseen ’vieressä’ tai ’vastaan’ (Rose 1993, 6–20). Teoksessaan Rose toteaa, että parodiaa on niin monenlaista, että tyhjentävän tai kaiken kattavan määritelmän luominen on vaikeaa eikä se ole lopulta edes mielekästä (mt., 41). Tietynasteisia suuntaviivoja parodiasta on kuitenkin hyödyllistä vetää. Kleberg kuvailee artikkelissaan ”Parody and Double-Voiced Discourse: On the Language Philosophy of Mikhail Bakhtin” (1991, 96) parodiaa ensisijaisesti funktiona, kahden tekstin välisenä dialogisena suhteena. Kleberg perustaa ajatuksensa Mihail Bahtinin parodian määritelmään, jossa kaikkien olemassa olevien tekstien intertekstuaalisuus korostuu. Rose puolestaan ei käytä tutkimuksessaan suoraan intertekstuaalisuuden käsitettä puhuessaan parodiasta, mutta rivien välistä parodian luonne intertekstuaalisuuden varaan rakentuvana kirjallisuudenlajina on selvä. Määritellessään parodian

Rose korostaa kahta tekijää erottamattomana osana parodian käsitettä: parodia muodostuu koomisesta inkongruenssista parodioivan ja parodioitavan välillä (mt., 31) ja parodioiva teksti sisällyttää parodioitavan tekstin tavalla tai toisella itseensä (mt., 48). Nähdäkseni Rose ja Kleberg ovat siis yksimielisiä siitä, että tekstit ovat parodiassa tavalla tai toisella dialogisessa suhteessa. Rosen parodian määritelmän toinen osuus, koomisen inkongruenssin läsnäolo tekstissä, on tutkimusaineistoni kannalta kuitenkin olennaisempi ja käyttökelpoisempi teoriakehys.

Rose korostaa humoristista inkongruenssia parodian reunaehtona vedoten siihen, ettei parodia ole hänen mukaansa pelkkää imitaatiota tai toisintoa vaan huumori on yksi parodian olennaisista piirteistä. Humoristinen inkongruenssi osaltaan selittää miksi ja miten parodia säilyttää humoristisen vaikutelman silloinkin, kun lukija ei ymmärrä tai arvosta parodian huumoria. Rose jatkaa toteamalla, että parodiassa inkongruenssi voi vallita joko erona tai epäsovinnaisena yhtäläisyytenä parodian ja parodioitavan välillä. Hän tiivistää tämän kaavaksi, jossa lukija odottaa asiaa X ja saakin asian Y tai jonkin mikä ei ole aivan X. (Rose 1993, 31–32.) Rosen parodian määritelmässä on nähtävissä selkeä yhtäläisyys Morreallin (2009) kuvaileman inkongruenssiteorian piirteisiin, joita käsitelin edellisessä luvussa. Keskiöön nousevat lukijan ennako-odotukset ja niiden rikkominen. Rose jatkaa tekemällä johtopäätöksen, että parodia on havaittavissa eri inkongruenttien viittausten kautta. Hän luo teoksessaan lajittelurungon, joka käsittää neljä eri kategoriaa (Rose 1993, 37–38). Kategoriat ovat pääpiirteissään seuraavanlaiset [suomennokset omiani]:

- (I) Parodioitavan tekstin koherenssin variaatiot (semanttiset, leksikaaliset, assosiaatioketjujen yms. muutokset)
- (II) Suorat kommentit (kohdistuen parodioitavaan tekstiin, tekstin lukijaan, kirjoittajaan tai tekstiin itseensä)
- (III) Vaikutukset lukijaan (yllätys ja huvittuneisuus, katsojan muuttunut käsitys parodioitavasta tekstistä)
- (IV) Muutokset parodian kirjoittajan totuttuun tai oletettuun tyyliin tai aihevalintaan

Nämä toimivat Rosen mukaan siis vihjeinä tekstin parodisesta luonteesta ja osaltaan viestivät lukijalle tekstin sisällä olevasta monitahoisuudesta eli hypotekstin läsnäolosta parodian sisällä.

Rose niin ikään korostaa, ettei parodiatekstin tyyliä ja sisältöä tulisi erottaa toisistaan, toisin kuin monesti parodian tutkimuksen kentällä on ollut tapana. Hänen mukaansa on huomioitava, että parodia voi imitoida tai muuttaa parodioitavan tekstin tyyliä, muotoa tai sisältöä ja näiden muutosten yhteisvaikutuksen myötä luoda humoristisen inkongruenssin. (Rose 1993, 43; 45.) Tämän myötä hän tuo esiin jaottelun *spesifiin tai yksittäiseen parodiaan* ('specific parody') ja *yleiseen parodiaan* ('general parody'). Spesifi parodia sisältää Rosen määritelmässä selkeästi osoitettavien tekstielementtien käytön, esimerkiksi tarkasti rajatun runomuodon parodia joka syntyy muuttamalla metriikkaa tai riimejä. Yleisellä parodialla Rose viittaa teksteihin, joissa kirjoittaja käyttää hyväkseen parodioitavan tekstin juonta ja henkilöihahmoja ja mahdollisesti käyttää näitä hyväkseen reflektoidakseen fiktion (kirjoittamisen) prosessia yleisemmällä tasolla. (mt., 48.) Rose kuitenkin tähdentää, että spesifinen parodia osaltaan rakentaa yleistä parodiaa, eivätkä nämä siis sulje toisiaan pois (mt., 51). Parodisessa tekstissä muotoa ja sisältöä tai yksittäisiä ja yleisiä parodisia elementtejä ei minunkaan nähdäkseni voi perustellusti erottaa toisistaan ja käytänkin Rosen huomioita hyväkseni tutkielmassani.

Edellä mainittujen reunaehtojen puitteissa parodia sisällyttää itseensä parodioitavan tekstin tavalla tai toisella, mikä Rosen mukaan erottaa parodian satiirista ja burleskista. Rose syventää parodioivan ja parodioitavan suhdetta toteamalla, että (hyvin toteutetun) parodian suhde kohteeseensa on ambivalentti: parodia voi samanaikaisesti nauraa parodioitavalle ja parodioitavan kanssa, piikitellä ja sympatisoida. Tällä ambivalenssin määreellä Rose asettuu vastakkain muun muassa luvun alussa mainitsemani Sivistyssanakirjan määritelmän kanssa, joka näkisi parodian yksinomaan piikikkäänä, satiirisena lajina (samantapaisia parodian tulkintoja, kts. esim. Raphaelson-West 1989, 134). Parhaimmillaan parodia on Rosen mukaan uutta luova, sillä se laajentaa parodioitavan tekstin tai tekstien pohjalta kohti jotakin uutta, toisin kuin yleisesti ajatellaan. (Rose 1993, 51–52.) Myös Simon Dentith teoksessaan *Parody* (2000, 15–16) pistää merkille Rosen kuvaileman parodian mahdollisuuden. Dentith tukee Rosen tulkintaa, mutta toisaalta muistuttaa parodian lajikentän laajuudesta ja näin ollen yksittäisten piirteiden yleistämisen hankaluudesta. Lisäksi hän huomauttaa, että parodian piikki saattaa suuntautua hypotekstin sijaan maailmaan – näin ollen parodia saattaa hyvinkin olla piikikästä, vaikka samaan aikaan on sympaattinen hypotekstiään kohtaan. Rosen tapaan Dentith myös muistuttaa, että parodian iva voi olla joko konservatiivista tai normeja rikkovaa (mt., 20). Sekä Dentith että Rose lisäävät parodian määritelmään, että piikin suunnasta riippumatta parodia tulee sisällyttäneeksi aina samalla parodian kohteen, oli tämä kirjoittajan tarkoitus tai ei (Dentith 2000, 36; Rose 1993, 48). Tämä mahdollistaa sen, että parodian kärki on ymmärrettävissä, vaikkei

parodian hypotekstinä toimiva teksti olisi lukijalle tuttu, toisin kuin esimerkiksi Raphaelson-West (1989, 134) väittää. Esimerkiksi lukijan on mahdollista ymmärtää vallanhimoista kuningatarparodioivan tekstin piikki, vaikka lukija ei tuntisikaan Lady Macbethin tarinaa.

Roseen verrattuna Dentith korostaa parodian sidonnaisuutta yhteiskuntaan: Rosen (1993, 52) kiteytys parodialle on ”*the comic refunctioning of performed linguistic or artistic material*” [kursiivi lähdetekstin] eli kielellisen tai taiteellisen materiaalin uusiokäyttö humoristisessa viitekehyksessä. Dentith (2000, 36) sitä vastoin lisää parodian määritelmään yhteiskunnallisen näkökulman kiteyttämällä parodian olevan mitä tahansa kulttuuritoimintaa, joka luo suhteellisen poleemisen alluusion tai imitaation toisesta kulttuurisesta tuotoksesta tai toiminnasta. Parodian voi siis käsittää muuksikin kuin tekstilliseksi toiminnaksi. Dentith myös lisää määritelmänsä maininnan huumorista tai pilkasta ja toteaa, että näiden suhde ja määrä parodiassa voi vaihdella (mt., 194). Dentithin teorian voi näiltä osin katsoa osaltaan linkittyvän luvussa 2.2 käsiteltyyn ylemmyysteoriaan (Morreall 2009, 4–9) siinä, että parodia nähdään osittain arvottavana huumorin lajina. Dentith (2000, 23) ei kuitenkaan korosta pilkkaa arvottavana tekijänä, vaan pikemminkin tuo esiin parodian luonteen hierarkioiden rikkojana. Tutkielmassaan *Bewitching Writing: An Analysis of Intertextual Resonance in the Witch-sequence of Terry Pratchett’s Discworld* Andersen (2006, 77) vertaa Dentithin ja Rosen teorioita. Hän toteaa Dentithin määritelmän keskittyvän hypotekstin ja hypertekstin väliseen suhteeseen siinä missä Rosen parodian määritelmä keskittyy parodian humoristisuuteen. Andersen pohjaa tutkimuksensa ensisijaisesti Dentithin parodian määritelmän varaan. Tutkielmani kannalta sekä Dentithin että Rosen määritelmät ovat varteenotettavia. Tutkimuskohteeni luonne on erityisen voimakkaasti sidoksissa kulttuuriin, joten varsinkin Dentithin kulttuurinäkökulma on tältä kannalta olennainen. Rosen määritelmä kuitenkin korostaa parodian olevan muutakin kuin imitoiva alluusio, mikä niin ikään on relevantti näkökulma tutkimuskohteeni kannalta. Tutkimukseni keskittyy ensisijaisesti tarkastelemaan parodisten viittausten käännöksiä ja humoristisuuden ilmenemistä käännöksessä. Näin ollen tulen käyttämään analyysissäni ensisijaisesti Rosen teoriakehystä. Lisäksi Rosen kategoriat ovat nähdäkseni tutkimukseni kannalta käyttökelpoisia.

2.4 Terry Pratchettin tuotannosta tehtyjä parodiatutkimuksia

Terry Pratchettin tuotantoa on tutkittu jonkin verran englanninkielisen kirjallisuuden tutkimuksen piirissä. Nämä aiemmat tutkimukset luovat tutkielmalleni kontekstin ja auttavat minua tunnistamaan Terry Pratchettin parodiaa. Tässä luvussa tarkoitukseni on esitellä Terry Pratchettin tuotannon

parodisista elementeistä tehtyjä tutkimuksia siinä määrin kuin ne ovat tutkimukseni kannalta olennaisia.

Artikkelikokoelma *Terry Pratchett: Guilty of Literature* (2000) on ensimmäisiä Terry Pratchettista ja hänen tuotannostaan tehdyistä kirjallisuustieteellisistä julkaisuista. Teos käsittelee usean eri artikkelin kautta Kiekkomaailman eri ilmiöitä ja niiden kaunokirjallista merkitystä. Tutkimukseni kannalta tämän teoksen keskeisin tutkimus on Andrew M. Butlerin artikkeli ”Theories of Humour”, jossa hän käsittelee eri parodian teorioita. Artikkelissaan Butler (2000, 88) kiteyttää Pratchettin parodian olevan ennen kaikkea karnevalistista. Butlerin teoriapohjana on ensisijaisesti Mihail Bahtinin⁴ esittämä määritelmä karnevalistiselle huumorille, jossa nauru kohdistuu ympäröivään maailmaan. Butler hyödyntää Bahtinin teoriaa pidemmälti artikkelissaan ”Terry Pratchett and the Comedic Bildungsroman” (2005), jossa hän tutkii karnevalistisen huumorin osuutta Pratchettin teoksessa *Mort* (1987). Nähdäkseni Bahtinin teoriakehys tarjoaa paljon mahdollisuuksia Pratchettin tuotannon tutkimisessa, mutta Rosen (1993) parodian määritelmä on oman tutkimuskysymykseni kannalta käyttökelpoisempi. Christopher Bryant puolestaan tutkii Pratchettin tuotantoa postmodernista näkökulmasta kandidaatin tutkielmassaan *Postmodern Parody In The Discworld Novels of Terry Pratchett* (L-Space). Tutkielmassaan Bryant käsittelee Terry Pratchettin Kiekkomaailma-sarjaa postmodernina parodiana. Tutkielman fokuksena on osoittaa, että Pratchettin tuotannon voidaan katsoa olevan fantasiakirjallisuuden parodian lisäksi parodiaa meidän maailmastamme. Edellisessä luvussa mainitsemani Andersenin (2006) tutkimus puolestaan keskittyy tutkimaan Pratchettin parodiaa fantasiagenren parodiana, vaikka hän sivuaa myös muita parodian kohteita.

Lauri Määtän (2004) ja Veera Pullisen (2016) tutkimukset ovat kuitenkin tutkimuskysymykseni kannalta olennaisimpia. Artikkelissaan ”Textual Shakespeare in Terry Pratchett’s Parody” Määttä käsittelee Pratchettin intertekstuaalisia Shakespeare-viittauksia teoksissa *Wyrd Sisters* (1988) ja *Lords and Ladies* (1993). Määttä käyttää tutkimuksensa pohjana Rosen (1993) parodian teoriaa ja näin ollen määritelmämme käyvät yksiin. Käytän analyysiluvussa Määtän *Wyrd Sisters* -teoksen parodisuutta koskevia huomioita analyysini tukena. Veera Pullisen pro gradu -työ *Intertextuality as a source of humour in Terry Pratchett’s novels* (2016) käsittelee intertekstuaalisia viittauksia teoksissa *Wyrd Sisters* ja *Witches Abroad*. Työ käsittelee Shakespeare-viittausten lisäksi muita intertekstuaalisia viittauksia, mutta tutkielmassani keskityn yksinomaan hyödyntämään Pullisen

⁴ Bakhtin, Mikhail 1968. *Rabelais and His World*. (kääntänyt Helene Iswolksy.) Lontoo: MIT Press.

huomioita Shakespeare-viittauksia koskien. Käytän Pullisen pro gradu -työtä soveltuvin osin pohjatyönä lähdetekstin analyysissäni.

2.5 Parodian kääntäminen

Terry Pratchettin teosten käännöksistä ei ole tehty aiempia tutkimuksia, jotka keskittyisivät parodian kääntämiseen. Nimenomaisesti parodian kääntämisestä on tehty yleisestikin hyvin vähän tutkimusta, kuten parodian kääntämistä *Loru Sorbusten Herrasta* -suomennoksessa tutkinut Sonja Virta (2013, 33) toteaa pro gradu -työssään. Myöskään Virran työ ei ole tutkimukseni kannalta erityisen relevantti, sillä hän tutkii nimien käännösstrategioita tilanteessa, jossa jokaisella erisnimiälluusiolla on suora yhteys hypotekstin nimiin. Tämä tilanne ei vastaa omaa tutkimuksenasetteluani, sillä tutkimusaineistoni parodia perustuu ensisijaisesti avainsana-alluusioihin. Nähdäkseni teoriatyhjiö on kuitenkin mahdollista kuroa tarvittavassa määrin umpeen asettamalla parodian teoria rinnakkain ja lomittain alluusioiden ja huumorin kääntämisen teorioiden ja käytännön kanssa. Tämän vuoksi tässä luvussa keskityn ensiksi kartoittamaan alluusion kääntämistä, sitten huumorin kääntämistä yleisesti, minkä jälkeen rakennan parodian kääntämisen teoriakehyksen näiden huomioiden varaan. Lopuksi kokoan yhteen käännösstrategioita, jotka ovat sovellettavissa parodian kääntämiseen.

2.5.1 Alluusion kääntäminen

Puhuttaessa alluusioiden kääntämisestä, Leppihalme (1997, 4–5) nostaa esiin kysymyksen, kuinka lähellä lähde- ja kohdekulttuuri ovat toisiaan. Esimerkiksi Britannia ja Suomi ovat kulttuurillisesti suhteellisen lähellä toisiaan (ainakin moni suomalainen on tietoinen brittikulttuurista), mutta kielellisesti nämä ovat hyvin erilaisia. Alluusiot ovat kuitenkin monesti hyvin kulttuurisidonnaisia. Erisnimen alluusio on mahdollista tunnistaa, vaikka erisnimi ei olisikaan lukijalle tuttu, sillä erisnimen käyttö alluusiona on suhteellisen kohosteinen. Lukijalle ei välttämättä aukea alluusion syvempi merkitys, mutta viittaus toiseen tekstiin on kuitenkin selkeä. (mt., 62.)

Avainsana-alluusion tuttuus puolestaan pohjautuu kulttuuriseen tietoon, ne ovat monesti lapsena kuultuja fraaseja tai koulussa opittua tietoa. Esimerkiksi Shakespeare on brittilukijoille osa tätä kulttuuritietämystä, siinä missä suomalaislukija ei välttämättä ole perehtynyt Shakespeareen juuri ollenkaan. Avainsana-alluusion tunnistettavuus vahvistuu muusta tekstistä poikkeavan kirjoitusasun, sanaston tai tyylin myötä. Yleisesti ottaen parin rivin, lauseen tai esimerkiksi runomuodossa olevat alluusiot on helpompi tunnistaa kuin parin sanan alluusiot, sillä tällöin tunnistettavaa kontekstia on laajemmin. (mt., 63.) Käännösprosessissa kääntäjän on analysoitava

lähdeteksti ja tunnistettava tekstin sisältämät alluusioiden parhaansa mukaan, minkä vuoksi kääntäjän on tärkeää tietää, miten alluusioiden ilmenevät yleensä tekstissä (mt., 66). Käännösprosessissa alluusion funktio on kuitenkin sen muotoa tärkeämpi (mt., 55). Toisin sanoen viittauksen muotoa on mahdollista muuttaa, mikäli viittaussuhde on näin ollen kohdelukijalle selkeämmin havaittavissa. Käännösvaiheessa kääntäjän on mahdollista luottaa jossakin määrin lähde- ja kohdekulttuurien yhtäläisyyksiin, mutta hänen on ennen kaikkea otettava huomioon mahdolliset kulttuurierot käännösstrategioita valitessaan. Leppihalmeen (1997, 10) jako erisnimiä alluusioiden ja avainsana- alluusioiden on kääntäjän kannalta olennainen, sillä suositellut käännösstrategiat riippuvat alluusion tyyppistä. Näihin käännösstrategioihin palaan alaluvussa 2.4.4, jossa käsitelen intertekstuaalisuuden ja huumorin käännösstrategioita.

2.5.2 Huumorin kääntäminen

Suuri osa huumorin kääntämisen teoriasta keskittyy ensisijaisesti joko vitseihin tai sanaleikkeihin (Maher 2011, 5). Ensisijaisesti vitsejä lingvistiikan näkökulmasta tutkinut Salvatore Attardo (2002, 176) kuitenkin toteaa, että vitseihin perustuva teoria pätee kääntämisen kannalta kaikkiin humoristisiin teksteihin. Tätä hän perustelee sillä, että vaikka lyhyillä ja pitkillä humoristisilla teksteillä on tutkitusti eroa, makrotason huumori muodostuu ennen kaikkea mikrotasolla toistuvista huumorin ilmentymistä. Attardon teoria pohjaa yleisen huumorinteorian (GTVH) hyödyntämiseen, mutta kyseinen luokittelu on yksityiskohtaisuudessaan ja lingvistiikan tarkkarajaisuudessa hankalasti sovellettavissa parodian koko kirjoon parodian intertekstuaalisen luonteen vuoksi, kuten luvussa 2.2 totesin. Tutkielmani kannalta relevantimpia ovat huumorin kulttuurisidonnaisuuteen keskittävät tutkimukset. Tämän vuoksi hyödynnän tutkielmassani ensisijaisesti Peter Allan Low'n huumorinteoriaa, joka soveltuu nähdäkseni paremmin parodian käsittelemiseen. Yhdyn kuitenkin Attardon huomioon siitä, että mikrotason huumori rakentaa makrotason huumorin.

Maher (2011, 8) summaa tutkimuksessaan, että jaettu tieto ja kulttuuritausta vaikuttavat olennaisesti huumorin vastaanottoon. Tämän jaetun tiedon merkitys korostuu entisestään intertekstuaalisen huumorin kääntämisessä. Intertekstuaalisen huumorin erityispiirteistä muun muassa Peter Allan Low (2011, 68) on todennut, että kohdetekstin kääntämiseen liittyvät vaikeudet yhdistyvät monesti enemmänkin tekstin kulttuurisidonnaisuuteen kuin varsinaisesti sen humoristiseen luonteeseen. Nämä käännösongelmat sitoutuvat siihen, että huumori on tällöin suunnattu lähtökohtaisesti lukijoille, jotka tietävät tai tunnistavat sen, mihin huumorin kärki on osoitettu. Tämän tietämyksen esiin tuominen osana kohdetekstiä on Low'n mukaan kääntäjän varsinainen haaste, sillä antamalla liian vähän taustatietoa vitsi ei välttämättä aukea, mutta antamalla liikaa selitystä vitsi vesittyy. Low

käsittelee tutkimuksessaan ensisijaisesti vitsejä, mutta nähdäkseni hänen huomionsa pätee myös laajemmin huumorikirjallisuuden kenttään, kuten Attardo (2002, 176) toteaa omassa tutkimuksessaan. Myös Diana-Elena Popa (2005, 56) on nostanut esiin tämän tietämyksen tärkeyden toteamalla, että huumori perustuu niin sanottuihin salaisiin sopimuksiin tai jaettuun tietoon. Kääntäjän on kyettävä luomaan tämä yhteys tekstin ja lukijan välillä myös kohdetekstissä, jotta huumori säilyisi. Tämä pätee kaikkeen huumoriin, mutta korostuu intertekstuaalisen huumorin kohdalla, sillä teksti toimii samanaikaisesti humoristisuuden ja alluusion kentällä.

2.5.3 Parodian kääntäminen

Kuten olen luvussa 2.3 osoittanut, parodia on intertekstuaalista huumoria, jolloin molempien tekijöiden luomat mahdolliset käännösongelmat kertautuvat. Taustatiedon tarve parodian ymmärtämisessä näkyy esimerkiksi Rosen (1993) parodian kuvauksessa. Rose (1993, 39) esittelee lukijan ja parodian suhteen kuvaamalla, miten parodian kirjoittaja avaa ('decoding') parodioitavan tekstin ja sitten uudelleen muotoilee vääristäen ('distorting') sen parodian lukijalle. Mikäli lukija tuntee entuudestaan parodioitavan tekstin, lukijan on helppo vertailla uutta muotoa alkuperäisen kanssa. Parodioitava teksti on monesti nähdäkseni todennäköisemmin tuttu lähdetekstin lukijalle kuin kohdetekstin lukijalle. Luonnollisesti lähtö- ja tulokulttuurien läheisyys tai suuri eroavaisuus sekä parodian kohteen mahdollinen yleismaailmallisuus tai ajankohtaisuus vaikuttavat asiaan, kuten Leppihalmeen (1997, 62–63) alluusioteorian pohjalta voimme todeta. Kääntäjän on joka tapauksessa oltava näistä tekijöistä tietoinen ja tarpeen mukaan otettava huomioon mahdollinen kulttuuritietämyksen ero ja kurottava tämä ero umpeen. Rose (1993, 39) kuitenkin toteaa, että lukija voi tutustua parodioitavaan tekstiin parodian välityksellä ja ymmärtämällä parodiaa lukija voi oppia parodioitavasta tekstistä. Tulkitsen Rosen tarkoittavan tällä sitä, että tunnistamalla luvussa 2.3 mainitut parodian tunnusmerkit tekstissä lukijan on mahdollista ymmärtää että kyseessä on parodia ja päätellä, mille parodia nauraa. Täten lukijan on myös mahdollista päätellä, millainen parodioitava teksti todennäköisesti on.

Tämä on kääntäjän kannalta tärkeä huomio kahdesta syystä. Ensinnäkin kääntäjän asema käännettävän tekstin lukijana ja tulkitsijana korostuu, sillä kääntäjän on tunnistettava parodian kohteen lisäksi parodian elementit lähdetekstissä eli sen, miten parodia on tuotu tekstiin. Kääntäjän on siis tunnistettava tekstin humoristisuus sekä se, että huumori rakentuu intertekstuaalisen viittauksen varaan. Toisaalta kääntäjän on oltava tietoinen niistä mahdollisista eroista, jotka vallitsevat lähdetekstin parodioitavan tekstin ja siitä mahdollisesti tehdyn kohdekielisen käännökseen välillä. Tämä pätee myös lähdetekstin ja kohdetekstin tutkimukseen. Tutkimuksessani minun on

esimerkiksi otettava huomioon, että Shakespearen suomentajat ovat saattaneet jättää pois tai muokata joitakin niitä piirteitä, joita Pratchett parodioi tekstissään. Näin ollen vertailllessani Salmenojan suomennosta lähdetekstiin on myös käänösajankohtana olemassa olleet Shakespeare-suomennokset ja niiden mahdollinen vaikutus käänökseen huomioitava. Siinä missä lähdetekstin lukijan huomio siis kiinnittyy kahtaalle parodiaan ja parodioitavaan (Rose 1993, 33), tulee kääntäjän huomion kiinnittyä tämän lisäksi oman kielialueensa mahdolliseen käänökseen parodioitavasta tekstistä. Artikkelissaan ”Intertekstuaalisuus ja kaunokirjallinen kääntäminen” Ruokonen (2006, 76) huomauttaa, että lukijan on helpompi tunnistaa intertekstuaalinen viittaus, mikäli viittauksen käänös nojaa olemassa olevaan suomennokseen viittauksen kohteena olevasta tekstistä. Yhdyn Ruokosen huomioon, vaikka toisaalta on huomioitava, että tämä pätee vain, mikäli käänöksen lukija tuntee kyseisen tekstin käänöksen. Tähän kulttuurituntemukseen vaikuttaa niin yksittäisen lukijan tietotaso kuin viitattavan tekstin tuttuus kohdekulttuurissa.

Lawrence Venuti puolestaan nostaa artikkelissaan ”Translating Humour: Equivalence, Compensation, Discourse” (2002, 16) esille, että huumorin väitetty universaalius on kyseenalaista ellei peräti olematonta. Tämän vuoksi humoristisen lähdetekstin leksikaalisten ja syntaktisten ominaisuuksien jäljentäminen kohdetekstissä eivät takaa lähdetekstin humoristista vaikutusta. Tämän voisi tulkita yhtyvän edellä mainittujen tutkijoiden käsitykseen kulttuurisidonnaisuudesta ja sen avaamisen tärkeydestä kohdetekstissä. Venuti kuitenkin jatkaa selventämällä, että humoristisia tekstejä käännettäessä on otettava huomioon kohdekulttuurin tyylit ja tekstilajit sekä se, millaisia odotuksia kohdelukijalla on. Toisin sanoen hän ei korosta Low’n (2011, 67) tapaan ainoastaan kulttuuristen tekijöiden kuten taustatiedon merkitystä vaan myös sitä, millaisia humoristiset tekstit yleensä kohdekulttuurissa ovat. Tutkimuksessaan Venuti käyttää esimerkkinä kahta eri käänöstä samasta tekstistä, joista toisen hän on kääntänyt noudattaen lähdetekstin sanamuotoja ja tyyliä, kun taas toisen hän on käyttänyt noudattaen ennen kaikkea kohdekielen (englanti) huumorikirjallisuuden perinnettä. Venuti suoritti vastaanottotutkimuksen haastatteleamalla pientä lukijajoukkoa. Vastaanottotutkimuksen tulosten perusteella Venuti vetää johtopäätöksen, että huumori ei välity vain sanamuodoissa ja lähdetekstin tyyliä noudattamalla, vaan kohdeteksti koetaan hauskemaksi, kun se noudattaa kohdekulttuurin huumorikonventioita. (Venuti 2002, 15.) Venutin tutkimuksessa korostuu ajatus siitä, että tekstin humoristisuuden säilyttäminen käänöksessä on ensisijaisen tärkeää. Lähdetekstin ja kohdetekstin tulee olla yhtä hauskoja, vaikka ne saavuttaisivat koetun humoristisuuden eri tavalla. Myös esimerkiksi Maher (2011, 9) viittaa tutkimuksessaan huumorikirjallisuuden eroihin eri kulttuureissa ja sen merkityksen huomioimiseen huumorikirjallisuuden kääntämisessä. Kun tämän ajatuksen tuo rinnakkain Rosen (1993)

parodioitavan tekstin ymmärtämisen kanssa havaitaan, että kääntäjän on otettava mahdollisten hypotekstin kohdekielisten käännosten lisäksi huomioon kohdekulttuurin huumorikirjallisuuden konventiot. Kääntäjällä on mahdollisuus kotouttaa tai vieraannuttaa eli joko noudattaa kohdekulttuurin konventioita tai noudattaa lähdetekstin tyyliä. Venutin ajatusmallin mukaan nämä eivät kuitenkaan luo yhtä hauskoja tekstejä. Humoristisuuden mittaaminen on nähdäkseni kuitenkin mahdotonta tekstianalyttisen tutkimuksen viitekehyksessä, sillä ilman vastaanottotutkimusta on vaikea määrittellä, mikä teksti on toista hauskempi.

Parodian kääntämistä käsiteltäessä Venutin esittämän huumorin konventioiden huomioiminen nivoutuu nähdäkseni myös Rosen (1993, 33) määritelmään parodiasta lukijan ennako-odotuksia rikkovana kirjallisuudenlajina. Kuten luvussa 2.3 todettiin, parodian humoristisuus muodostuu paljolti inkongruenssista, joka syntyy kun tekstissä luodut ennako-odotukset rikotaan. Mikäli kuitenkin huomioimme Venutin esittämän ajatuksen siitä, että tietyssä kulttuurissa huumorilta odotetaan tietynlaisia asioita, olemme suhteellisen paradoksin äärellä: mikäli kohdeteksti rikkoo lukijan odotukset siitä, millaista huumori on, ei lopputuloksena välttämättä ole onnistunut ja lukijaa huvittava teos. On siis huomioitava, minkä ennako-odotusten rikkomisesta puhutaan. Low (2011, 60) kuitenkin armahtaa kääntäjän toteamalla, ettei käännoksen edes tarvitse olla yhtä hauska kuin lähdeteksti. Hänen mukaansa käänno voi ja saa olla jopa hauskempi kuin lähdeteksti, mutta sen ei tarvitse olla. Tärkeintä huumorin kääntämisessä hänen mukaansa on, että tekstin humoristisuus välittyy myös kohdetekstin lukijalle edes jollakin tasolla. Tämän ajatuksen voi nähdäkseni ulottaa kattamaan myös parodiaan, jolloin kääntäjän pyrkimys on säilyttää jonkinasteinen viittaussuhde parodioitavaan tekstiin ja ilmentää viittaussuhteen humoristisuutta. Tutkimuksessani keskityn ensisijaisesti analysoimaan, miten kääntäjä on tehnyt tämän kohdeaineistossa.

2.5.4 Käänösstrategioita

Huumorin kääntäjän on ensimmäisenä selvitettävä, mikä funktio huumorilla on tekstissä, ja vasta tämän jälkeen kääntäjän on mahdollista valita tilanteeseen sopiva käänösstrategia. Kääntäjän on myös otettava huomioon, että huumorilla voi olla monta eri funktiota tekstissä, ja että toisinaan kääntäjän on ratkaistava minkä funktion priorisoi käänöksessä. (Maher 2011, 6.) Parodian kääntäjä toimii samanaikaisesti intertekstuaalisen ja humoristisen tekstin parissa, jolloin tekstielementeillä voi olla luontaisesti useampi funktio. Näin ollen kääntäjän on pyrittävä huomioimaan kaikki mahdolliset funktiot tekstissä sekä ratkaisemaan mitkä niistä ovat olennaisia tekstin kannalta. Lisäksi kääntäjän on huomioitava intertekstuaalisuuden ja huumorin luomat käänösongelmat strategioita valitessaan. Esittelen seuraavaksi Leppihalmeen alluusiotyyppien ja Low'n sanaleikkien

käännösstrategiat, sillä taustatyöni perusteella ne ovat tutkielmani kannalta käyttökelpoisimpia. Lopuksi esittelen näihin käännösstrategioihin pohjaavan parodian kääntäjän muistilistan, jota käytän analyysissäni.

Leppihalme (1997) jaottelee mahdolliset käännösstrategiat alluusiotyypin mukaan. Erisnimialluusion kääntämisessä Leppihalme (1997, 79–80) ehdottaa kolmea vaihtoehtoa: viitatun erisnimen säilytystä, vaihtoa tai poistoa. Sopivaa käännösstrategiaa valitessa on huomioitava nimen tunnistettavuus kohdekulttuurissa sekä sen herättämät mielleyhtymät eli funktio lähdetekstissä. Useat lähdekieliset nimet eivät ole välttämättä tuttuja kohdekulttuurissa, jolloin kääntäjän on punnittava alluusion merkitystä tekstissä. Mikäli nimenomaisella henkilöllä tai asialla on ratkaiseva osa tekstissä, kääntäjä voi esimerkiksi lisätä selventävän määreen nimen yhteyteen. Mikäli funktio on puolestaan kertoa jotakin olennaista esimerkiksi tekstin henkilöstä, saattaa kääntäjä täyttää kyseisen funktion käyttämällä kohdekulttuurissa tunnetumpaa henkilöä tai asiaa, joihin viittaaminen luo samantapaisen mielleyhtymän. (mt., 83.) Avainsana-alluusioiden kääntäminen ei ole yhtä yksiselitteistä kuin erisnimialluusioiden kääntäminen, sillä ne voivat saada monenlaisia muotoja. Leppihalme (1997, 84) jäsentää mahdolliset avainsana-alluusioiden käännösstrategiat seuraavanlaisesti [suomennokset omiani]:

- A. Standardin käännöksen käyttäminen
- B. Kirjaimellinen kääntäminen, jossa tehdään vain minimaaliset muutokset, konnotatiiviset yhteydet sivuutetaan
- C. Lisätiedon antaminen alluusion yhteydessä, mahdollisesti viittaussuhteen tai kontekstin selventäminen tekstin sisällä
- D. Alaviitteiden, kääntäjän kommenttien ja muiden lähdetekstin ulkopuolisten elementtien lisääminen
- E. Simuloitu tuttuus tai tekstinsisäinen merkitysten esiin tuominen, esimerkiksi kohosteisten tekstielementtien lisääminen ilmentämään alluusion läsnäoloa tekstissä
- F. Kohdekieliselä viittauksella korvaaminen
- G. Viittaussuhteen poistaminen sisällön säilyttämiseksi

H. Soveltava uudelleenkirjoittaminen, joka vihjaa alluusion miellelyhtymiin tai sen luomiin erityisiin merkityksiin

I. Alluusion poistaminen

Näistä Leppihalme (1997, 115) toteaa A- ja B-strategioiden olevan periaatteessa minimaalisen vaivan vaativia käänösstrategioita, mutta näiden olevan hänen tutkimustulostensa mukaan suhteellisen harvoin käytettyjä. Tämä johtuu jaetun kulttuuriaineksen puutteesta, sillä strategiat nojaavat siihen, että kohdekulttuurissa samat asiat ovat yhtä tunnistettavia ja herättävät samanlaisia miellelyhtymiä. Tutkimuskohteeni kannalta erityisen mielenkiintoiseksi käänösstrategiaksi nousee F-strategia eli lähdekielisen alluusion korvaaminen kohdekielisellä viittauksella. Tämä käänösstrategia on Leppihalmeen (1997, 118) mukaan harvoin erityisen toimiva, sillä kohdekulttuurisen viittauksen tuominen tekstiin rikkoo illuusion siitä, että kohdekielinen lukija saa kokea lähdekulttuurin tekstin kielimuurista huolimatta. Lisäksi vastaavia elementtejä voi olla vaikea löytää kohdekulttuurin piiristä. Humoristisen alluusion kääntämiseen tämä strategia saattaa kuitenkin olla toimiva, etenkin mikäli kyseessä on modifioitu alluusio. Modifioidun humoristisen alluusion huumori saattaa syntyä joko uudesta kontekstista tai viitatus tekstin muutoksesta tai molemmista. Huumori syntyy, kun lähdekielinen lukija tunnistaa mihin alluusio viittaa sekä sen, miten alluusio on muokattu. Luodakseen vastaavan vaikutuksen kohdetekstissä, kääntäjä voi ensiksi pyrkiä löytämään jonkin kohdekulttuurissa tutun asian joka sopii kontekstiin ja sitten tarpeen mukaan muokata sitä humoristisen vaikutelman luomiseksi. (mt., 119–120.) Tällöin kääntäjä arvioisi humoristisuuden olevan alluusion pääasiallinen funktio tiettyyn hypotekstiin viittaamisen sijaan.

Low (2011, 60) koostaa tutkimuksessaan kääntäjälle muistilistan, jonka mukaan kääntäjän tulee arvioida humoristista lähdetekstiä: (1) mikä on tekstin konteksti tai tarkoitus (2) onko huumori epäselvää/kömpelöä/monimutkaista/hassua/loukkaavaa (3) onko huumori kielisidonnaista ja (4) onko huumori kulttuurisidonnaista. Ensimmäinen osio paljastaa kääntäjälle, kuinka tärkeässä asemassa huumori on lähdetekstissä. Toinen osio tarkentaa, millainen vaikutus huumorilla oletettavasti on lähdetekstin lukijaan ja siten mihin vaikutelmaan kääntäjän tulee pyrkiä kohdetekstissä. Kolmas ja neljäs osio puolestaan ovat kääntäjälle merkki siitä, onko kääntämisessä odotettavissa erityisiä haasteita. Low korostaa, ettei kulttuuri- tai kielisidonnainen huumori ole suinkaan mahdotonta kääntää, vaikka se haastavaa onkin. Leppihalmeen (1997) käänösstrategiat nivoutuvat nimenomaisesti näihin kahteen osioon lukeutuvien huumoriosuuksien kääntämiseen. Low käsittelee artikkelissaan ennen kaikkea sanaleikkejä, mutta hänen huomionsa ovat

laajennettavissa myös muihin huumorin osa-alueisiin. Low (2011, 67) antaa kääntäjälle myös konkreettiset käänösstrategiat, jotka pätevät soveltaen sanaleikkien kääntämisen lisäksi muunlaisten humorististen osioiden kääntämiseen [suomennokset omiani]:

- (1) Jäljennä lähdetekstin sanaleikki kohdekielellä silloin kun se on mahdollista.
- (2) Luo uusi sanaleikki, joka liittyy kielellisesti lähdetekstiin tavalla tai toisella.
- (3) Korvaa toisenlaisella huumorin keinolla, varsinkin silloin kun tekstin humoristisuus on merkitystä tärkeämpää.
- (4) Sijoita toisenlainen sanaleikki tekstin lähiympäristöön.
- (5) Käännä laventaen, selitä sanaleikki silloin kun asiasisältö on humoristisuutta tärkeämpää.
- (6) Sivuuuta sanaleikki, ilmaise vain yksi mahdollisista merkitysisällöistä.

Huumorin käänösstrategiat ovat paljolti samantapaisia kuin alluusioiden käänösstrategiat. Tarkoituksena on jäljentää lähdetekstin viittaus tai sanaleikki, luoda jokin vastaava saman vaikutuksen herättävä viittaus tai sanaleikki kohdetekstiin tai keskittyä ensisijaisesti tekstin asiasisältöön. Kuten alluusion kääntämisessä, monesti huumorin kääntämisessä funktio on muotoa tärkeämpää. Leppihalmeen (1997) ja Low'n (2011) käänösstrategiat nivoutuvat osin yhteen ja niiden yhdistelmä luo nähdäkseni kattavan käänösstrategiavalikoiman parodian kääntämiseen.

Parodian kääntäjän lähdetekstianalyysissä muistilista voisi olla nähdäkseni (1) mihin parodia viittaa (2) onko viittaus suora lainaus vai modifioitu (3) miksi viittaus on humoristinen (4) onko viittaus ja/tai huumori kielisidonnaista (5) onko viittaus ja/tai huumori kulttuurisidonnaista (6) onko joko viittaus tai humoristisuus tekstin kannalta toista olennaisempi tekijä. Näiden kysymysten pohjalta parodian kääntäjä voi nähdäkseni valikoida, painottaako hän huumorin vai alluusioiden käänösstrategioita käänöksessään vai pyrkiikö säilyttämään molemmat. Mikäli esimerkiksi parodinen viittaus on suora lainaus, jonka humoristisuus syntyy ennen kaikkea sen kontekstista lähdetekstissä, voi kääntäjä keskittyä ensisijaisesti käyttämään alluusion käänösstrategioita. Mikäli viittaussuhde hypotekstiin on mahdollista säilyttää kohdetekstissä, todennäköisesti myös viittauksen humoristisuus säilyy kohdetekstissä (olettaen että kohdelukija tunnistaa viittauksen). Mikäli tekstin

humoristisuus puolestaan nojaa ensisijaisesti vaikkapa sanaleikkiin eikä sanaleikin intertekstuaalinen viittaus varsinaisesti muuta lähdetekstin merkitystä olennaisesti, saattaa kääntäjä painottaa käännösstrategiassaan huumorin säilyttämistä kohdetekstissä. Tällöin hän voi esimerkiksi keskittyä sanaleikin kääntämiseen ja sivuuttaa alluusion. Toisaalta kääntäjän on mahdollista pyrkiä yhdistämään käännösstrategiat. Esimerkiksi kääntäjä voi korvata sanaleikin toisenlaisella huumorilla, joka mahdollistaa lähdetekstin alluusion säilyttämisen kohdetekstissä jossakin muodossa.

2.6 Yhteenveto

Kuten edellä kävi ilmi, Rosen (1993) parodiateoria on tutkimukseni kannalta käyttökelpoisen. Nojaan hänen määritelmäänsä parodiasta koomisena inkongruenssina parodioivan ja parodioitavan tekstin välillä (Rose 1993, 31). Analysoin *Wyrđ Sisters* -teosta tämän teoriakehyksen läpi ja määrittelen miten parodia rakentuu kyseiseen teokseen. Käytän Rosen (1993, 48) jaottelua spesifiin parodiaan ja yleiseen parodiaan varsinkin analyysini rakenteessa. Hyödynnän myös Rosen neljää parodian kategoriaa tunnistaakseni eri parodian rakentumisen tavat ja sen, mistä tekstielementeistä lukija monesti havaitsee intertekstuaalisen viittauksen läsnäolon tekstissä. Tämä osaltaan auttaa minua myös arvioimaan, ovatko parodiset Shakespeare-viittaukset todennäköisesti lukijan tunnistettavissa *Noitasiskokset*-käännöksessä. Käytän Génetten (1982) termiä *hypoteksti* viitatessani parodioitavaan tekstiin ja termiä *hyperteksti* viitatessani parodioivaan tekstiin. Tarkennan kontekstin mukaan, onko tällöin kyseessä lähde- vai kohdekielinen teksti. Käytän Ruokosen (2016) ja Määtän (2004) edeltäviä tutkimuksia Pratchettin parodiasta oman tutkimukseni tukena, mutta teen ensisijaisesti omat havaintoni teoksen Shakespeareen viittaavista parodisista elementeistä. Parodian kääntämisestä ei ole juurikaan tutkimustietoa. Tämän vuoksi yhdistelen alluusion ja huumorin käännösteoriaa. Yhdistän Leppihalmeen (1997) alluusion käännösstrategiat ja Low'n (2011) huumorin käännösstrategiat analyysini pohjaksi. Käytän näitä kahta jaottelua rinnakkain ja tarkastelen käytettyjen käännösstrategioiden painottumista. Kahden jaottelun käyttäminen paljastaa myös, onko joko huumori tai intertekstuaalisuus painottunut käännösstrategioiden hyödyntämisessä.

3 Aineiston esittely ja metodit

3.1 Tutkimuskysymys

Kaunokirjallisenä kääntäjänä minua kiinnostaa kielen ja kulttuurin vaikutus kaunokirjallisten teosten käännösprosessissa. Minua kiinnostaa erityisesti intertekstuaalisuus käännöskirjallisuudessa, sillä se muodostaa erityisen haasteen kääntäjälle. Valitsin Terry Pratchettin *Wyrđ Sisters* -teoksen ja sen suomennoksen *Noitasiskokset* pro gradu -tutkielmani aineistoksi, sillä näissä teoksissa intertekstuaalisuus on erityisasemassa: *Wyrđ Sisters* punoo kolme eri Shakespearen tragediaa juonikuvioonsa ja teos sisältää lukuisia lausetason viittauksia kyseisiin tragedioihin. Viittausten konteksti ja sävy tekevät viittauksista parodisia. Tutkimukseni tarkoituksena on selvittää, miten nämä parodiset viittaukset on suomennettu. Erityisesti kiinnitän huomiota siihen, miten *Noitasiskokset* -teoksen viittaukset suhteutuvat lähdetekstin eli *Wyrđ Sisters* -teoksen lisäksi Shakespearen tragediaista tehtyihin suomennoksiin. Tarkoitus on selvittää, ovatko suomennetun parodian viittaukset edelleen tunnistettavissa Shakespeare-viittauksiksi. *Wyrđ Sisters* -teoksen humoristisuus kumpuaa paljolti Shakespeare-viittausten tunnistettavuudesta niin juoni- kuin lausetasollakin, joten tutkimukseni myötä tulen sivunneeksi myös suomennoksen humoristisuutta lähdetekstiin nähden.

3.2 *Wyrđ Sisters* -teoksen rakennuspalikat

Lähdetekstisenä aineistonani oleva Terry Pratchettin *Wyrđ Sisters* (1988) kertoo juonittelevasta herttuasta ja herttuattaresta, jotka yhdessä murhaavat Lanren kuninkaan ja anastavat valtaistuimen. Lanren murhattu kuningas Verence jää aaveena kummittelemaan linnaa. Kuninkaan ainoa poika pelastuu kolmen noidan ansiosta, jotka nimeävät pojan Tomjoniksi ja antavat hänet kiertelevälle näyttelijäseurueelle kasvatettavaksi. Noidat ovat Granny Weatherwax (Muori Säävirkku), Nanny Ogg (Nanny Auvomieli) ja Magrat Garlick (Magrat Kynslaukka). Ajan kuluessa herttua pyrkii kaikin keinoin pitäytymään vallassa, mutta hän muuttuu päivä päivältä hullummaksi veritekonsa kalvamana. Lanren kuningaskunta (ei kansa vaan maa) vastustaa uutta vallanpitäjää ja vain kuninkaan Narri, uskollisena perinteille, pysyttäytyy uuden kuninkaan rinnalla. Noidat siirtävät kuningaskunnan viisitoista vuotta eteenpäin, jotta valtaistuimen oikea perijä on riittävän vanha palaamaan ja ottamaan kruunun takaisin. Vuosien saatossa Tomjonista on tullut loistava näyttelijä ja heidän seurueensa rakentavat AnkhMorporkin suurkaupunkiin ensimmäistä pysyvää teatteria. Herttua tilaa Tomjonin näyttelijäseurueelta näytelmän, jossa murhaillan tapahtumat kirjoitetaan uusiksi. Lanressa näytelmä kuitenkin riistäytyy näyttelijöiden käsistä ja paljastaa mitä kuninkaan

kuoleman yönä todella tapahtui. Herttuan viimeisetkin järjen hiutuneet säikeet napsahtavat ja hän riistää lopulta oman henkensä. Hirmutekojaan katumaton herttuatar pakenee ja tulee Lancren metsän tappamaksi. Sillä välin Tomjon on julistettu uudeksi kuninkaaksi, mutta hän kieltäytyy kruunusta palatakseen teatteriinsa. Uudeksi kuninkaaksi julistetaan lopulta Narri, joka paljastuu noitien toimesta kruununperijän veljeksi (toki vielä myöhemmin paljastuu, ettei kumpikaan ole entisen kuninkaan Verencen poika eikä näin ollen veriperillinen, mutta se jääköön lukijan salaisuudeksi). Narri ja Magrat menevät lopuksi kihloihin eli noita ja narri ottavat uuden paikan kuningasparina.

Kuten lukija lienee jo havainnut, *Wyrđ Sisters* nojaa juonen ja henkilökavalkadin tasolla vahvasti kolmeen Shakespearen kenties tunnetuimpaan tragediaan: *Macbeth*-, *Hamlet*- ja *Kuningas Lear*-näytelmiin. Ainesten sekoittaminen, suurenteleminen ja uudelleentulkinta tekevät Terry Pratchettin teoksesta parodisen. Täten on tärkeä tuntea näytelmät, joihin aineistoni parodia viittaa. Seuraavaksi kuvailen Shakespearen *Macbeth*-, *Hamlet*- ja *Kuningas Lear*-näytelmien juonia pääpiirteissään. Tragediat ovat enimmältä osin monipolvisia ja monimutkaisia, minkä vuoksi kuvailen juonia vain siinä määrin, kuin on tutkimukseni kannalta olennaista. Oleellisuuden käsitteen perustan siihen, missä määrin Terry Pratchett on työssään viitannut kyseisten näytelmien juoniin tai henkilöihin. Nämä yhtäläisyydet tuon esiin pääpiirteissään esittelyn lomassa ja paneudun niihin vielä yksityiskohtaisemmin luvussa 4.1, jossa käsittelen yleistä eli juonitason parodiaa.

3.2.1 *Macbeth*

Shakespearen *Macbeth* on tarina julmasta vallanhimosta ja sen synnyttämästä hulluudesta. Kolme noitaa ennustaa Macbethin saavan ensin kreivikunnan ja sitten kuninkuuden, tämä ennustus niin kauhistuttaa kuin kiehtoo suurta soturia. Kolmen noidan ennustukset ovat totuudenmukaisia, mutta harhaanjohtavia ja niiden voidaan katsoa ohjaavan koko näytelmän kulkua. Nämä kolme noitaa Terry Pratchett on ottanut *Wyrđ Sisters* -teoksen keskiöön, mutta kohtalottarien sijaan he ovat maanläheisiä ja käytännöllisiä vanhoja naisia. Heidän toimensa kuitenkin niin ikään muokkaavat koko romaanin tapahtumia.

Macbeth päättyy surmaamaan kuninkaan ja anastamaan valtaistuimen. Surmatyössä ratkaisevaa osaa esittää myös lady *Macbeth*, joka painostaa aluksi epäroivää aviomiestänsä kyseiseen surmatyöhön. *Macbeth*ista tulee juonen edetessä harhaluuloinen ja verenhimoinen hirmuvaltiatar, joka surmaa enenevässä määrin alaisiaan salaliiton pelossa. Aviopari syöksyy yhä syvempään hulluuteen ja katumukseen tragedian edetessä ja lopussa lady *Macbeth* surmaa itsensä, *Macbeth* puolestaan kuolee kaksintaistelussa. Tragedian voidaan sanoa kuvaavan erään kuninkaan pikaisen nousun ja

tuhon. Tämä sama kaava toistuu *Wyrd Sisters* -teoksessa kun lordi Felmet murhaa kuninkaan kylmäverisen herttuattaren painostuksen alla. *Macbethista* poiketen herttuatar ei kuitenkaan tule hulluksi eikä tapa itseään vaan on kylmäverinen loppuun saakka. Lordi Felmet sitä vastoin hankaa kätensä verille hulluuksissaan ja lopussa tappaa itsensä.

3.2.2 Hamlet

Kenties Shakespearen tunnetuin tragedia, *Hamlet*, kertoo Tanskan prinssistä joka joutuu juonivan hovin pyörteisiin. Tarinan päähenkilön Hamletin isän haamu ilmestyy hänelle ja paljastaa Hamletin sedän myrkyttäneen isän ja anastaneen kuningattaren rakkauden. Haamu vaatii Hamletia kostamaan ja ajaa näin herkän poikansa synkälle tielle. *Wyrd Sisters* -teoksessa murhatun kuninkaan haamu pyrkii niin ikään kertomaan kohtalostaan ja janoaa kosta, mutta huonolla menestyksellä.

Hamlet päätyy lopulta esittämään sedälleen näytelmän, jossa kuvataan kuninkaan murha – setä järkyttyy näkemästään ja tulee näin paljastaneeksi Hamletille syyllisyytensä. Näytelmää seuraavat tapahtumat ovat monimutkaisia, mutta tarina päättyy lopulta siihen, että Hamletin äiti juo myrkytetystä pikarista, Hamlet surmaa erään Laerteksen, Laertes haavoittaa Hamletia kuolettavasti ja viimeisillä voimillaan Hamlet surmaa setänsä. Murhenäytelmä päättyy lähes jokaisen kuolemaan. Myös Terry Pratchett käyttää näytelmätemaa, hänen versiossaan näytelmän on tarkoitus luoda uusi historia, mutta näytelmä muuttuu todellisuuden painosta näyttämään tapahtumien todellisen laidan. Lordi Felmet tulee lopullisesti hulluksi näytelmän nähdessään ja puukottaa lukuisia ihmisiä (vale)tikarilla, tämä kohtaus luo parodisen viittauksen *Hamletin* verilöylyyn.

3.2.3 Kuningas Lear

Kuningas Learia pidetään kenties yhtenä surullisimmista Shakespearen tragediaista. Näytelmä kertoo kuninkaasta, joka luovuttaa valtansa kahdelle kolmesta tyttärestään, sillä tyttäret ovat kilvan vakuuttaneet rakkauttaan isäänsä kohtaan. Kolmas tytär kieltäytyy julistamasta rakkauttaan, sillä hän ei usko sanojen riittävän tai olevan tarpeen. Kuningas Lear kuitenkin julmistuu ja ajaa tämän tyttären maanpakoon. Kun kuningas Lear luopuu vallastaan, kaksi perivää tytärtä osoittautuvat kuitenkin juonittelijoiksi ja ajavat isänsä taivasalle vain narri seuranaan. Kuningas tulee tarinan edetessä hulluksi ja lopulta kuolee. Tragedia kertoo nimenomaan hulluudesta, vallanhimosta ja rakkaidensa menettämisestä. Juoni on paljon kuvailemaani monimutkaisempi, mutta Terry Pratchettin *Wyrd Sisters* -romaanin silmällä pitäen on kiinnitettävä erityistä huomiota kuninkaan nariin, joka on elämänsä loppuun asti kuninkaansa rinnalla. Narri on viisas ja yksi harvoista, joka

näkee kuninkaan tragedian kaikessa kauheudessaan. Samaan tapaan Terry Pratchettin Narri on viisaampi kuin uskoisi.

3.3 Tutkimusmetodi

Lähestyn aineistoani kuvailevan ja laadullisen tapaustutkimuksen kautta. Tutkimukseni keskittyy ensisijaisesti kartoittamaan Salmenojan *Noitasiskokset*-teoksessa käyttämiä käänösstrategioita parodisten Shakespeare-viittausten suomentamisessa. Suomentajalle parodian kääntäminen tarjoaa tavallistakin monikerroksisemman haasteen, sillä suomentajan on oltava selvillä niin lähdetekstistä, teksteistä joita lähdeteksti parodioi kuin myös parodioitavien tekstien mahdollisista suomennoksista. Kuten teorialuvussa todettiin, parodia perustuu siihen että lukija tunnistaa parodian hypotekstin ja sen mille parodiassa nauretaan. Käännösprosessissa tämä lukija on kääntäjä, jonka tulee tunnistaa mitä ja miten parodioidaan. Analyysissäni kuitenkin viittaaan lukijalla ennen kaikkea lähde- ja kohdetekstin lukijoihin, sillä tutkin valmista suomennosta, en käännösprosessia.

Analysoin aineiston kirjallisuusanalyttisin keinoin. Selvitän mitä Terry Pratchett parodioi teoksessaan, mihin teoksiin hän viittaa ja miten. Vertaan viittauksia Shakespearen tuotantoon selvittääkseni, milloin kyseessä on suora lainaus, milloin modifioitu alluusio. Tyylin tasolla perehdyn Shakespearen kirjoitustyyliin selvittääkseni, missä määrin Pratchett hyödyntää aitoja esimerkkejä, missä määrin kenties pikemminkin Shakespearen oletettua tyyliä. Lisäksi perehdyn Shakespearen tuotantoon nähdäkseni mitkä Pratchettin henkilöhahmoista tai juonenkäännteistä parodioivat jotakin Shakespearen näytelmää. Selvitettyäni nämä tekijät tutkin Shakespeare-suomennoksia niiltä osin kuin on olennaista Pratchettin viittausten pohjalta. Tutkin Salmenojan *Noitasiskokset*-suomennosta rinnakkain *Wyrđ Sisters* -romaanin kanssa sekä soveltuvilta osin rinnakkain Shakespeare-suomennosten kanssa havaitakseni mahdolliset yhtäläisyydet tai eroavaisuudet varsinkin suorien tai modifioitujen alluusioiden kohdalla. Tarkastelen myös tyyliparodian suomennosstrategioita ja vastaavuutta Shakespeare-suomennoksiin. Käytän hyväkseni Leppihalmeen (1997) ja Low'n (2011) jaotteluita mahdollisille käänösstrategioille ja punnitsen, onko Salmenoja käänösstrategioista päätellen ensisijaistanut joko intertekstuaalisuuden tai huumorin toisen edelle. Arvioin myös, onko viittaussuhde tai humoristisuus kadonnut tai laimentunut suomennoksessa. Vertailussa pyrin siis selvittämään, miten Shakespeare-parodia välittyy suomennokseen *Noitasiskokset*.

Terry Pratchettin *Wyrđ Sisters* on eittämättä Shakespearea parodioiva teos, tästä ovat yhtä mieltä niin Määttä (2004) kuin Pullinenkin (2016). Analysoin ensiksi *Wyrđ Sisters* -teoksen parodisia

Shakespeare-viittauksia tekstianalyysin keinoin. Käytän analyysini tukena ensisijaisesti Rosen (1993) teoriaa parodiasta. Lisäksi hyödynnän Leo Breebartin (L-Space) koostamaa listaa *Wyrđ Sisters* -teoksen intertekstuaalisista viittauksista. Käytin kyseistä luetteloa apukeinona ja varmistin sen kautta, olenko analyysissäni ohittanut jonkin kohdan tunnistamatta Shakespeare-viittausta. Kävin aineiston läpi myös itse katsoakseni onko Breebartilta jäänyt jokin viittaus huomaamatta. Lisäksi tutustuin Shakespearen tuotantoon varmistaakseni, että Breebartin havaitsemat viittaukset todella pitävät paikkansa Shakespearen suhteen. Vertaan Shakespearen näytelmiä ja *Wyrđ Sisters* -romaanin viittauksia selvittääkseni, onko kyseessä modifioitu alluusio vai sanasta sanaan viittaus.

Tutkielman käännöstieteellinen analyysi pohjautuu Low'n (2011, 67) koostamiin huumorin käännösstrategioihin ja Leppihalmeen (1997, 84) vastaaviin alluusioiden käännösstrategioihin. Parodian kääntämisestä ei ole vastaavanlaisia jaotteluita, minkä vuoksi analyysissäni käytän vaihtelevasti huumorin- ja alluusioiden käännösstrategiajaottelua. Näiden strategioiden tarkkarajainen erottelu on varsinkin parodian kääntämistä tutkittaessa suurelta osin mahdotonta. Monelta osin käännösratkaisut eivät analyysini perusteella istu mihinkään yksittäiseen kategoriaan vaan ovat monesti useamman käännösstrategian yhdistelmiä. Oman parodian kääntämiseen analysointiin räätälöidyn jaottelun luominen olisi ollut mahdollista, mutta en kokenut sitä tarpeelliseksi. Tutkimusasetelman kannalta operoiminen selkeän intertekstuaalisuus – huumori - jaottelun kanssa tuo selkeämmin esille, mitä kääntäjä on painottanut käännösstrategioissaan. Tutkimuksen tavoitteena on mahdollisuuksien mukaan arvioida onko parodian intertekstuaalisuus ja/tai humoristisuus edelleen läsnä myös suomennoksessa ja millä tavoin. Fokuksessa on intertekstuaalisuuden ja humoristisuuden yhteisfunktio osana parodiaa.

Sivuan myös intertekstuaalisten viittausten tunnistettavuutta suomennoksessa. Tunnistettavuuden arvion perustan pitkälti Shakespeare-suomennosten varaan: analysoin kuinka todennäköisesti suomalainen lukija tunnistaa viittauksen kyseiseen Shakespearen teokseen tai teoksen osaan ylipäätään sekä onko *Noitasiskokset*-suomennoksen viittaus johdettavissa johonkin tiettyyn Shakespeare-suomennokseen. Käytän analyysissäni vain niitä Shakespeare-suomennoksia, jotka Salmenojalla on voinut olla käytössään käännösajankohtana, käytännössä tämä tarkoittaa vain ennen vuotta 1993 ilmestyneitä suomennoksia. Mikäli suomennoksissa ei ole viittauksen kohdan suhteen havaittavissa mainittavia eroja tai mikäli Salmenoja ei vaikuta käyttäneen yhtäkään suomennosta käännöksensä pohjana, käytän analyysiluvussa Paavo Cajanderin suomennoksia vertailukohtana. Perustan tämän siihen, että ajatellessaan Shakespearen tyyliä moni suomalainen lukija todennäköisesti ajattelee vanhahtavaa kieltä ja vaikeaselkoista runollisuutta, joita Paavo Cajanderin suomennokset edustavat. Toisin sanoen Cajanderin suomennosta voi omalla tavallaan

pitää Shakespeare-suomennosten oletettuna tyylinä. Juurikin hypotekstin oletettu tyyli voi olla monesti parodian kohteena (Rose 1993, 38), minkä vuoksi Cajanderin suomennos on varteenotettava vaihtoehto kohdekieliseksi hypotekstiksi. Lähdekielisenä hypotekstinä pidän Shakespearen vanhahtavia laitoksia, en modernisoituja laitoksia.

4 ”Onko tuo anka jonka näen edessäni” eli Shakespeare-parodian suomennos

Wyrđ Sisters parodioi kiistatta useita eri Shakespearen näytelmiä niin tarinatasolla kuin sanatasollakin. Parodia perustuu paljolti siihen että lukija tunnistaa parodian kohteen ja näkee sen uudessa, humoristisessa valossa. Käännöstieteen näkökulmasta sana- ja lausetason viittaukset ovat tärkeimmät tarkasteltavat, sillä niissä kohdin kielellinen ja kulttuurillinen haaste on suurin kun lähdetekstinä on sekä parodia että parodioitava teksti ja huomioitavana on lisäksi kohdekielen käännökset parodian kohteesta. Tarinan taso kuitenkin rakentaa lukijalle viitekehyksen, jonka sisällä lukijan on helpompi yhdistää mihin sana- ja tyylitason parodiset ainekset viittaavat (Rose 1993, 43; 45). Näiden syiden vuoksi tulen analyysissäni ensiksi osoittamaan kontekstin eli tarinan tason yhtäläisyydet Shakespearen tekstien kanssa, jonka jälkeen erittelen sekä suorien sana- ja lausetason viittausten suomentamista että kielen- ja tyylin tason viittausten suomentamista.

4.1 Noitia, narreja ja murhattuja kuninkaita eli tarinan tason parodia

Lähdetekstisenä aineistonani oleva *Wyrđ Sisters* on fantasiaromaani, jonka juoni ja henkilökavalkadi osoittavat selkeästi kohti Shakespearen maailmaa, kuten luvussa 3.2 jo totesin. Koko romaania voisi siis kutsua yleiseksi parodiaksi Rosen (1993, 48) jaon mukaan. Juoni ja henkilöt ovat rakennuspalikoita, jotka eivät ole varsinaisesti kielisidonnaisia ja niiden voidaan siksi olettaa säilyvän myös käännöksessä melko samanlaisina, vaikka käännöksen sanavalinnat voivat toki osaltaan vaikuttaa näiden palikoiden tulkintaan. Juonen taso kuitenkin rakentaa osaltaan kontekstin, josta käsin lukija voi ymmärtää myös sana- ja lausetason parodiset viittaukset. Tämän vuoksi on tärkeää ensiksi ymmärtää missä viitekehyksessä yksittäiset viittaukset ovat. Kirjan lukija toki lukee kaiken kokonaisuutena, mutta tutkimuksen helpottamiseksi pyrin erottelemaan eri tasot ja tutkimaan niitä eritellen. Terry Pratchettin kerroksellista parodiaa tutkiessa on toisinaan kuitenkin liki mahdotonta erottaa sanatason viittauksia rakenteellisista eli tarinataso viittauksista, sillä ne kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Tässä osiossa pyrin silti pysyttelemään juonen tasolla ja osoittamaan yhtäläisyydet ja eroavaisuudet Shakespearen tragedioihin eli keskityn Rosen (1993, 48) kuvaamaan yleiseen parodiaan. Tämä luku käsittelee ennen kaikkea kontekstia, minkä vuoksi keskityn tässä kohtaa vain kursorisesti käännökseen. Kuten esimerkiksi Attardo (2002, 176) huomauttaa, makrotason huumori muodostuu ennen kaikkea mikrotasolla toistuvista huumorin ilmentymistä. *Wyrđ Sistersin* tapauksessa yleinen parodia luo kehyksen, jota vasten spesifi parodia on paremmin ymmärrettävissä, minkä vuoksi tätä tasoa ei voi sivuuttaa. Spesifin parodian ilmentymät ovat kuitenkin tutkimuskysymykseni kannalta olennaisempia. Tulen käsittelemään

spesifiä parodiaa (Rose 1993, 33) luvuissa 4.2 ja 4.3 menemällä viittausten yksityiskohtiin tarkemmin.

4.1.1 *Macbeth* eli mielipuolen tappajan tarina

Terry Pratchettin *Wyrd Sisters* parodioi tarinan tasolla selkeästi Shakespearen *Macbeth*-näytelmää. Ensimmäinen yhteys kyseiseen näytelmään ilmenee jo romaanin nimessä, sillä nimitys tulee Banquon repliikistä ”I dreamt last night of the three weird sisters” (*Macbeth* II, 1), jolla hän viittaa kolmeen noitaan. Sekä Paavo Cajanderin (1944) että Yrjö Jylhän (1964) suomennoksissa tämä viittaus on ”velhosiskoihin” siinä missä Margit Salmenoja on suomentanut romaanin nimen muotoon *Noitasiskokset*, mutta yhteys on joka tapauksessa selvä. Kolmen noidan läsnäolo romaanissa on itsessään jo selkeä viittaus *Macbeth*-näytelmään. Siinä missä Shakespearen noidat ovat mystisiä ja kohtalokkaita, Pratchettin noidat ovat kuitenkin käytännönläheisiä ja oman arvonsa tuntevia. Parodia syntyy kerta toisensa jälkeen siitä, kun *Macbethin* luomat odotukset noidista rikotaan. Paneudun kolmeen noitaan tarkemmin luvussa 4.3, sillä heihin on monta suoraa sanatason alluusiota.

Herttuan eli lordi Felmetin ja herttuattaren henkilöahmot ovat noitien ohella selkeimpiä viittauksia *Macbethiin*. Näytelmässä kolme noitaa ennustavat Macbethin saavan kuninkuuden, mikäli hän uskaltaa surmata kuninkaan. Lady Macbeth rohkaisee miestänsä murhaan. Tämä sama dynamiikka kertautuu *Wyrd Sisters* -romaanissa kun herttuatar patistaa herttuan murhaamaan kuningas Verencen. Parodiseksi tämä viittaussuhde muuttuu, kun herttuatar soimaa aviomiestänsä jatkuvasti vätykseksi ja on selkeästi pariskunnan johtaja. Herttua pesee käsiään neuroottisesti yrittäessään pestä niistä veren pois, hän käyttää myös viiloja ja teräsvillaa eikä ymmärrä miten veri ei lähde hänen käsistään. Tämä on Shakespearen *Macbethissa* nimenomaisesti Lady Macbethin piirre. Tämä on Shakespearen teoksessa traagista, mutta Pratchettin parodian viitekehyksessä lukija ei voi olla nauramatta tilanteen yliampuvedelle (Määttä 2014, 222). Kääntäjälle tämä yleinen parodia ei tuota erityisiä käännösongelmia, sillä viittaukset ovat hyvin universaaleja. Suomentaja käyttää yleisen parodian käännöksessä vaihtelevasti eri käännösstrategioita, mutta lähtökohtaisesti hän pyrkii selkeästi säilyttävään kääntämiseen. On mahdollista, ettei kohdetekstin lukija muista tarinaa Macbethista eikä sitä miten Lady Macbeth tulee lopussa hulluksi. Tällöin huumorin intertekstuaalisuus ei välity lukijalle, mutta humoristisuus säilyy sillä vätyks aviomies – kiukkuinen vaimo -parivaljakko on ainakin länsimaissa hyvin tunnettu. Parodian huvittavuus toki syvenee, mikäli lukija osaa yhdistää hypotekstin ja hypertekstin toisiinsa.

Vaikeammin tunnistettava osuus *Macbethista* on metsän merkitys tarinalle. *Macbethissa* noidat ennustavat, että Macbeth kaatuu sinä päivänä kun Birnamin metsä nousee häntä vastaan. Näytelmässä tämä osoittautuu todeksi, kun Macbethin vastustajien armeija naamioituu käyttämällä metsän oksia suojanaan. *Wyrd Sisters* -romaanissa metsä osoittautuu oikeasti eläväksi: metsä koostuu sen eläimistä ja maasta itsestään, joka tuntee omalla tavallaan. Tämä maa ei pidä herttuasta, sillä herttua ei rakasta maata vaan on ottanut kuningaskunnan vain vallanhimosta. Lordi Felmet vihaa alusta asti uuden kuningaskuntansa metsää ja haluaa hakkauttaa sen maan tasalle. Tähän ajatukseen hän palaa useaan otteeseen romaanin aikana. Herttuan viha metsää kohtaan on pikkumaisuudessaan huvittavaa, mutta humoristisuus syvenee mikäli lukija osaa yhdistää *Macbethin* ja metsän tarkoituksen. Tällöin lukija voi myhäillä, kenties vahingoniloisesti, herttualle tietäessään että metsä tulee koitumaan hänen tuhkokseen. Kuitenkin metsä koituu lopulta itse asiassa herttuattaren, varsinaisen Macbethin, tuhoksi:

(1)

It was at this point that the track opened out into a clearing that hadn't been there the day before and wouldn't be there tomorrow, a clearing in which the moonlight glittered off assembled antlers and fangs and serried ranks of glowing eyes.

The weak banded together can be pretty despicable, but it dawned on the duchess that an alliance of the strong can be a more of an immediate problem.

There was a total silence for a few seconds, broken only by a faint panting, and then the duchess grinned, raised her knife, and charged the lot of them.

The front ranks of the massed creatures opened to let her pass, and then closed in again. Even the rabbits.

(*WS*, 327)

Yhtäkkiä polku laajeni aukeaksi jota ei ollut eilen eikä tulisi olemaan huomennakaan, aukeaksi jossa kuunvalo välkehti lukuisissa sarvissa ja torahampaissa ja hehkuvissa silmäriveissä.

Yhteenliittyneet heikot saattavat olla ylen halveksittavia, mutta herttuattarelle valkeni että vahvojen liitto saattaa olla aivan välitön ongelma.

Hiiskumatonta hiljaisuutta kesti muutaman sekunnin, kuului vain heikkoa läähätystä, ja sitten herttuatar irvisti, kohotti veitsensä ja syöksyi kimppuun.

Lauman etummaisat rivit erkanivat päästääkseen hänet ohi, ja sulkeutuivat jälleen. Myös jänisten rivit.

(*NS*, 302)

Katkelma on tunnelmaltaan jännittynyt ja tiivis, tämä on lady Felmetin viimeinen kohtaus. Tyyliään katkelmassa on samaa kuin *Macbethissa*, herttuatar on tässä kohden aivan tosissaan. Taistelu on todellinen ja vakava. Parodisen kohtauksesta tekee se, että herttuattarella on vastassaan eläinjoukko joka käyttäytyy kuin armeija. Erityisesti kohtauksen päätöslause ”even the rabbits”, synnyttää vahvan inkongruenssin jänisten yleisen vaarattomuuden ja Pratchettin jänisten murhanhimon välillä, mikä puolestaan synnyttää naurua. Herttuatar on järkyttänyt luonnonjärjestystä siinä määrin, että jopa jänikset haluavat hänet hengiltä. Suomentajalle tämä parodia ei synnytä erityisiä käännösongelmia, sillä operoidessaan näin yleisellä tasolla parodia ei

ole kieli- eikä kulttuurisidonnaista. Käännösstrategiana suomentajalla onkin ollut säilyttävä strategia.

4.1.2 *Hamlet* eli näytelmä näytelmässä ja haamu joka laittaa kaiken alulle

Hamlet on yksi Shakespearen tunnetuimmista tragedioista. Näytelmässä salamurhatun kuninkaan haamu ilmestyy pojalleen Hamletille paljastaakseen Hamletin sedän murhanneen kuninkaan. *Wyrdsisters* -romaanissa niin ikään murhattu kuningas Verence muuttuu aaveeksi ja pyrkii paljastamaan murhajuonen. Kuninkaan aave on Terry Pratchettin teoksessa yksi tärkeistä sivuhenkilöistä. Viittaus *Hamlettiin* on parodinen, sillä aaveella on suuria ongelmia saada yhteyttä kehenkään tai tottua aaveena olemiseen. Vain noidat, verisukulaiset ja kissat voivat nähdä aaveen ja kuten Verence pian havaitsee, aaveet eivät voi tehdä paljoakaan asiansa eteen. Verencen aave on turhautunut ja kiukkuinen, mutta pahinta mitä hän voi tehdä, on ripotella lordi Felmetin ruokaan kostoksi ylimääräistä suolaa. Nämä Verencen pikkumaiset inhimilliset piirteet luovat huvittavan inkongruenssin rinnastettaessa *Hamletin* synkkään ja pelottavaan aaveeseen. Kuningas Verencen ideologia kiteytyy seuraavassa katkelmassa:

(2)

Verence had decided that he had two aims in death. One was to get out of the castle and find his son, and the other was to get his revenge on the duke. But not by killing him, he'd decided, even if he could find a way, because an eternity in that giggling idiot's company would lend a new terror to death.

(*WS*, 109)

Verence oli päättänyt että hänellä oli kaksi tavoitetta kuolemassa. Toinen niistä oli päästä ulos linnasta ja etsiä poikansa, ja toinen oli kostaa herttualle. Ei kuitenkaan tappamalla, sen hän oli päättänyt vaikka keino löytyisikin, koska ikuisuus tuon hihittävän idiotin kanssa herättäisi uuden kuolemanpelon.

(*NS*, 101)

Aave janoaa kosta, mutta jälleen kerran parodia tuo asetelmaan huumoria kun kuningas tajuaa, ettei olisi valmis elämään ikuisuutta herttuan kanssa, mikäli tämä muuttuisi aaveeksi. Salmenoja vaikuttaa käyttäneen hyvin sanasanaista käännösstrategiaa, siinä määrin että rakennetta ”sen hän oli päättänyt vaikka keino löytyisikin” on liki vieraskielisen oloinen. Joka tapauksessa katkelma ei tarjoa huumoriin tai intertekstuaalisuuteen liittyvää käännösongelmaa. Kertojan ilmaus ”he had two aims in death” on pieni sanaleikki, joka viittaa sanontaan ”to have an aim in life”. Salmenoja on kääntänyt tämän suoraan muotoon ”kaksi tavoitetta kuolemassa”. Suomeksi samainen sanonta (hypoteksti) on olemassa, joten sanaleikki on säilynyt suorassa käännöksessä. Aaveen mainitseminen riittää aktivoimaan *Hamlet*-hypotekstin ja vaikka kohdelukija ei edes tunnista viittausta *Hamlettiin*, aaveen epätoivo ja pikkumaisuus ovat humoristisia jo itsessään. Kääntäjälle nämä viittaukset eivät tuota erityisiä käännösongelmia, sillä parodia ei ole tällä tasolla kieli- eikä

kulttuurisidonnaista. Salmenoja on käyttänyt säilyttävää, minimimuutosten käänösstrategiaa myös tässä kohden.

Toinen Hamletin ja *Wyrd Sisters* -romaanin yhteyttä rakentamassa oleva tekstielementti on näytelmä näytelmässä -rakenne. Herttua päättää tilata näytelmän, jossa kerrotaan koko Lancrelle herttuan totuus kuninkaan kuolemasta. Näytelmässä kuningas Verence esitetään tyrannina ja kolme noitaa kauheina juonittelijoina. Herttua puolestaan kuvataan valtakunnan pelastajana. Näytelmä kuitenkin riistäytyy näyttelijöiden käsistä ja muuntuu kuvaukseksi siitä mitä todella tapahtui: miten herttua surmasi kuningas Verencen puukottamalla hänet ja miten myös herttuatar on kaiken takana. *Hamletin* tunteva lukija on tunnistanut tässä vaiheessa jo yhteyden Shakespeareen – Hamlet luo näytelmän, jossa isävainajan murha esitetään Hamletin sedälle. Näytelmää esittäessä Hamlet tarkkailee setänsä reaktiota etsien paljastavaa syyllisyyttä. Siinä missä Hamletin setä ei paljasta syyllisyyttään erityisen selvästi, herttua reagoi äärimmäisen voimakkaasti nähdessään näytelmän Verencen murhasta. Hän tulee lopullisesti hulluksi, huutaa syyttömyyttään ja lopuksi, Narrin ilmaistessa nähneensä murhan, lordi Felmet puukottaa häntä (vale)tikarilla. Tämän jälkeen hän kääntyy teatteriseurueen puoleen:

- (3)
He stabbed several of the nearest actors in a dreamy, gentle way, and then held up the blade.
‘You see?’ he said. ‘No blood! It wasn’t me.’ He looked up at the duchess, towering over him now like a red tsunami over a small fishing village.
‘It was her,’ he said. ‘She did it.’
He stabbed her once or twice, on general principles, and then stabbed himself and let the dagger drop from his fingers.
(*WS*, 303)

Hän syysi tikarillaan lähinnä seisovia näyttelijöitä lempeästi kuin unissakävijä ja kohotti sitten terän nähtäväksi.
”Näettekö? Ei tippaakaan verta! Se en ollut minä.” Hän katsoi herttuattareen, joka kohosi hänen yllään kuin punainen tsunami pienen kalastajakylän yllä.
Herttua sohausi puolisoaan kerran pari kuin tavan vuoksi, ja sohausuaan vielä itseäänkin pudotti tikarin kädestään.
(*NS*, 279)

Kohtaus on selkeä *Hamletin* loppukohtauksen parodia: Hamletin ohella hänen äitinsä, setänsä ja kilpakumppaninsa kuolee. Lordi Felmet pyrkii hulluuksissaan samaan lopputulokseen, mutta hänellä on vain näyttämötikari, joka ei tee todellista vahinkoa. Herttua ei vaikuta olevan tästä tietoinen tai pahoillaan, eikä *Hamletin* tunteva lukija voi kuin nauraa tragikoomiselle kohtaukselle. Suomentaja on lisännyt sanan ”tikari”, jota ei lähdetekstissä ole. Tämä vahvistaa alluusiota toisaalta *Macbethiin* (johon kohtaus myös viittaa), toisaalta yleisemmällä tasolla Shakespeareen, sillä tikari on nimenomaisesti vanhahtava esine. Mikäli kääntäjä olisi vaikkapa valinnut ”puukottaa” verbin, ei

alluusio olisi yhtä selkeä. Lisäksi katkelma on humoristisempi ja visuaalisempi, kun herttua ”sysii tikarillaan” sen sijaan että hän puukottaisi ihmisiä. Salmenojan käänösstrategiana on ollut alluusion painottaminen ja humoristisuuden lisääminen tekstiin. Tämä kompensoi muualla tekstissä tehtyjä kompromisseja, joissa esimerkiksi alluusiosta on jouduttu luopumaan tai intertekstuaalinen viittaus on kohdetekstissä lähdetekstiä häilyvämpi.

4.1.3 *Kuningas Lear* eli hullu kuningas ja hänen älykäs narrinsa

Kuningas Lear on läsnä narrin henkilöahmon kautta. *Kuningas Learin* Narri on älykäs ja uskollinen, hän varoittaa kuningastaan luottamasta valheellisiin tyttäriin. Kuninkaan ja Narrin välinen suhde on *Kuningas Learissa* luottamuksellinen ja vahva. Narri on myös yksi *Wyrds Sisters* -teoksen merkittävimpiä sivuhenkilöitä. Kukaan ei tiedä hänen oikeaa nimeään, sillä hän on aina ollut narri, ensiksi kuningas Verencelle, ja sitten herttualle. Narrin isä, isoisä ja setä ovat olleet narreja, se on pitkälle juontuva sukuperinne (*WS*, 113). Narri ei erityisemmin viihdy työssään, mutta sukupolvien painon alla hän tekee sitä sillä ei ole muutakaan. Terry Pratchettin Narrin yhtäläisyys Kuningas Leariin kiteytyy kohtauksessa, missä herttua on kutsunut Narrin luokseen:

(4)

The man is my lord and master, he [the Fool] thought. I have eaten his salt, or whatever that business was. They told me at Guild school that a Fool should be faithful to his master until the very end, after all others have deserted him. Good or bad doesn't come into it. Every leader needs his Fool. There is only loyalty. That's the whole thing. Even if he is clearly three-parts bonkers, I'm his Fool until one of us dies.

(*WS*, 84–85)

Mies on minun herrani ja valtiaani, Narri ajatteli. Olen nauttinut hänen vieraanvaraisuuttaan, tai mitä tämä nyt sitten onkin. Kiltakoulussa minulle sanottiin että Narrin tulisi olla uskollinen herralleen hamaan loppuun saakka, senkin jälkeen kun kaikki muut ovat tämän hylänneet. Onko hän hyvä vai paha, sillä ei ole väliä. Jokainen herra tarvitsee narrin. On oltava vain uskollinen. Siinä koko juttu. Vaikka herrani on ilmetty pähkähullu, minä olen hänen Narrinsa kunnes toinen meistä kuolee.

(*NS*, 79)

Narri kuvailee sitä miten narrin on oltava uskollinen herralleen loppuun asti, hylkäämättä. Sanat resonoivat voimakkaasti *Kuningas Learin* juonen kanssa, sillä vain Narri on kuninkaansa rinnalla kun tämän tyttäret heittävät hänet selviytymään yksin. Kun jokainen on hylännyt kuningas Learin, jäljellä on vain narri. Pratchettin Narrin pohdinta rinnastaa nämä kaksi narria toisiinsa, minkä vuoksi pohdinnan päätelmä ”even if he is clearly three-parts bonkers” tulee lukijalle yllätyksenä ja luo näin ollen voimakkaan humoristisen inkongruenssin. Narri sanoo sen, mitä *Kuningas Learin* narri ei koskaan sanonut, mutta kenties ajatteli. Parodia syntyy tragedian rinnastamisesta näin avoimeen ja suorasanaiseen tokaisuun. Suomenoksessa tämä inkongruenssi on säilytetty, Narri käyttää sanaa ”pähkähullu” kuvaamaan herraansa. Salmenoja on huumorin kääntämisen

näkökulmasta (Low 2011, 67) jäljentänyt lähdetekstin humoristisuuden kohdekielellä. Narrin ja *Kuningas Learin* narrin välillä on selkeä ja kiistämätön yhtäläisyys. Tällöin myös näiden kahden narrin eroavaisuudet näyttävät selkeästi ja humoristisesti. *Kuningas Learin* narrin tapaan Narri on oikeasti älykäs, mutta Kiekkomaailman perinteissä hänen on pyrittävä peittämään älynsä. Tämä näyttää erityisesti Narrin puheenparressa, jota käsittelen tarkemmin luvussa 4.2, sillä se lukeutuu tyyliparodian kategoriaan.

Narrin hahmon ja uskollisuuden teeman lisäksi totuuden merkityksettömyyden tematiikan voi katsoa yhdistävän *Kuningas Learin* ja Terry Pratchettin romaanin toisiinsa. Parodian kärki ei aina osoita hypotekstiin vaan se voi osoittaa maailmaan ja yhteiskuntaan (Dentith 2000, 20). Näin käy nähdäkseni *Wyrđ Sistersissa*, missä Narri toteaa että totuudella ei ole maailmassa oikeastaan väliä sillä sanat muokkaavat maailmaa ja ihmisten käsityksiä. Herttua haluaa taistella noitia vastaan ja Narri lipsauttaa että sanoilla voi tehdä paljon enemmän vahinkoa. Hän huomauttaa, että sanat kuten ”Crone. Evil Eye. Stupid old woman” voivat riistää noitien vallan (*WS*, 87). Kohtaus ei ole kieli- tai kulttuurisidonnainen, sillä ilmiö on universaali. Näin ollen Salmenoja on käyttänyt käännöksessään sanasanaista käännösstrategiaa ja suomentanut kohdan muotoon ”Ämmä. Paha silmä. Typerä vanha akka” (*NS*, 81). Tämä ajatus suhteutuu *Kuningas Leariin*, sillä kuningas pyytää näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa kolmea tytärtään kertomaan kuinka paljon he häntä rakastavat. Vanhimmat kaksi tytärtä ylistävät isäänsä kilvan ja vakuuttavat tälle rakkauttaan korulausein. Nuorin tyttäristä ei kuitenkaan suostu vannomaan isällensä rakkauttaan, sillä hän ei usko sanojen riittävän vaan puhuu suoraan ja koruttomasti. Kuningas julmistuu tästä ja jättää nuorimman tyttärensä vaille perintöä ja jakaa kuningaskuntansa kahden vanhimman tyttären välille. Heti perinnönjaon jälkeen vanhemmat tyttäret kuitenkin heittävät isänsä ahneuksissaan ulos. Vain nuorin tyttäristä on todella rakastanut isäänsä. Kuningas Lear osoittaa, etteivät kauneimmatkaan sanat ole aina totta. Juuri tähän myös *Wyrđ Sisters* (ja *Noitasiskokset*) sivumennen suuntaa parodiansa piikin. Terry Pratchettin ja Shakespearen tekstit vaikuttavat olevan siis yksimielisiä siitä, ettei sanoihin ole aina luottaminen.

4.2 ”Vaun ydintänsä kalvaa mato” eli tyylitason parodian suomentaminen

Sanatason ja tyylitason erotteleminen on monelta osin rajan piirtämistä hiekkaan, sillä ne auttamatta kietoutuvat toisiinsa. Tässä luvussa pyrin kuitenkin kuvaamaan sanavalintojen laajempia merkityksiä ja sitä miten tietyt sanavalinnat eivät viittaa suoranaisesti tiettyyn osaan parodioitavaa tekstiä vaan pikemminkin parodioitavaan tekstiin yleisemmin. Tätä yleisvaikutelmaa kutsun tyyliksi. Tämän osuuden keskiössä ei siis ole niinkään *mitä* joku sanoi, vaan *miten* se sanottiin.

Shakespearen tapauksessa on otettava huomioon kielen arkaaisuus, sillä näytelmäkirjailijan kieli on väistämättä puolen vuosituhatta vanhaa. Näin ollen Shakespearella on tunnistettava tyyli, jota on myös mahdollista parodioida. Käsittelen ensimmäisessä alaluvussa Narrin puhetapaa, sillä se on selkeä *Kuningas Lear* -näytelmään osoittava tyyliparodia, joka kulkee teoksen läpi. Kun puhettavalla on selkeästi osoitettava hypoteksti, myös tyylin parodisuus on helpompi tuoda esiin, tämän vuoksi käsittelen Narrin puhettavan ensimmäisenä. Toisessa alaluvussa käsittelen alluusioita, jotka viittaavat Shakespearen tyyliin ja kirjailijaimagoon yleisemmällä tasolla. Liitän tähän osuuteen myös sellaiset viittaukset, jotka kohdistuvat erisnimiin tai kokonaisten teosten nimiin. Viimeisessä alaluvussa käsittelen viittauksia, joilla ei ole Shakespeare-suomennoksissa vastinetta.

4.2.1 ”Luvallanne setäseni” eli Narrin kieli *Kuningas Learin* narria mukaillen

Narri inhoaa narriuttaan, hän on inhonnut sitä oppivuosistaan asti: Narrien killan kylmiä kivilattioita, Killan esihyväksymää vitsikirjaa ja alati heliseviä tiukuja. Narri on oikeasti lukenut ja älykäs mies, mutta perinteiden vuoksi hänen on esitettävä Killan esihyväksymiä vitsejä ja puhuttava kuten narrien odotetaan puhuvan. Tämä vastahanka vertautuu *Kuningas Learin* narriin, joka päinvastoin vaikuttaa nauttivan roolistaan. Seuraavassa esimerkissä Narri (the Fool) on tullut ajatuksissaan puhuneeksi zen-filosofiasta ja tullut näin paljastaneeksi lukeneisuutensa linnan kokille. Narri on puhunut viisaita tavalliseen äänensävyyn, mutta hän yrittää epätoivoisesti korjata tilanteen kokin mulkoillessa häntä epäluuloisena:

(5a)

The Fool hesitated with a card in his hand, suppressed his panic and thought quickly. ‘I’faith, nuncle,’ he squeaked, ‘thou’ t more full of questions than a martlebury is of mizzensails.’

(*WS*, 29)

Englanninkielinen lukija tunnistaa tämän oitis Shakespearen narriin puhettavaksi, sillä tyyli on vanhahtavaa niin puheenparreltaan kuin kirjoitusasultaan. Tälle puhettavalle on tyypillistä muun muassa thou-pronominin käyttö sekä toisinaan siihen liittyvän verbimuodon ’thou art’ lyhentäminen muotoon ’thou’ t’. Niin ikään runsas kielikuvien käyttö on tyypillistä Shakespearen teksteille, ja ne ovat monesti vanhentuneita ja nykyihmisille käsittämättömän kuuloisia, sillä niillä rakennettiin monesti sanaleikkejä ja kaksimielisyyksiä. Vaikkei lukija olisi koskaan lukenut *Kuningas Learia*, on todennäköistä että lähdetekstin lukija tunnistaa Narrin puheen Shakespeare-viittaukseksi, sillä Shakespearen tyyli on tunnettu näistä piirteistä. Parodisen tästä katkelmasta tekee Narrin paniikki paljastumisen uhatessa, tämä vitsi toistuu tarinan mittaan useampaan kertaan. *Kuningas Learissa* Narri puolestaan on narri, mutta paljastaa tarkoituksella viisautensa kerta toisensa jälkeen.

Esimerkiksi seuraavassa katkelmassa hän soimaa vallasta luopunutta kuningas Learia. Myös lähdetekstissä mainittu kysymystulva on ilmeinen, joskin Narrin itsensä esittämänä:

(5b)

Fool. If a man's brains were in's heels, were't not in danger of kibes?

Lear. Ay, boy.

Fool. Then prithee be merry; thy wit shall not go slip-shod.

[--]

Fool. She [daughter] will taste as like a crab does to a crab. Thou canst tell why one's nose stands i'th'middle on's face?

Lear. No.

Fool. Why, to keep one's eyes of either side's nose, that what a man cannot smell out, he may spy into.

Lear. I did her wrong.

Fool. Canst tell how an oyster makes his shell?

Lear. No.

Fool. Nor neither I; but I can tell why a snail has a house.

Lear. Why?

Fool. Why, to put's head in; not to give it away to his daughters, and leave his horns without a case.

(*King Lear* I, 5)

Narrien puhetavoissa on lähdetekstin ja Shakespearen tekstin välillä selviä yhtäläisyyksiä: monimutkaiset tai arvoitukselliset lauserakenteet, heittomerkin käyttö korvaamassa pois jätettyjä kirjaimia ja runsas ”prithee” ja ”nuncle” sanojen käyttö (kyseisessä kohtauksessa kuningas Learin Narri puhuttelee kuningasta useaan otteeseen käyttämällä muotoa ”nuncle”). Nämä yhtäläisyydet ovat eittämättä myös englanninkielisen lukijan mielessä, vaikkei kyseinen lukija olisikaan lukenut *Kuningas Learia*. Etenkin Narrin vanhahtava sanankäyttö on kohosteista *Wyrd Sisters*issa, sillä Narri on juuri aiemmin puhunut aivan tavallisesti. Näin ollen lukijan huomio kiinnittyy siihen, miten hän puhuu rauhoitellakseen kokin epäluuloa. On selvää, että naurun kohteena on odotuksemme sille, miten narrien tulee puhua shakespearelaisessa kontekstissa. Kääntäjän on otettava huomioon useampi muuttuja kääntäessään ensimmäisenä esimerkkinä ollutta *Wyrd Sisters* -katkelmaa: on huomioitava mitä ja miten lähdetekstissä puhutaan, miten se peilaa Shakespearen kieltä ja miten suomenkielinen Shakespearen Narri puhuu. Kääntäjän on myös punnittava, onko narrien puhetapa tunnistettava myös suomalaisessa kontekstissa. Mikäli näin ei ole, on kääntäjän valittava painottaako alluusiota vai tekstin humoristista luonnetta käänösstrategiaa valitessaan. Seuraavaksi erittelen Shakespeare-katkelman suomennoksia ja vertaan miten lähdetekstin katkelma on suomennettu. Tällä pyrin selvittämään edellä mainitut tekijät.

Rajaan käyttämäni Shakespeare-suomennokset niihin suomennoksiin, jotka Margit Salmenojoilla on voinut olla julkaisuajankohdan perusteella käytössään. *Kuningas Learin* tapauksessa käytössäni on Paavo Cajanderin suomennoksen kolmas painos vuodelta 1944 (alkup. 1883) ja Yrjö Jylhän suomennos vuodelta 1962 (toinen painos). Tutkittuani näitä kahta suomennosta rinnakkain, en

havainnut kyseisen katkelman kohdalla mainittavia eroja käännöksissä. Näin ollen pitäydyn käyttämään vain Cajanderin suomennosta tässä kohdassa vertailukohtana. Edellä kuvaamani katkelma on suomennettu seuraavanlaisesti:

(5c)

Narri. Jos olisi aivot kantapäissä, eikö ne silloin piankin voisi paleltua?

Lear. Voisi kyllä.

Narri. No, ole iloinen sitten sinä: sinun järkesi ei kaipaa tallukoita.

[--]

Narri. Hän [tytär] maistuu tälle niin kuin raakila raakilalle. Tiedäthän, miksi nenä on keskellä naamaa?

Lear. En.

Narri. Siksi että on silmä kummallakin puolen nenää, niin että voisi nähdä sitä, mitä ei voi haistaa.

Lear. Ma väärin hälle tein. –

Narri. Voitko sanoa, miten simpukka tekee kuortaan?

Lear. En.

Narri. En minäkään; mutta minä voin sanoa, miksi koteloisella on kota.

Lear. Miksi?

Narri. Siksi että saisi päänsä siihen kätkeä eikä antaa sitä pois tyttärilleen ja jättää omat sarvensa kotelotta.

(*Kuningas Lear* I, 5, suom. Cajander)

Suomennosta tarkasteltaessa on hyvä havaita kaksi asiaa: ensinnäkin sen, että kyselymuoto ja Narrin sanavalmius ovat säilyneet ja toiseksi se, että kieli ei ole yhtä selkeästi vanhahtavaa kuin englanninkielisen *Kuningas Learin* kieli. Suomennoksessa käytetään toki vanhahtavia sanoja kuten ”koteloinen” ja kuninkaan repliikki ”ma väärin hälle tein” on selkeästi vanhahtavaa tyyliä, mutta muutoin kieli ei juuri poikkea nykysuomenkielestä. Tälle on luonnollisesti looginen selitys: suomen kirjakieli on vain noin sata vuotta vanhaa, eikä meillä näin ollen ole kunnollista vastinetta 1600-luvun kielelle. Näin ollen Shakespearen kieli ei ole erityisen kohosteista suomeksi. Osaltaan tämä luo kääntäjälle haasteen: miten tuoda esiin kielellinen intertekstuaalinen viittaus silloin kun viitattava kohde ei ole erityisen poikkeava muusta kieliaineuksesta? Margit Salmenoja on päätenyt suomentamaan Narrin ensimmäisen narrimaisen repliikin seuraavanlaisesti:

(5d)

Narri empi kortti kourassaan, hillitsi paniikkinsa ja ajatteli vikkelästi.

”Kuulepas setäseni”, hän kimitti, ”viisaana miehenä sinä kysyt enemmän kuin yksi hullu pystyy vastaamaan.”

(*NS*, 27)

Cajanderin (tai Jylhän) suomennoksissa ”nuncle” on monesti suomennettu sanalla ”setä”, joten kohdetekstin suomennoksessa kääntäjä näyttää tukeutuneen sikäli Shakespeare-suomennoksiin. Leppihalmeen (1997, 84) jaon mukaisesti kääntäjän voisi alkuunsa katsoa tukeutuneen standardin käännöksen (A-strategia) sovellettuun käyttämiseen. Sanavalinta itsessään ei kuitenkaan viittaa vahvasti *Kuningas Leariin*, ellei lukija ole entuudestaan tuttu tragedian kanssa. Englanninkielisen sanan tapaista vahvaa sidosta Shakespearen ei siis nähdäkseni synny, sillä ”setä” ei ole suomeksi

varsinaisesti kohosteinen sanavalinta. Salmenoja kuitenkin liittää päätteeksi liitteen ja puhuttelu muuttuu muotoon ”setäseni”, joka on monessa vanhassa suomennoksessa käytetty puhuttelu esimerkiksi venäjänkielisen kaunokirjallisuuden käännoksissä sekä joissakin vanhoissa suomalaisissa teksteissä. Näin ollen Salmenoja ei ole suoranaisesti tukeutunut Shakespearen standardiin käännoksen, vaan hakenut samantapaista rekisteriä muusta vanhasta suomennoskirjallisuudesta. Kääntäjä tulee näin luoneeksi lausahdukseen kohosteisuutta. Tämä antaa merkin lukijalle, että kyseessä on viittaus tai muutos puherekisterissä, vaikkei lukija tunnistaisi, mihin parodia kohdistuu. Tämän strategian voisi harkiten kategorisoida alluusioiden F-käänösstrategiaksi eli kohdekielisellä viittauksella korvaamiseksi. Lukija saa lisävihjeen Shakespeare-hypotekstistä, kun Narrin englanninkielinen arvoituksellinen lausahdus on suomennettu osoittamaan viisaan miehen ja hullun miehen suhdetta – tämän voi katsoa vihjaavan *Kuningas Learin* hulluuden teemaan ja kysymykseen siitä, kuka todella on viisas ja kuka hullu. Tämä käänösstrategia suhteutuu Leppihalmeen (mt., 84) jaon H-strategiaan eli soveltavaan uudelleenkirjoittamiseen, jossa kääntäjä luo alluusion miellelyhtymän tekstiin kohdelukijalle tunnistettavalla tavalla. Alluusio on tällöin ymmärrettävissä, mikäli kohdekielinen lukija tuntee *Kuningas Learin* edes pintapuolisesti. Suomentaja on valinnut alluusion käänösstrategian huumorinkääntämisen strategian sijaan, sillä englanninkielinen Narrin absurdi kryptisyys on suomennoksessa muuttunut selväsanaiseksi puheeksi. Katkelman humoristisuus on kohdetekstissä luotu siis ennen kaikkea kontekstin varaan vahvistamalla yhteyttä Pratchettin Narrin ja Shakespearen Narrin välillä.

Narrin puhettavan parodiointi tuodaan entistä selkeämmin ilmi Narrin ja herttuan keskustellessa ensimmäisen kerran keskenään. Vaikkei lukija olisi aikaisemmin osannut yhdistää puhetyyliä Shakespeareen, englanninkieliselle lukijalle ei jää epäilyksiä tämän Narrin ja herttuan välisen sananvaihdon jälkeen:

(6a)

‘If you preface your next remark with nuncle, i’faith or marry, it will go hard with you.’
 The Fool moved his lips silently, and then said,
 ‘How do you feel about Prithee?’
 The duke knew when to allow some slack. ‘Prithee I can live with,’ he said. ‘So can you.
 But no capering.’ He grinned encouragingly. ‘How long have you been a Fool, boy?’
 ‘Prithee, sirrah –’
 ‘The sirrah,’ said the duke, holding up a hand, ‘on the whole, I think not.’
 ‘Prithee sirra – sir,’ said the Fool, and swallowed nervously.
 (WS, 60)

Narri yrittää epätoivoisesti löytää sopivaa puhetapaa keskustellessaan herttuan kanssa. Narri pyrkii käyttämään perinteisiä narreille soveltuvia puhuttelumuuotoja kuten ”nuncle” ja ”sirrah”, joista

jälkimmäinen on ylemmän käyttämä puhuttelumuoto hierarkiassa alempana olevalle. Narri siis periaatteessa rikkoo kyseisellä puhuttelulla käytöskonventioita, mutta samanaikaisesti juuri sitä häneltä odotetaan. Suomentajan on otettava huomioon, että kohdekulttuurissa nämä puhuttelumuodot ja niiden sisältämä valtataistelu on todennäköisesti ilmaista luovasti, sillä suomenkielisessä kirjakielessä ei ole vastaavaa konventiota teitittelyn ohella. Tämän vuoksi kääntäjän on täytynyt käyttää mielikuvitustaan keksiessään korvaavia tapoja ilmaista kamppailu hyväksyttävän ja perinteiden vaatiman kielenkäytön kesken:

(6b)

”Jos vielä kerran sanot setä, tokihan totta tai herran pieksut, sinulle käy ohraisesti.”

Narri liikutti huuliaan ääneti, ja sanoi sitten:

”Miten olisi Luvallanne?”

Herttua tiesi milloin löysätä. ”Luvallanne minä vielä kestä”, hän sanoi. ”Ja niin saat kestää sinäkin. Mutta ei sitten irvailla.” Hän virnisti rohkaisevasti. ”Kuinka kauan olet ollut Narrina, poika?”

”Luvallanne, seigneur –”

”Seigneur”, sanoi herttua kohottaen kättään, ”ei ylipäättään tule kuuloon.”

”Luvallanne, seign – sir”, sanoi Narri ja nielaisi hermostuneesti.

(NS, 56)

Kuvatussa kamppailussa kohti molemmille osapuolille hyväksyttävää kieltä, on kääntäjä valinnut suhteellisen puheenomaisia sananparsia kuten ”herran pieksut” ja ”käydä ohraisesti”. Tutkimani perusteella näitä sananparsia ei löydy *Kuningas Learista*. Suomentaja on kuitenkin hakenut vanhahtavaa tyyliä teitittelystä ”luvallanne” ja ”seigneur”, joiden voisi kuvitella sopivan Shakespeare-suomeksi, vaikkei kyseisiä puhutteluja olekaan suomennoksissa. Lisäksi Salmenoja on säilyttänyt lähdekielisen puhuttelun ”sir”, joka ei ole kohdekielinen vaan osaltaan osoittaa englanninkielisiin puhutteluihin. Näin Salmenojan kenties luo viittauksen sosiaaliin hierarkioihin, joita lähdekielinen teksti osaltaan ilmentää, sillä suomalaiselle lukijalle ”sir” tuonee mieleen muun muassa hovimestarit ja kuninkaalliset. Mikäli suomennosta tarkastellaan alluusion käännökseenä, kääntäjän voi katsoa hyödyntäneen enimmäkseen F-strategiaa (Leppihalme 1997, 84) eli kohdekieliselä viittauksella korvaamisen strategiaa. Kuten Leppihalme toteaa (mt., 118), tämä strategia voi olla toimiva humoristisen, modifioidun alluusion käännökseä. Toisaalta ratkaisua voi pitää H-strategiana eli soveltavana uudelleenkirjoittamisena, sillä raja on tässä kohden häilyvä. Joka tapauksessa on kyseenalaista, voiko suomenkielinen lukija tunnistaa viittausta kielellisesti juuri Shakespeare-parodiaksi, mutta kohtausta itsessään on huvittava kun Narri yrittää löytää herttualle sopivaa puhuttelumuotoa. Kohtauksen huumori kumpuaa siitä, että Narri pitäytyy inhoamassaan roolissa epätoivon vimmallalla vain siksi, että niin kuuluu tehdä. Suomennoksen voi katsoa toteuttaneen tämän eli painottaneen funktiota muodon sijaan. Huumorin käännöstrategioiden näkökulmasta Salmenojan voi katsoa luoneen omalta osaltaan uusia sanaleikkejä ja vaikka nämä

sanaleikit eivät välttämättä suhteudu Shakespeareen, ovat ne silti huvittavia. Osa huumorista kenties laimenee tämän alluusion hiipuessä, mutta kuten Low (2011, 60) on huomauttanut, kääntäjän ei tarvitsekaan saada kohdetekstistä yhtä hauskaa, kunhan tekstin yleinen humoristisuus säilyy. Lisäksi konteksti itsessään luo selkeän Shakespeare-kehiksen, vaiikkeivät yksittäiset viittaukset välttämättä aina säilyisi suomennoksessa. Kuten Ruokonen (2006, 76) toteaa, kääntäjän on otettava huomioon kohdelukijoiden mahdollisuus tunnistaa viittauksia ja Shakespeare-viittausten kohdalla kyseessä on vaikea tehtävä. Suomennoksia on monia, eikä yksikään niistä ole välttämättä erityisen tuttu lukijalle. On myös mahdollista, että lähdetekstin hypotekstin parodioitavia piirteitä ei ole kohdekielisessä käänöksessä hypotekstistä, kuten Narrin puhettavan kohdalla havaitsimme. Näin ollen varsinkin tyyliparodian säilyttäminen kohdetekstissä on vaikeaa, ellei mahdotonta. Kääntäjä on vastatusten saman ongelman kanssa kääntäessämme katseemme kohti yleistä tyyliparodiaa.

4.2.2 Hwel – Kiekkomaailman Shakespeare eli taiteilijaneron, tyylin ja kielen parodia

Kuningas Learin Narrin puhetapa on selkeästi jäljitettävissä kyseiseen tragediaan henkilöhaahmon takia. Tämä selkeä viittaus luo vahvan kontekstin, jolloin myös muut *Wyrd Sisters* -teoksen Shakespeareen viittaavat tyyliparodiat on helpompi havaita. Huumorin kohteina ovat vanhahtava englantia kaikkienensa ja erityisesti Shakespearen monologit. Nämä parodiset ainekset liittyvät yleisimmin Hwel-kääpiön käsikirjoituksiin ja näytelmäteksteihin ja voidaan jakaa puhettavan tai tyylin parodiaan sekä kirjoitusasun parodiaan.

Ensimmäinen kirjoitusasun viittaus Shakespeareen löytyy näytelmäkirjailijan nimestä: Hwel lausutaan englanniksi ”Will” ja näytelmiä kirjoittavan kääpiön nimi tulee näin viitanneeksi itse Shakespeareen (Määttä 2004, 224). Hwelin hahmoa voikin Määttä (2004, 225) mukaan pitää satiirisena Shakespearen henkilön imitaationa ja yleisempänä parodiana romanttisesta taiteilijakäsityksestä. Hahmon humoristisuus syntyy, kun historian vaikutusvaltaisimpana pidetty näytelmäkirjailija kuvataan kovapäiseksi kääpiöksi, joka luonnonoikusta päätyy kirjailijaksi kaivostyön sijaan. Salmenoja on suomennoksessaan pitänyt nimen sellaisenaan eli nojannut erisnimen käänöksessä säilyttävään strategiaan (Leppihalme 1997, 79–80). Suomalaisen äännettävän (kaikki kirjaimet äännetään) vuoksi viittaus tuskin kuitenkaan aukeaa kaikille suomenkielisille lukijoille. Periaatteessa englantia osaavalle lukijalle tämä yksityiskohta saattaa aueta. Kontekstista johtuen on kuitenkin todennäköistä, että jokainen lukija yhdistää Hwelin hahmon viittaavan William Shakespeareen, vaikei nimien yhtäläisyys kävisikään ilmi. Näin ollen konteksti luo parodisen vaikutuksen, vaikka nimitason modifioitu alluusio katoaakin suomennoksessa. Toinen viittaus, joka sitoo Hwelin ja William Shakespearen yhteen on

näyttelijäseurueen rakennuttama teatteri Ank-Morporkin suurkaupungissa: teatterin nimeksi tulee ”the Dysk” (WS, 213), joka viittaa Kiekkomaailmaan (Discworld). Tämä on selkeä viittaus Shakespearen lontoolaiseen the Globe Theatre -teatteriin, jonka nimi viittaa luonnollisesti maapalloon tai maailmaan. Nimen kirjoitusasu niin ikään viittaa nähdäkseni Shakespearen aikaan. *Noitasiskokset*-teoksessa (196) tämä on suomennettu suoraan ”Kiekko”, jolloin kirjoitusasullista viittausta ei synny, mutta yhteys Kiekkomaailman muotoon on selkeä. Historiaan perehtynyt lukija pystyy tällöin yhdistämään viittauksen William Shakespearen teatteriin. Salmenoja on kautta linjan pysytellyt kirjoitusasun tasolla neutraaleissa ratkaisuisa sen sijaan että olisi nojautunut vanhahtaviin kirjoitusasuihin. Tämän voi päätellä johtuvan siitä, että vanhan kirjoitusasun voisi assosoida pikemminkin Agricolaan kuin Shakespearen, sillä Shakespeare-suomennoksissa kirjoitusasut ovat jo suhteellisen tavanomaisia. Näin ollen Salmenoja vaikuttaa painottaneen vääränlaisen allusion välttämistä sen sijaan, että olisi luonut humoristisen mutta harhaanjohtavan kieliasullisen leikin. Kirjoitusasuun palaan tarkemmin luvussa 4.2.3 käsitellessäni niitä parodian piirteitä, joille ei ole vastinetta Shakespeare-suomennoksissa.

Mikäli lukija yhdistää Hwelin ja Kiekko-teatterin William Shakespearen, myös näytelmätekstien parodia on helpommin ymmärrettävissä. Kuten Määttä (2004, 224) toteaa, Hwelin näytelmätekstit resonoivat vahvasti Shakespearen näytelmätekstien kanssa. Ensinnäkin näytelmien nimet ovat selkeitä viittauksia, kuten esimerkiksi *Please Yourself* joka resonoi näytelmän *As You Like It* kanssa ja *Gretalina and Mellias* (jossa on historian tunnetuin rakkauskohtaus) joka suhteutuu *Romeo and Juliet* näytelmään (WS, 253). Teosten nimistä ensimmäinen on suomennettu nimellä *Miten vaan* jolloin se resonoi hypotekstin *Miten haluatte* kanssa. Tässä kohden Cajanderin suomennos näyttäisi vaikuttaneen Salmenojan ratkaisuun, sillä Shakespearen näytelmän nimestä on myös suomennos *Kuten haluatte*. Salmenoja on siis käyttänyt standardin käännöksen A-strategiaa. Jälkimmäisessä Shakespeare-viittauksessa kääntäjä on säilyttänyt lähdekieliset erisnimet (NS, 233) sellaisenaan eli B-strategiaa. Tässäkin tapauksessa viittaus Shakespearen nähdäkseni säilyy, sillä myös kohdetekstissä mainitaan, että näytelmässä on ”historian suurin rakkauskohtaus” (NS, 233). Toisin sanoen ensimmäinen viittaus on suomenkieliselle lukijalle ilmeinen, mikäli hän on perehtynyt Shakespeare-suomennokseen. Jälkimmäinen viittaus puolestaan on ilmeinen lähestulkoon kenelle tahansa länsimaiselle lukijalle, sillä viittaus historian suurimpaan rakkauskohtaukseen on eksplisiittinen. Viittausten humoristisuus syntyy kontekstista, joten myös suomennoksen voi sanoa säilyttäneen humoristisen luonteen.

Hwelin käsikirjoitukset ovat niin ikään eksplisiittisiä viittauksia Shakespearen näytelmäteksteihin. Hwelin pää surisee inspiraatiota, kun hän pyrkii kirjoittamaan ylös lukuisat tekstiaihionsa. Seuraavassa katkelmassa näemme, miltä mestarin luova prosessi näyttää:

(7)

~~Verence Felmet Small God's Eve ANight of Knives Daggers Kings, by, Hwel of Vitoller'sMen. A Comedy Tragedy in Eight Five Six Three Nine Acts.~~

Characters: Felmet, A Good King.
Verence, A Bad King.
Wethewacs, Ane Evil Witch
Hogg, Ane Likewise Evil Witch
Magerat, Ane Sirene...

Tomjon flicked over the page.

~~Scene: A Drawing Room Ship at Sea Street in Pseudopolis~~ Blasted Moor. Enter Three Witches...

The boy read for a while and then turned to the last page.

Gentles, leave us dance and sing, and wish good health unto the king. (Exeunt all, singing falala etc. Shower of rose petals. Ringing of bells and Gods descend from heaven, demons rise from hell, much ado with turntable, etc.) The End.

(*WS*, 244–245)

~~Verence Felmet Pikkujumalan aattona, Veitsien Tikarien Kuningasten Yönä, kirjoittanut Hwel, Vitollerin Mies. Kahdeksan Viisi Kuusi Kolmi Yhdeksännäytöksinen Komediala Tragedia.~~

Henkilöt: Felmet, Hyvä Kuningas
Verence, Paha Kuningas
Päävirkku, Paha noita
Kaunomieli, Samoin Paha Noita
Magerat, Lumotar...

Tomjon käänsi sivua.

~~Näyttämö: Olohuone Laiva merellä Katu Pseudopoliissa~~ Halvatus Nummi. Kolme Noitaa Astuvat Näyttämölle...

Poika luki hetken ja käänsi esiin viimeisen sivun.

Suosiolliset katsojat, sallinette meidän tanssia ja laulaa, ja toivottaa hyvää terveyttä kuninkaalle (kaikki poistuvat lauleskellen lalalala etc. Ruusunlehtikuuro. Kellonsoittoa. Jumalat laskeutuvat alas taivaista, pahalaiset nousevat ylös helvetistä, kääntölava jytisee jne.) Loppu.

(*NS*, 225–226)

Katkelma selvästi parodioi luovan neron prosessia yliviivauksineen ja tulee samalla viittanneeksi moneen Shakespearen näytelmään. Esimerkiksi eri tapahtumapaikat, jonne tarina on sijoittumassa ennen kuin Hwel päätyy valitsemaan nummen, viittaavat muun muassa *Venetsian kauppiaseen* (katu Pseudopoliissa) ja *Myrskyyn* (Laiva merellä). Nämä viittaukset välittyvät niin lähde- kuin kohdetekstin lukijalle, sillä ne viittaavat tapahtumapaikkoihin, jotka eivät ole erityisen kielisidonnaisia. Nähdäkseni on hyvä huomata, että Salmenojan säilyttävä strategia ”Pseudopoliissa” on säilyttänyt lähdetekstin kaskun: ”pseudo” merkitsee tekaistua ja ”polis” kaupunkia, kyseessä on siis todellakin tekaistu kaupunki. Näin ollen Salmenojan voidaan sanoa

jäljentäneen lähdetekstin sanaleikin kääntämällä sen sananmukaisesti. Tämä sanaleikki ei liity suoraan Shakespeareen, mutta on olennainen esimerkki Terry Pratchettin huumorista. On myös huomionarvoista, että Shakespeare on tunnettu vastaavanlaisista sanaleikeistä, jolloin sanaleikin voi katsoa olevan kiertoteitse viittaus Shakespeareen henkeen. Salmenoja ei pitäydy lähdetekstin vanhahtavassa kirjoitusasussa esimerkiksi noitien kuvauksen kohdalla ("Ane Evil Witche") vaan käyttää neutraalia kirjoitusasua kautta linjan. Paneudun yksityiskohtaisemmin kirjoitusasun analyysiin luvussa 4.2.3, jossa tarkastelen sen merkitystä osana Shakespeare-parodiaa sekä Salmenojen käännösratkaisuja kirjoitusasun suhteen. Käsillä olevassa katkelmassa Salmenoja on keskittynyt ensisijaisesti tyyliin: Mageratista käytetty nimike "Lumotar" on vanhahtava sanavalinta, joka osaltaan luo tekstiin viittauksen vanhoihin tekstilajeihin. Viittaussuhde siis heikkenee, mutta ei katoa. Ratkaisun voi myös kategorioida kompensatiostrategiaksi, sillä vanhahtava kirjoitusasu on kompensoitu vanhahtavalla sanavalinnalla. Shakespeare on myös läsnä Salmenojen suomennoksessa "Suosiolliset katsojat, sallinette meidän", sillä tämä lauserakenne tuo mieleen monen Shakespearen näytelmän metatason puhujan (kuten esimerkiksi *Kesäyön uni* -näytelmän). Kääntäessään ilmausta "blasted moor" on Salmenoja sivuuttanut lähdekielisen sanaleikin: tämän voisi kääntää joko tuulen pieksämäksi nummeksi tai kirotuksi nummeksi. Suomennoksessa Salmenoja on sivuuttanut kielisidonnaisen sanaleikin ja valinnut muotoilun "halvatus nummi" ja täten valinnut humoristisemman kahdesta suomennosvaihtoehdosta. Yksi huumorin tasoista katoaa, mutta ilmaus on kuitenkin huvittava, sillä se on tyyllirikko Shakespearen näyttämöohjeisiin nähden. Vaikka Salmenoja on siis käännöksessään joutunut karsimaan joitakin kerroksia, on Shakespeare edelleen tunnistettavissa parodian hypotekstiksi ja tekstin humoristinen luonne on säilytetty.

Hwel kirjoittaa lukemattomia monologeja, joita Tomjon lausuu tarinan edetessä. Monologit ovat selkeitä viittauksia Shakespearen monologeihin niin tyyliensä kuin aiheidensäkin vuoksi. Nämä viittaukset lukeutuvat tyyliparodian kategoriaan, sillä monesta Hwelin monologista on mahdoton tunnistaa tiettyä monologia, joihin ne viittaavat. Toisinaan on vaikea määritellä, onko kyseessä parodia vai pastissi, sillä sisällöllisesti osa on pikemminkin pastisseja eli tyyllillisiä jäljitelmiä kuin suoranaista parodiaa. Kuitenkin monologioiden konteksti on lähtökohtaisesti aina tavalla tai toisella inkongruentti tai humoristinen, jolloin niiden luokittelu parodiaksi on nähdäkseni perusteltua Rosen (1993, 31) mukaisesti. On huomionarvoista, että kääntäjällä ei ole suoraa vertailukohtaa tiettyyn tekstiin, vaan hänen on otettava huomioon Shakespearen suomennettu tyyli yleisemmällä tasolla. Esimerkiksi Tomjonin ensisanat, joissa hän siteeraa pienenä lapsena erästä Hwelin kirjoittamaa monologia, eivät suoranaisesti viittaa tiettyyn yksinpuheluun vaan pikemminkin niihin yleisesti:

(8a)

‘They say this fruit be like unto the world
So sweet. Or like, say I, the heart of man
So red without and yet within, unclue’d,
We find the worm, the rot, the flaw.
However glows his bloom the bite
Proves many a man be rotten at the core.’
(*WS*, 105)

”Tämä hedelmä on kuin maailma, sanovat,
niin suloinen. Tai kuin ihmissydän, sanon minä,
niin punainen päältä, vaan sisältä
on mätä, laho
Moni ihminen päältä on kaunis,
vaan ydintänsä kalvaa mato.”
(*NS*, 97–98)

Tyylin ja runomitan (silosäe) vuoksi lähdekielistä monologia voisi kontekstista irrotettuna pitää hyvinkin Shakespearen kirjoittamana. Näin ollen tekstiä voisi käsitellä pastissina. Katkelmaan kuitenkin syntyy humoristinen sävy, kun ylevä monologi on muutaman vuoden ikäisen lapsen lausuma. Uskoakseni näistä syistä kääntäjä on keskittynyt suomennoksessa alluusion käännösstrategioihin. Salmenoja on nähdäkseni hakenut käännökseen runollisuutta käänteisillä sanajärjestyksillä ja vanhahtavilla ilmaisuilla kuten ”vaan ydintänsä kalvaa mato”, vaikkei olekaan pitäytynyt missään selkeässä runomitassa. Näin ollen monologi on tunnistettavissa Shakespeare-tyyliseksi, vähintäänkin romaanin yleisen parodisuuden vuoksi. Suomentaja ei ole kuitenkaan tukeutunut kaikista vanhahtavimpaan kirjoitustyyliin, kuten esimerkiksi Cajander (1916) suomentamassaan *Hamletin* yksinpuhelussa:

(8b)

Nyt näyttelijäin pitää näytellä
Mun sedälleni; katson ma tarkkaan,
Sydäntä järkytän : jos säikähtää hän,
Niin tiedän tieni. Haamu, jonka näin,
Voi olla piru: piru pukeutua
Voi sorjaan muotoon; niin, ja ehkä käyttää
Hän synkkää mieltänsä ja heikkouttani, –
Kosk’ omans’ ovat moiset luonteet hälle, –
Minulle turmioksi. Paremman
Perusteen tahdon: näytelmällä tiedän
Kuninkaan omatunnon ansaan viedä.
(*Hamlet* II, 2, suom. Cajander)

Cajanderin tapa käyttää isoja alkukirjaimia säkeen alussa ja heittomerkkien käyttö kirjainten poiston merkiksi on huomionarvoista. Ulkoisesti Cajanderin suomennos siis näyttää enemmän Shakespearen tekstiltä kuin Salmenojan suomennos Terry Pratchettin monologista. Salmenojan voi sanoa kotiuttaneen tai modernisoineen viittausta tukeutumalla kenties tuorempiin Shakespeare-suomennoksiin. Esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin suomennos vuodelta 1981 noudattaa suomenkielistä tapaa olla käyttämättä isoja alkukirjaimia jokaisen säkeen alussa. Mannerin

suomennos on muutoinkin suorasanaisempi ja proosallisempi: ”Haamu saattoi olla hahmo perkeleen. / Piru voi ottaa minkä muodon vain / ja huijata surun sumentamaa mieltä.” (*Hamlet* II, 2). Monologi on tyyliparodiaa eikä suomentajalla näin ollen ole yksittäistä hypotekstiä, jonka varaan suomennoksen voisi rakentaa. Käytetyn käännösstrategian voi luokitella H-strategiaksi eli soveltavaksi uudelleenkirjoittamiseksi, sillä runollinen monologi vihjaa Shakespeare-monologeihin kielensä ja kontekstinsa vuoksi. Nähdäkseni monologi ei kuitenkaan välttämättä herätä kohdelukijassa aivan samanlaista vaikutusta kuin lähdelukijassa. Tämä liittyy paljon lähde- ja kohdekuulttuurien eroon, sillä siinä missä moni englanninkielinen lukija on koulussa lukenut Shakespearea, ovat suomeksi Shakespearea lukeneet suhteellisen harvassa. Näin ollen suomennoksen lukija kyllä tunnistanee mihin parodia viittaa, mutta vaikutus ei ole yhtä vahva sillä hypoteksti ei ole yhtä vahvasti lukijan mielessä.

Tyylilliset ja sisällölliset Shakespeare-viittaukset käyvät ilmeisemmiksi tarinan edetessä. Kuten olen edellä maininnut, tyyllisten viittausten erottaminen juonellisista tai sanallisista viittauksista on vaikeaa, kuten myös Rose (1993, 51) toteaa. Terry Pratchettin tapauksessa tämä erottelu on toisinaan liki mahdotonta. Seuraava katkelma on tästä erinomainen esimerkki. Kyseessä on herttuan tilaama näytelmä, jonka tarkoitus on uudelleen kirjoittaa historia ja kuninkaanmurha. Noidat Muori Säävirkkku (Esme Granny Weatherwax), Nanny Auvomieli (Gytha Nanny Ogg) ja Magrat Kynslaukka (Magrat Garlick) ovat päätyneet lavalle esittämään noitua, mutta heidän käytöksensä häiritsee näyttelijöitä ja näytelmän kulkua. Tomjon yrittää pitää näytelmän kasassa yksinään:

(9a)

‘Aha, thou callst me an evil king, though thou whisperest it so none save I may hear it,’
Tomjon croaked. ‘And thou hast *summoned the guard*, possibly by some most secret
signal, owing nought to artifice of lips or tongue.’

[--]

‘Thou babblest, man. See how I dodge thy tortoise spear. I *said*, see how I dodge thy
tortoise spear. Thy spear, man. You’re holding it in thy bloody hand, for goodness’ sake.’
(*WS*, 295)

Tomjonin esittämän kuninkaan puhe viittaa selkeästi shakespearelaiseen retoriikkaan ja tyyliin, tässä kohdin retoriikka on aiempaakin vanhahtavampaa ja selkeämmin Shakespeareen viittaava. Tyyllille ominaisia ovat muun muassa ’thy’ ja ’none save I’ -tapaiset ilmaukset. Lisäksi ’thou’-pronominin käyttö sekä siihen liittyvä t-kirjaimen lisääminen yksikön toisen persoonan verbien taivutusmuotoihin (’callst’, ’whisperest’) on Shakespearen kielelle ominaista. Kohtauksen huumori syntyy siitä, että Tomjonin on hoidettava kaikkien muidenkin näyttelijöiden työ ja syötettävä heidän repliikkinsä itse. Tällöin parodian kärki osoittaa näyttelijän mentaliteettiin, jossa roolihahmosta ei luovuta vaan esityksen on jatkettava kaikesta huolimatta. Lisäksi lähdetekstissä on kielisidonnainen

kaksoismerkitys kun Tomjon sanoo ”you’re holding it in thy bloody hand, for goodness’ sake”, jolloin tämän voi tulkita tarkoittavan joko ’verinen’ tai ’pahuksen’. Mikäli sanan tulkitsee jälkimmäisen mukaan, tyyli-rikko aiheuttaa inkongruenssin ja siten parodisen tilanteen kun näyttelijä menettää hermonsä lavalla. Rosen (1993, 38) parodian kategorioihin viitatakseni kyseessä on muutos parodian kohteen (Shakespearen) oletettuun tyyliin. Toisaalta kaksoismerkitykset ovat Shakespearen teksteille ominainen piirre, jolloin kyseessä on samanaikaisesti tyyli-rikko ja tyyli-parodia. Monikerroksiset viittaukset ovat Terry Pratchettille ominaisia kautta *Wyrd Sisters* -teoksen. Esimerkkinä oleva sanaleikki on niin ikään Pratchettille ominaisen kielisidonnainen. Salmenoja onkin valinnut käännösstrategiaksi sanaleikin sivuuttamisen ja käyttää vain ensimmäistä tulkintamahdollisuutta suomennoksessaan:

(9b)

”Ahaa, sinä kutsut minua pahaksi kuninkaaksi, vaikka kuiskaat sen niin hiljaa että vain minä kuulen”, Tomjon raakkui. ”Ja sinä olet *kutsunut vartijan*, ilmeisesti jonkin salaisen merkin avulla, huulten ja kielen taitoa halveksuen.”

[--]

”Sinä jaarittelet, mies. Katso kuinka minä väistän sinun kilpikonnanluisen keihäsi. Minä *sanoin*, katso kuinka minä väistän sinun kilpikonnanluisen keihäsi. Sinun keihäsi, mies. Pitelet sitä luoja nähköön verisessä kädessäsi.”

(NS, 272)

Katkelman suhteen Salmenojan tulkinta jättää pois lähdetekstin parodisen tyyli-rikon lopussa, mutta samalla hän tulee vahvistaneeksi Shakespeare-viittauksen tyyllistä tunnistettavuutta. Sanoisin kääntäjän asettaneen allusion parodisen huumorin edelle käännösstrategiaa valitessaan. Kuten edellisessä katkelmassa, kääntäjä on tässäkin päätenyt käyttämään Cajanderin suomennostyylin sijaan suhteellisen suorasanaista tyyliä Tomjonin monologiksi muodostuvassa dialogissa. Kielentason allusio heikkenee, mutta on edelleen tunnistettavissa. Repliikki ”pitelet sitä luoja nähköön verisessä kädessäsi” on kohosteinen ja tuo näkyviin shakespeareilaisen puheenparren. Suomentaja on kenties tällä sanavallinnalla pyrkinyt kompensoimaan heikentynyttä kielitason allusiota humoristisuuden hinnalla. Tilanne on kuitenkin edelleen koominen, kun Tomjon pitää itsepäisesti kiinni ylvästä replikoinnista siitä huolimatta, että vastaanäyttelijät eivät kykene reagoimaan mitenkään. Vaikka lähdetekstin monikerroksinen huumori tyyli-parodioineen ja tyyli-rikkoineen ei siis täysin toteudu suomennoksessa, kääntäjä on onnistunut säilyttämään Shakespeare-viittauksen niin, että se on nähdäkseni ilmeinen suomenkieliselle lukijalle ja huumori syntyy kontekstista. Tämä osaltaan vahvistaa *Noitasiskokset*-teoksen luonnetta Shakespeare-parodiana. Terry Pratchett viljelee vastaavanlaisia sanaleikkejä läpi *Wyrd Sisters* -romaanin. Tämäntapaisten sanaleikkien suomentamisessa Salmenojalle on *Noitasiskokset*-romaanin suomennoksessa tyypillisiä käännösratkaisut, joissa kielisidonnaisesta sanaleikistä on luovuttu, mutta huumori on pyritty säilyttämään yleisemmällä tasolla.

4.2.3 *Divers alarums* eli parodian piirteet vailla suomenkielistä vastinetta

Edellä olen käsitellyt *Wyrđ Sisters* -teoksen tyylillisiä ja kielellisiä piirteitä, jotka viittaavat Shakespeareen. Olen pyrkinyt osoittamaan, miten suomennoksessa mainitut piirteet on suomennettu ja punnitsemaan, säilyykö viittaussuhde selkeänä sekä onko tekstin humoristinen luonne otettu suomennoksessa huomioon. Tässä osiossa käsittelen niitä Shakespeare-viittauksia, joille ei ole suomeksi suoraa tai selkeää vastinetta ja sitä, miten Salmenoja on päätyneet suomentamaan nämä kohdat tai piirteet. Käytännössä tähän sisältyvät näyttämöohjeet ja Hwelin tekstien kirjoitusasu. Koen, että piirteet ansaitsevat oman käsittelyosuutensa, sillä vaikkakin pieniä, kyseiset piirteet ovat olennaisen hauskoja lähdekielisille Shakespeare-fanaatikoille.

Olen käsitellyt vanhahtavaa kirjoitusasua sivumennen jo edellisessä alaluvussa. Hwelin käsikirjoitukset noudattavat vanhahtavaa kirjoitusasua, mitä voi nähdäkseni pitää viittauksena Shakespeareen ajan kirjoituksiin. Määttä (2004, 225) huomauttaa, että jokainen kiekkomaalainen käyttää kyseistä vanhaa kirjoitustapaa ja näin ollen hän ei pidä kirjoitusasua merkityksellisenä viittauksena. Kyseinen kirjoitustapa on kuitenkin monelle nykybritille tuttu nimenomaan Shakespeareen näytelmistä tai mahdollisesti vuoden 1611 Raamatun käännöksestä, nähdäkseni on siis perusteltua pitää kirjoitusasua intertekstuaalisena viittauksena. Uskallan myös väittää, että *Wyrđ Sisters* -teoksen vanhahtava kirjoitusasu yhdistyy suoraan Shakespeareen, sillä kontekstinsa vuoksi parodia ankkuroituu juuri hänen kirjoitustyyliinsä. Tätä yhteyttä korostaa se, että käsikirjoitukset ovat Hwel-kääpiön käsialaa eli ne ovat Kiekkomaailman Shakespeareen sulkakynästä. Moni Hwelin kirjoituksista viittaa suoraan Shakespeareen teksteihin (kuten luvussa 4.2.2 käytetyssä esimerkissä), mutta moni Hwelin kirjoituksista viittaa itse asiassa populaarikulttuuriin. Huumori syntyy siitä, että kaikki mitä Hwel kirjoittaa, on ikään kuin William Shakespeareen kynästä ja vanhahtava kirjoitusasu korostaa tätä yhteyttä. Lopulta ei ole myöskään väliä, kirjoittiko William Shakespeare käsikirjoituksensa samalla tapaa, sillä parodia syntyy tässä tapauksessa yleisestä häneen liittyvästä mielikuvasta pikemminkin kuin todellisuudesta. Rosen (1993, 38) parodian määritelmää noudatellen voidaan todeta, että tekstin parodisuus syntyy tällöin hypotekstin oletetun aihevalinnan muutoksesta. Esimerkiksi seuraavassa tekstikatkelmassa alluusio on Marxin veljesten elokuvaan *Neljä naurettavaa naapurua* (*Duck Soup*, 1933), mutta kirjoitusasu on korostetun vanhahtavaa:

(10)

This iss My Little Study, he wrote. Hey, with a Little Study youe could goe a Long Way. And I wishe youed start now. Iffe You can't leave yn a Cab then leave yn a Huff. Iff thates too soone, thenn leave yn a minute and a Huff.

(WS, 209)

Tämä on Minun Pieni Aivoitukseni. Hoi. Pienellä aivoituksella saatat päästä pitkälle. Kunpa aloittaisit nyt. Ellet lähde kieseillä, niin lähde kiireessä. Tai painu sitten kiireestä kantapähän.
(NS, 194)

Tämä katkelma on samanaikaisesti viittaus vanhaan elokuvakulttuuriin ja humoristinen anakronistinen ajatusleikki ”mitä jos Shakespeare olisi kirjoittanut tämän”. Vaikka kyseessä ei ole selkeä alluusio Shakespearen tekstiin, Hwelin luonne Shakespearen kirjoittajaparodiana tuo kirjoitukset osaksi tutkimukseni piiriä. Suomentajalle nämä kirjoitukset luovat kaksi käännösongelmaa: alluusio kyseiseen elokuvaan on kohdekieliselle lukijalle tuskin tuttu (todennäköisesti harva englanninkielinenkään lukija tunnistaa viittausta) ja vanhahtavaa kirjoitusasua on vaikea luoda. Ainoa suomea aidosti vanhahtavalla kirjoitusasulla luonut (tunnettu) kirjoittaja on Mikael Agricola, joten suomentaja on puun ja kuoren välissä: joko hän yrittää toisintaa vitsin eli käyttää vanhahtavaa kirjoitusasua ja tulee näin viitanneeksi pikemminkin Agricolaan kuin Shakespearen tai hän ohittaa vitsin. Toisinnoksi kirjoitusasusta olisi voinut olla esimerkiksi suomennos ”Tämä omi Minun Pieni Aivoitukseni”. Kautta *Noitasiskokset*-teoksen Salmenoja on kuitenkin päätynyt noudattamaan nykyaikaista kirjoitusasua, kuten jokainen Shakespeare-suomentaja, vaikka tämä on tarkoittanut yhden huumorin tason karsimista. Alluusion käännöksessä suomentaja on päätynyt käyttämään B-strategiaa (Leppihalme 1997, 84) eli hän on valinnut kirjaimellisen käännösstrategian, jossa konnotatiiviset yhteydet on sivuutettu. Lähdekielisessä tekstissä on kielisidonnainen sanaleikki, jossa leikitään ’huff’-sanän äänneellä. Sana tarkoittaa puuskahtamista tai suutahtamista, mutta kuulostaa myös sanalta ’half’ eli puolikas. Salmenoja on luonut sanaleikin sanonnan ”kiireestä kantapähän” kanssa ja Low’n kategorian mukaisesti käyttänyt korvaavaa käännösstrategiaa korvaamalla katkelman sanaleikin kohdekielisellä sanaleikillä. Tämä on Salmenojalle kautta linjan yleinen käännösstrategia Hwelin populaarikulttuuriin viittaavissa teksteissä. Kirjoitusasun sivuuttamisesta huolimatta yhteys Shakespearen säilyy Hwelin henkilöhaahmon eli kontekstin kautta.

Näyttämöohjeet ovat toinen vaikeasti käännettävistä piirteistä. Kautta *Wyrđ Sisters* -teoksen noidat ja näyttelijät pohtivat, mitä Hwelin taajaan käyttämä *divers alarums* todellisuudessa tarkoittaa. Tämä näyttämöohje on periytynyt Shakespearen ajan näytelmistä ja moni nykylukija on varmasti pohtinut samaa asiaa. Shakespeare-suomennoksissa kyseinen latinankielinen ilmaisu on kuitenkin suomennettu aina kontekstiin sopivin, selkein sanankääntein. Esimerkiksi *Macbethissä* viimeisessä kohtauksessa on parenteesi ”*They fight. Alarum*” jonka esimerkiksi Cajander (1944) ja Jylhä (1964) ovat kääntäneet yksinkertaisesti muotoon ”*Taistelevat*”. Suomenkielisissä Shakespeare-näytelmissä

ei siis esiinny kyseistä mystistä parenteesia. Tämän vuoksi seuraava humoristinen viittaus Shakespearen on suomennettaessa liki mahdoton:

(11)

”Divers alarums and excursions”, she read, uncertainly.
‘That means lots of terrible happenings, said Magrat. ‘You always put that in plays.
‘Alarums and what?’, said Nanny Ogg, who hadn’t been listening.
‘Excursions’, said Magrat patiently.
‘Oh.’ Nanny Ogg brightened a bit. ‘The seaside would be nice,’ she said.
‘Oh do shut up, Gytha,’ said Granny Weatherwax. ‘They’re not for you. They’re only for divers, like it says. Probably so they can recover from all them alarums.’
(*WS*, 289)

“Eriolaista meteliä ja pauhua”, hän mutisi.
”Se tarkoittaa monia kauheita tapahtumia”, Magrat sanoi. ”Niitä on aina näytelmissä.”
”Meteliä ja mitä muuta se oli?” kysyi Nanny Auvomieli joka ei ollut kuunnellut tarkkaan.
”Pauhua”, Magrat sanoi kärsivällisesti.
”Ai.” Nanny Auvomieli ilahtui. ”Ihan kuin merenrannalla.”
”Lärvi kiinni, Gytha”, sanoi Muori. ”Meri ei ole sinua varten. Se on tarkoitettu aivan eri ihmisille, niin kuin merikarhuille joiden täytyy tointua kaikista niistä pauhuista.”
(*NS*, 267)

Kuten suomennosta ja lähdetekstiä vertailtaessa huomataan, ei suomennos enää luo näkyvää yhteyttä Shakespearen. Toisin sanoen tämä viittaussuhde katkeaa (suomeksi ei ole mihin viitata), mutta kääntäjä luo kuitenkin sanaleikin merikarhuista ja pauhusta. Salmenoja on siis pyrkinyt käyttämään huumorin käännösstrategiaa luomalla uuden sanaleikin, joka sopii kontekstiin. Tällöin kääntäjä on säilyttänyt tekstin humoristisuuden, vaikka intertekstuaalinen viittaus onkin suomeksi mahdoton saavuttaa. Tämä on Salmenojaalle tyypillinen käännösstrategia kautta linjan.

4.3 Sana sanalta eli sana- ja lausetason parodian suomentaminen

Edellä olen kuvannut, miten *Wyrds Sistersissa* on parodisia tyyli- ja viittauksia Shakespearen näytelmiin. Tässä luvussa paneudun yksittäisiin, selkeisiin intertekstuaalisiin viittauksiin, jotka ovat yhdistettävissä tiettyyn teoksen kohtauksen tai peräti repliikin tarkkuudella. Tällaisia ovat ensisijaisesti erilaiset lausahdukset, jotka saattavat ilmetä esimerkiksi erikoisina sanavalintoina tai sanajärjestyksinä. Tarkoituksena on selvittää, miten viittaukset on suomennettu ja ovatko ne tunnistettavissa myös *Noitasiskokset*-suomennoksessa Shakespeare-parodiaksi. Käsittelyn helpottamiseksi jaan käsittelyn osioihin viitatus teoksen mukaisesti. Jaottelun olisi voinut tehdä myös käännösstrategioiden mukaan. Syynä valitsemalleni erottelulle on ensisijaisesti se, että tutkimuskysymykseni toista osuutta eli Shakespeare-viittausten tunnistettavuutta, on helpompi tarkastella teos teokselta.

4.3.1 *Macbeth* eli kolme noitaa ja tikari

Macbeth on Terry Pratchettin *Wyrd Sistersin* viitatuin teos niin juoni- kuin sanatasolla. Tämän vuoksi esimerkkien rajaaminen on erityisen vaikeaa. Tässä osiossa käsitelen ensisijaisesti *Macbethin* kolmea noitaa ja niihin tehtyjä viittauksia. Tulen käsitelleeksi myös hulluksi tulevaa kuningasta eli herttua Felmetiä, johon palaan myös alaluvussa *Kuningas Learia* käsitellessäni.

Macbeth on ennen kaikkea tunnettu tarinan sisältämästä kolmesta noidasta. Nämä mystiset hahmot ovat läsnä näytelmän ensimmäisestä kohtauksesta asti ja he ohjailevat *Macbethin* kohtaloa ennustuksillaan. Samaan tapaan kolme noitaa hallitsevat *Wyrd Sisters* -romaanin avajaiskohtausta:

(12a)

In the middle of this elemental storm a fire gleamed among the dripping furze bushes like the madness in a weasel's eye. It illuminated three hunched figures. As the cauldron bubbled an eldritch voice shrieked: 'When shall we three meet again?'

There was a pause.

Finally another voice said, in far more ordinary tones: 'Well, I can do next Tuesday.'

(*WS*, 5)

Tämän alkumyrskyn silmässä hehkui tuli tippuvien piikkihernepensaiden seassa kuin hulluus kärpän silmässä. Tuli valaisi kolmea kyyhöttävää hahmoa. Padan poristessa aavemainen ääni kirkui: ”Koska me kolme taas tavataan?”

Syntyi tauko.

Lopulta toinen ääni sanoi paljon arkisempaan sävyyn: ”Minulle sopisi ensi tiistai.”

(*NS*, 5)

Avajaiskohtausta viittaa luonnollisesti *Macbethin* ensimmäisen näytöksen ensimmäiseen kohtaukseen:

(12b)

Thunder and lightning. Enter three witches.

FIRST WITCH. When shall we three meet again

In thunder, lightning, or in rain?

SECOND WITCH. When the hurlyburly's done,

When the battle's lost and won.

(*Macbeth* I, 1)

(Ukkosen jylinää ja leimauksia. Kolme noitaa tulee.)

1 Noita. Kon's yhdymme taas; mi merkki sen,

Rajuilmako, leimaus, ukkonen?

2 Noit. Häly taistelun kun laannut on

voiton tuo tai tappion.

(*Macbeth* I, 1, suom. Cajander)

Terry Pratchettin romaani muotoilee alkuasetelman samaan tapaan kuin Shakespeare näytelmänsä: kohtaus alkaa ukkosella, nummella ja kolmella noidalla. Siinä missä *Macbethin* avajaiskohtausta kuitenkin on aavemainen ja kryptinen, *Wyrd Sistersin* aavemainen tunnelma rikotaan heti alkuunsa, kun toinen noidista antaa arkisen vastauksen ensimmäisen noidan kysymykseen. Tämä tunnelman vaihdos synnyttää kohtauksen komiikan. Kuten kyseistä kohtausta käsitellyt Pullinen (2016, 37)

toteaa, huumori syntyy ennen kaikkea siitä, että lukija yhdistää romaanin alun *Macbethin* avajaiskohtaukseen, vertaa niitä keskenään ja tulee yllätetyksi kun romaanin kohtaus ei jatkukaan mystisellä vastauksella vaan hyvin arkisella pohdinnalla sopivasta päivästä. Inkongruenssi toimii tässä kohden eritoten siksi, että lukija tunnistaa kohtauksen Shakespearen näytelmän parodiaksi. Englanniksi ”when shall we three meet again” on vanhahtava ja yhteen sointuva repliikki. Ilman lukijatutkimusta on mahdotonta sanoa, kuinka moni lähdeoksen lukija tunnistaa repliikin suoraksi lainaukseksi, mutta parodinen yhdenvertaisuus on varmasti selkeää nummen ja noitien vuoksi. Uskallan myös väittää, että hyvin moni Yhdysvalloissa tai Britanniassa opiskellut tunnistaa lähdekielisen sitaatin. Salmenoja on valinnut Leppihalmeen alluusion käännostrategioista B-strategian eli sanatarkan käännoksen, näin ollen *Noitasiskokset*-suomennoksen repliikki ei enää viittaa suoraan Shakespeare-suomennokseen. Tämä voi hyvinkin johtua siitä, että kysymykseen annetaan vastaus. Lähdetekstissä tämä kysymys-vastaus -pari toimii luontevasti, sillä Shakespeare-hypotekstin repliikki on selkeä kysymys ja monelle lukijalle tuttu. Esimerkiksi Cajanderin suomennettu repliikki olisi tuskin suomalaiselle lukijalle tuttu, eikä siitä olisi helppoa muodostaa kysymys – vastaus -paria sen rakenteen vuoksi. Kääntäjä joutuu vastatusten kulttuurien välillä vallitsevan eron kanssa: mikä on lähdekulttuurissa tunnettu sitaatti, on standardina käännoksenä (Leppihalme 1997, 84) todennäköisesti täysin tuntematon kohdekulttuurissa. Salmenojan suomennettu repliikki ”koska me kolme taas tavataan?” (NS, 5) on säilyttänyt lähdekielisen soinnukkuuden, mutta rekisteriltään se on paljon arkisempi. Siinä missä lähdekielinen ”shall” verbi on nykylukijan silmissä formaalinen, on suomennoksen passiivi itse asiassa hyvin puhekielenomainen. Näin ollen suomennettuna repliikki ei ole erityisen kohosteinen eikä arkinen vastaus ”minulle sopisi ensi tiistai” (NS, 5) luo erityisen suurta inkongruenssia puherekistereissä. Mikäli suoran lainauksen käyttöä osana parodiaa pidetään kyseisen koomisen efektin kannalta olennaisena, kadottaa suomennos osan parodian huumorista. Katkelman tunnistettavuus Shakespeare-parodiana kuitenkin säilyy, sillä kohtaus itsessään viittaa edelleen hyvin vahvasti *Macbethin* avauskohtaukseen.

Toinen erityisen tunnettu ja tunnistettava kohtaus *Macbethissa* on neljännen näytöksen ensimmäinen kohtaus, jossa kolme noitaa kokoontuvat keittämään taikakeitosta. Terry Pratchett viittaa *Wyrd Sisters* -romaanissa tähän nimenomaiseen kohtaukseen kaiken kaikkiaan kahdeksan kertaa alluusiona. Ensimmäinen viittaus on hienovarainen, mutta lähdekieliselle lukijalle varmasti suhteellisen selkeä:

(13)
‘Something comes,’ she said.

‘Can you tell by the pricking of your thumbs?’ said Magrat earnestly. Magrat had learned a lot about witchcraft from books.
‘The pricking of my ears,’ said Granny. She raised her eyebrows at Nanny Ogg.
(*WS*, 17)

“Jotain on tulossa”, hän sanoi.
”Tiedätkö sen siitä että peukaloitasi pistelee?” Magrat kysyi vakavan näköisenä. Hän oli oppinut kirjoista kaikenlaista noituudesta.
”Siitä että korvia pistelee”, Muori sanoi. Hän katsoi Nanny Auvomieleen kulmiaan kohottaen.
(*NS*, 16)

Lähdekielinen lukija on hyvin todennäköisesti tietoinen lausahduksesta, johon tämä katkelma viittaa: ”By the pricking of my thumbs, something wicked this way comes.” (*Macbeth*, IV, 1) Englanninkielinen lukija saa lisävihjeen tai muistutuksen tästä tekstin asettelun johdosta, sillä riimipari *comes–thumbs* asettautuu näkyviin myös *Wyrds Sisters* -romaanissa. Lisäksi kertoja vielä vihjaisee Magratin oppineen noituudesta lukemalla, jonka voi tulkita eräänlaiseksi vihjeeksi siitä, että Magrat on lukenut Shakespearen tuotantoa. Parodia syntyy kun Magrat yrittää asettaa Muorin huomautuksen kirjoista tuttuun viitekehykseen mystisestä aistivoimasta (peukalon pistelystä) ja Muori pudottaa tunnelman takaisin arkiseen kuulohavaintoon. Lisäksi vanha noita pyörittelee silmiään nuoren noidan mielikuvitukselle ja tulee näin pyöritelleeksi silmiään Shakespearen luomalle noitaimagolle. Cajanderin suomennoksessa repliikki on muodossa ”Mun kihelmöipi peukalon’: Jotakin paha tuloss’ on”, kun taas Jylhän suomennos on muotoa ”Mun särkee peukalon pää, tuloa pahan tietää tää”. Salmenoja ei ole selkeästi perustanut käännöstään standardiin käännökseen. Lähdetekstin riimiparia ei ole säilytetty, vaan suomentaja on valinnut suorasanaisten ja puhekielisen käännösratkaisun. Mikäli katkelmaa tarkastelee alluusion näkökulmasta, tämän ratkaisun voi kategorisoida B-strategiaksi (Leppihalme 1997, 84) eli kirjaimelliseksi käännökseksi. Mikäli suomenkielinen lukija tuntee *Macbethin* erityisen hyvin, saattaa hän asiasisällöstä (peukalon päästä) tunnistaa mihin parodia viittaa. Tyyli ei kuitenkaan ole kohosteinen, joten suomennos ei nähdäkseni tarjoa selkeää viittausta Shakespeareen vaan Magratin kysymys on lähinnä absurdi. Tällöin myöskään parodian kohde eli *Macbeth* ei ole välttämättä kohdetekstin lukijalle erityisen selvä. Asiasisällöltään parodia on säilynyt, mutta viittauksen kohde ei välity suomennoksen lukijalle yhtä selkeästi. Katkelman humoristisuus on edelleen ilmeistä, vaikka intertekstuaalinen sanaleikki on menetetty ja näin ollen huumori on laimentunut.

Neljännän näytöksen ensimmäiseen kohtaukseen viitataan pitkälisemmin esimerkiksi *Wyrds Sisters* -kirjan loppupuolella:

(14a)
‘[–]’Round about the cauldron go, In the poisoned entrails throw...’ What are these supposed to be?’

'Our Jason slaughtered a pig yesterday, Esme.'
 'These look like perfectly good chitterlin's to me, Gytha. There's a couple of decent meals in them, if I'm any judge.'
 'Please, Granny.'
 'There's plenty of starvin' people in Klatch who wouldn't turn up their nose at 'em, that's all I'm saying... All right, all right. "Whole grain wheat and lentils too, In the cauldron seethe and stew"? What happened to the toad?'
 'Please, Granny. You're slowing it down. You know Goodie was against all unnecessary cruelty. Vegetable protein is a perfectly acceptable substitute.'
 'That means no newt or fenny snake either, I suppose?'
 'No, Granny.'
 Or tiger's chaudron?'
 'Here.'
 'What the hell's this, excuse my Klutchian?'
 'It's a tiger's chaudron. Our Wane bought it off a merchant from forn parts.'
 'You sure?'
 'Our Wane asked special, Esme.'
 'Looks like any other chaudron to me. Oh well. "Double hubble, stubble trouble, Fire burn and cauldron bub—" WHY isn't the cauldron bubbling, Magrat?'
 (WS, 240)

"[--] 'Ympäri paaden kerran juokse, myrkkysisälmykset sinne syökse...' Mitäs tämä nyt on olevinaan?"
 "Meitin Jason teurasti eilen sian."
 "Kuules nyt, Gytha, minusta nämä näyttävät ihan kelvollisilta sisälmyksiltä. Minun järkeni mukaan niistä saisi pari ihan kunnan aterialla."
 "Älä viitsi, Muori."
 "Klatchissa on monia nälkäänäkeviä ihmisiä jotka eivät nyrpistäisi nenäänsä sellaisille sapuskoille, sanon vain... No, olkoon. 'Kokojyvävehnä ja linssejä sekaan heitä, padassa kiehauta ja keitä'. Mitä tapahtui rupisammakolle?"
 "Älä viitsi, Muori. Sinä vain jarrutat hommaa. Tiedät hyvin että Täti Yrttiviisas vastusti tarpeetonta julmuutta. Vihannesproteiini on täysin hyväksyttävä korvike."
 "Ei siis vesiliskoa eikä liioin rämekäärmettä?"
 "Ei."
 "Entä tiikerin sisälmyksiä?"
 "Tässä."
 "Kysyn sinulta selvällä klatchin kielellä että mitä helvettiä tämä on?"
 "Tiikerin sisälmyksiä. Meitin Wane hankki sitä yhdeltä ulkomaan kauppiaalta."
 "Onko se sitä varmasti?"
 "Wane pyysi vasiten."
 "Sisälmys kuin sisälmys, minä en eroa huomaa. No niin. 'Pulpun palpun, kihin kohin, pala tuli, kiehu pata—' "Magrat, MIKSI pata ei porise?"
 (NS, 221-222)

Tässä katkelmassa viittaussuhde hypotekstiin on peukalo-alluusiota laajempi. Tämä suo kääntäjälle myös enemmän mahdollisuuksia tuoda parodiaa näkyväksi, sillä kuten Leppihalme (1997, 63) toteaa, alluusio on helpompi tunnistaa mitä enemmän kontekstia on tarjolla. Katkelmassa noidat lukevat taikajuoman ohjetta ja Muori ihmettelee ohjeen uutta sisältöä. Englanninkielinen lukija tunnistanee ohjeen ensimmäisistä riveistä lähtien tarkalleen, mihin noitien taikajuoman ohje viittaa. Viimeistään osio "double hubble, stubble trouble, Fire burn and cauldron bub—" on lukijalle varmasti tuttu viittaus *Macbethiin*:

(14b)
 FIRST WITCH. Round about the cauldron go;
 In the poison'd entrails throw. –

Toad, that under cold stone
Days and nights thirty-one
Swelter'd venom sleeping got,
Boil thou first i'the charmed pot.
ALL. Double, double toil and trouble;
Fire, burn; and, caldron, bubble.
SECOND WITCH. Fillet of a fenny snake,
In the caldron boil and bake;
Eye of newt, and toe of frog,
Wool of bat, and tongue of dog, [--].
(*Macbeth* IV, 1)

1NOITA. Padan ympär' astukaa,
Sisus siihen viskatkaa.
Konna, joka päivät, yöt'
Yksikolmatt' imet, syöt
Kiven alla myrkkyjä,
Paistu padass' ensin sä!
KAIKKI. Väsymättä liiku, liehu;
Pala, tuli, pata, kiehu!
2NOITA. Käärme, joka ryömit suossa,
Kärvenny ja haudu tuossa;
Konnan varvas, kieli iilin,
Yökön villat, silmä siilin, [--]
(*Macbeth* IV, 1, suom. Cajander)

Lukijan tunnistaessa mihin Pratchettin parodia viittaa, on noitien käymä keskustelu erityisen humoristinen. Muorin, kuten lukijankin, odotuksena on että pataan heitetään rupikonnaa, käärmeitä ja muita epäilyttäviä ainesosia. Magratin ohjeessa nämä ainekset on kuitenkin vaihdettu kasviksiin. Määttä (2004, 223) tekee artikkelissaan saman huomion. Lisäksi kohta päättyy siihen, ettei pata edes kiehu. Tämän katkelman kohdalla on huomionarvoista, että Muorin dialogi ohjailee lukijan odotuksia siitä mitä ohjeessa pitäisi lukea. Lisäksi hieman katkelman jälkeen Nanny Auvomieli maistaa keitosta ja toteaa sen olevan varsin maukasta. Muori toruu häntä tiuskaisemalla, ettei keitos ole tehty syötäväksi. Huumori kehittyy hahmojen välisestä ristiriidasta ja parodia rakentuu sen varaan, että Muori osoittaa mille odotuksille lukijan on tässä kohden tarkoitus nauraa. Vaikka lukija ei siis muistaisi hypotekstiä (*Macbethia*) tarkalleen, on *Macbethin* noitien keitoksen raaka-aineet arvattavissa Muorin repliikkien perusteella. Tämä on esimerkillinen kohta, jossa parodia samalla rakentaa ja säilyttää parodian kohteen kuten Rose (1993, 48) on esittänyt. Suomennoksen lukijalle suodaan sama apu, sillä katkelman asiasisältö eli Muorin päivittely antavat selkeän kuvan parodian hypotekstistä. Kohtauksen koomisuus on kuitenkin vahvempaa, mikäli lukija tunnistaa ja muistaa viitatus kohtauksen *Macbethista* tarkasti. Tällöin koomisuus ei synny ainoastaan siitä, että raaka-aineet ovat selvästi Muorin odotusten vastaiset, vaan myös tarkaksi odotetut repliikit ovatkin vain sinnepäin. Intertekstuaalisuus ja humoristisuus ovat siis tässä katkelmassa tiukasti yhteensidottu, vaikka humoristisuus säilyy jossakin määrin ilman alluusion tunnistamistakin. Lähdekielinen keitoksen ohje alkaa sanatarkalla viittauksella, joten Shakespearensa tunteva lukija odottanee myös

muiden viittausten olevan sanatarkkoja. Lukija nauraa oletettavasti, kun *Macbethin* tunnettu ”double, double toil and trouble” muuttuukin odotustenvastaisesti nonsensinomaiseksi ” double hubble, stubble trouble” loitsuksi. Shakespeare-suomennoksia on monta, joista jokainen alkaa omalla tavallaan. *Noitasiskokset*-teoksessa Salmenoja on ohittanut olemassa olevat Shakespeare-suomennokset ja valinnut käännösstrategiaksi Leppihalmeen (1997, 84) esittämän H-strategian eli soveltavan uudelleenkirjoittamisen. Toisin kuin lähdetekstissä, suomennettu katkelman alku ei ole sanatarkka alluusio yhteenkään Shakespeare-suomennokseen, joten kohdetekstin lukija ei todennäköisesti odota sanatarkkuutta myöskään ohjeen lopussa. Salmenoja on kuitenkin noudattanut Shakespeare-suomennosten henkeä valinnoissaan. Hän on säilyttänyt loitsussa riimit, esimerkiksi ”kokojyvävehnää ja linssejä sekaan heitä, padassa kiehauta ja keitä” on selkeä tyyliiviittaus. Myös katkelman lopun ”Pulpun palpun, kihin kohin, pala tuli, kiehu pata” tulee edelleen säilyttäneeksi sekä suoran viittauksen hypotekstiin että luoneeksi Terry Pratchettin tapaan nonsenseä. Mikäli suomennoksen lukija siis tuntee *Macbethinsa*, saa hän nauraa sekä asiasisällön inkongruenssille että noitien ohjeen uudelle väännökselle kun loitsun tunnetuin osuus onkin vain niin sanotusti sinnepäin. Kontekstista myös *Macbethia* tuntematon lukija pystynee päättelemään, ettei noitien ohje mene aivan odotusten mukaisesti. Suomennos siis nähdäkseni välittää sekä humoristisuuden että selkeän alluusion, vaikkei sanatarkkaa alluusiota noitakolmikron keitokseen ole säilytetty.

Noitakolmikron lisäksi *Macbeth* on tunnettu hulluksi tulevasta Macbethista, joka surmaa kuninkaan saadakseen itse valtaistuimen. Ei ole siis yllättävää, että *Wyrd Sisters* parodioi vahvasti tätä hulluuden teemaa. Eräs *Macbethin* tunnetuimmista repliikeistä on toisen näytöksen ensimmäisestä kohtauksesta:

(15a)

MACBETH. Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand?
(*Macbeth*, II, 1)

MACBETH. Tuo onko puukko, silmissäni tuossa,
Päin kättä kahva?
(*Macbeth* II, 1, suom. Cajander)

MACBETH. Tikari onko tuo, jonk' eessä nään,
päin kättä kahva?
(*Macbeth* II, 1, suom. Jylhä)

MACBETH. Onko tuo tikari, tuo tuossa joka tulee kohti,
kahva edellä?
(*Macbeth* II, 1, suom. Rossi)

Luonnollisesti tähän repliikkiin viitataan myös *Wyrđ Sistersissa*. Ensimmäisen suora viittaus tapahtuu herttua Felmetin ja Narrin yhteisessä keskustelussa. Felmet on menettämässä järkensä hiljalleen ja hän on purskahtanut itkuun juuri ennen kyseistä katkelmaa. Narri ojentaa nenäliinansa lohduttaakseen kuningastaan:

(15b)

‘Is this a dagger I see before me?’ he [Felmet] mumbled.

‘Um. No, my lord. It’s my handkerchief, you see. You can sort of tell the difference if you look closely. It doesn’t have as many sharp edges.’

(*WS*, 85)

“Onko tuo tikari jonka näen edessäni?” hän [Felmet] mumisi.

”Yhym. Eihän toki, teidän armonne. Se on minun nenäliinani. Luulisin että havaitsette eron jos katsotte tarkemmin. Siinä ei ole yhtä monia teräviä reunoja.”

(*NS*, 79)

Katkelman huumori syntyy ensinnäkin siitä, että Felmet kysyy tilanteeseen nähden täysin absurdin kysymyksen. Englanninkielinen lukija tunnistaa allusion aivan varmasti, ja parodia syntyy siitä kun traagisen monologin repliikki otetaan yllättäen osaksi tragikoomisen, hulluksi tulevan kuninkaan dialogia. Siinä missä hypotekstissä puhe tikarista kuvastaa Macbethin taistelua itsensä kanssa sekä kamppailua moraalin ja ahneuden välillä, on Terry Pratchettin versiossa kyse yliampuvasta tragikomediasta. Kuten samaa katkelmaa tutkinut Pullinen (2016, 40) toteaa, parodia syvenee kun alkuaan retoriseksi tarkoitettuun kysymykseen vastataan ja vieläpä epäröivän loogisesti ja arkipäiväisesti. Allusion humoristisuus perustuu siis hypotekstin tunnistamiseen ja repliikkien kontekstien väliseen inkongruenssiin. Suomentajalle kyseinen alluusio on siitä armollinen suomennettava, että repliikki on Shakespeare-suomennoksista niin ikään suhteellisen tunnettu. Kääntäjä on kääntänyt repliikin suhteellisen suorasanaisesti, mutta toisaalta Shakespeare-suomennoksille uskollisesti. Vaikka suomennos noudattelee siis kirjaimellista käännettä (B-strategia) standardin käännökseen hyödyntämisen sijaan, on alluusio edelleen selkeä. Suomennettuna repliikki ei ole tyyliänsä poikkeava, mutta sen absurdus tilanteeseen nähden tekee siitä kohosteisen ja *Macbethin* tuntevalle lukijalle viittaus on ilmeinen. On mahdollista, ettei osa suomenkielisistä lukijoista tunnista viittausta, mutta lausahduksen voi myös tulkita Felmetin soimaavan omatunnon luomaksi yliampuvaksi pakkomielteeksi veitsistä ja verestä (kuten luvussa 4.1.1 käsittelin). Tällöinkin katkelman humoristisuus käy ilmi, olkoonkin että lukija jää tällöin osin vaille inkongruenssin luomaa jännitettä ja jännitteen laukeamista.

Erityisen selkeän viittauksen veitsi-repliikkiin näemme teoksen loppupuolella. Tomjon on löytänyt Hwelin lattialle heittämiä näytelmäluonnoksia, joissa näytelmäkirjailija on kamppailut oikeiden

sanojen löytämisessä. Kuten luvussa 4.2 totesin, Hwel on selkeästi Shakespearen henkilöparodiaa, näin ollen lukijalle tarjotaan selkeä konteksti, jossa tulkita seuraava katkelma:

(15c)

KING. Is this a ~~duck knife~~ dagger I see ~~behind beside in front of~~ before me, its ~~beak~~ handle pointing at ~~me~~ my hand?

(WS, 243)

KUNINGAS. Onko tämä ~~inkluveitsi~~ tikari jonka näen ~~takanani vieressäni~~ edessäni, ~~nokka~~ kahva ~~minua~~ minun kättäni kohti?

(NS, 224)

Alluusion parodinen luonne syntyy katsoessamme yliviivattuja sanoja. Teksti nauraa sille, millainen kuuluisa repliikki voisikaan olla, jos kirjailija olisi valinnut ensimmäisen mieleen tulevan asian. Samalla teksti nähdäkseni parodioi käsitystämme vimmaisesta taiteilijanerosta tekemällä näkyväksi luomisen tuskan – ja ennen kaikkea viemällä tämän tuskan naurettaviin mittasuhteisiin. Suomentajalle katkelma ei luo erityistä haastetta, sillä tässä tapauksessa kirjaimellinen käännös (B-strategia) säilyttää myös alluusion. Ensimmäinen yliviivattu asia, anka, on yllättävä ja kontekstissa erityisen absurdi ja inkongruentti, kun kuuluisan tragedian repliikki voisikin koskea ankkaa. Yllättävästi suomennoksessa tätä absurdia lisäystä ei ole, jolloin humoristisuus laimenee hieman. On todennäköistä, että kyseessä on vahingossa tapahtunut poisto (nokka-sanana läsnäolo suomennoksessa viittaa tähän), mutta alluusion kannalta ankan pois jättäminen ei toisaalta muuta katkelman merkitystä. Itse asiassa poiston voisi sanoa keskittävän suomennetun katkelman fokuksen *Macbeth*-alluusion. Tällöin vähemmän Shakespearea tuntevakin lukija varmasti havaitsee, että kyseessä on viittaus olemassa olevaan näytelmäkohtaukseen. Toisin sanoen, mikäli kohdekielinen lukija ei ole ollut asiasta aiemmin varma, viimeistään tässä kohtauksessa hän tunnistanee *Macbethin* yhdeksi parodian hypoteksteistä.

Terry Pratchett tekee suoran viittauksen *Macbethiin* yhteensä kaksikymmentäyhdeksän kertaa *Wyrd Sisters* -romaanin aikana. Nämä luovat kääntäjälle vaihtelevia käännösongelmia. Siinä missä alluusio tikariin on suhteellisen selkeä ja kieleen tai kulttuuriin sitoutumaton viittaus, Pratchett viittaa myös vähemmän tunnettuihin repliikkeihin. Yksi näistä on unissaan kävelevän lady *Macbethin* repliikki:

(16a)

Out, damned spot! out, I say! – One, two; why, then 'tis time to do't. – Hell is murky! – Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? – Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.

(*Macbeth* V, 5)

Pois, kirottu pilkku, pois! Pois, sanon minä! Yksi; kaksi: niin, on aika tehdä se. – Helvetti on pimeä! – Hyi, herrani, hyi! soturi, ja niinkö pelkuri? – Mitä me sitä pelkäämme, kuka

sen tietää, koska ei kukaan tohdi vaatia meitä tilille? – Mutta kukapa olisi uskonut, että siinä vanhuksessa oli niin paljon verta?
(*Macbeth* V, 5, suom. Jylhä)

Tästä repliikistä tunnetuin osuus on lady Macbethin huudahdus ”out, damned spot!”, jolla hän viittaa veritahraan jota ei saa pestyä pois. Huomionarvoista on myös hänen kommenttinsa veren paljoudesta. Pratchett rinnastaa lordi Felmetin toisaalta Macbethiin, toisaalta lady Macbethiin, kuten luvussa 4.1.1 totesin. Näin ollen lukija osaa yhdistää lordi Felmetin näihin kahteen hahmoon. Lady Macbethin repliikkiin viitataan suorasanaisesti romaanin loppupuolella, kun lordi Felmet menettää järkensä lopullisesti. Tällöin lordi Felmetin pitkä yksinpuhelu suhteutuu yksityiskohtaisesti ja selkeästi lady Macbethin repliikkiin. Suorin näistä alluusioista on lordin kommentti ”who would have thought he had so much blood in him?” (*WS*, 300), jolla hän viittaa murhaamaansa kuninkaaseen. Kyseinen viittaus ei tuota kääntäjälle ongelmia, sillä viittaus on hyvin suorasanaainen eikä kielisidonnainen. Salmenoja on kääntänyt tämän muotoon ”kukapa olisi uskonut että siinä miehessä oli niin paljon verta?” (*NS*, 277). Tämä on sanatarkka käännös lähdetekstistä, mutta se on myös sanatarkka alluusio Jylhän suomennokseen, jossa alluusiota on lähdetekstin mukaisesti modifioitu muuttamalla vain vanhus mieheksi. Tällöin käännösstrategiana on ollut joko A- tai B-strategia. Joka tapauksessa *Macbethin* tuntevalle kohdetekstin lukijalle viittaus on aivan selvä. Jotkut sanatason viittaukset ovat kuitenkin vaikeampia huomata kuin toiset. Lady Macbethin repliikkiin on viitattu jo aiemmin romaanissa lordi Felmetin pohdinnoissa:

(16b)

The way to progress, he'd found, was to find weak spots. He tried to shut away the thought that these included such things as the king's kidneys at the top of the dark stairway, and concentrated on the matter in hand.
...hand. He'd scrubbed and scrubbed, but it seemed to have no effect. Eventually he'd gone down to the dungeons and borrowed one of the torturer's wire bushes, and scrubbed with that, too. That had no effect, either. It made it worse. The harder he scrubbed, the more blood there was. He was afraid he might go mad...
(*WS*, 59)

Katkelma voidaan tulkita avainsana-alluusioksi *spots*-sanan vuoksi, tätä viittausta vahvistaa ajatusta seurannut yksityiskohtainen pohdinta kuninkaanmurhasta ja veren poispestämisen mahdottomuudesta. Lordi Felmet on selvästi tulossa hulluksi, kuten lady Macbeth oli tullut hulluksi. Pratchettin huumori perustuu tässä kohden lordi Felmetin hulluuden yliampuvuuteen, mutta katkelman alluusio perustuu *spots*-sanan monitulkintaisuuteen. Kyseessä on sanaleikki, siinä missä lady Macbeth puhuu huudahduksessaan tahrasta, lordi Felmet tarkoittaa heikkoa kohtaa. Näitä katkelmia yhdistävä sana kuitenkin tuo katkelmat rinnakkain. Mikäli lähdekielinen lukija tietää lady Macbethin huudahduksen, pystyy hän ymmärtämään sekä viittauksen että siihen tehdyn modifikaation. Kontekstin vuoksi lähdekielinen lukija käsittää kuitenkin tekstin parodisen luonteen,

vaikkei osaisikaan yhdistää *spots*-sanaa lady Macbethiin. Tällöin alluusioyhteys heikkenee, mutta huumori säilyy. Tämän varaan Salmenoja on rakentanut suomennoksensa:

(16c)

Hän oli saanut havaita, että heikkojen kohtien keksiminen oli tie menestykseen. Hän yritti työntää syrjään ajatuksen, että noihin heikkoihin kohtiin kuului sellaisiakin seikkoja kuin kuninkaan munuaiset pimeän portaikon yläpäässä, ja keskittyi sitten käsillä olevaan asiaan.

...käsi. Hän oli hangannut ja hinkannut, mutta siitä ei näyttänyt olevan apua. Lopulta hän oli mennyt vankityrmiin ja lainannut kiduttajalta teräsharjan, ja hangannut ja hinkannut myös sillä. Sekään ei auttanut. Vaiva vain paheni. Mitä kovemmin hän hinkkasi, sitä enemmän käsissä oli verta. Hän pelkäsi tulevansa hulluksi...

(NS, 55–56)

Suomennoksessa sanaleikistä on luovuttu, sillä suomenkielessä ”pilkku” ja ”tahra” eivät ole yhdistettävissä sanaleikiksi samaan tapaan kuin englannissa. Salmenoja on siis valinnut tässä kohden huumorin käänösstrategian, jossa sanaleikki sivuutetaan ja ilmaistaan vain yksi mahdollisista merkityssisällöistä. Alluusion käänösstrategioista tätä voisi pitää B-strategiana eli kirjaimellisena kääntämisenä. Kontekstinsa vuoksi viittaus *Macbethiin* on olemassa myös suomennoksessa, mutta yhteys nimenomaiseen repliikkiin on kadonnut. Salmenoja on kuitenkin käyttänyt kompensatiota muuttaessaan lähdekielisen ”scrubbed and scrubbed” toiston muotoon ”hangannut ja hinkannut”. Suomennettu sanapari on huvittava, sillä sanamuutos tuo konnotaatioidensa vuoksi lordi Felmetin pesuirtyksen visuaalisesti selvemmäksi: hankaaminen on monesti hitaampaa, kun hinkkaaminen taas viittaa ripeään, pienen alueen toistuvaan (neuroottiseen) puhdistamiseen. Tällöin lukija voi kuvitella, miten lordi Felmet vuoroin hankaa, vuoroin hinkkaa käsiään verille. Nämä ovat toki subjektiivisia konnotaatioita, mutta nähdäkseni on perusteltua sanoa, että sanamuutoksen voi nähdä ainakin vihjaavan siihen, että näillä kahdella sanalla olisi jokin merkitysero ja että lordi Felmet täten ajattelee yrittävänsä aivan kaikkensa. Salmenoja on siis sivuuttanut lähdekielisen sanaleikin ja näin ollen spesifin alluusion, mutta pyrkinyt korvaamaan sanaleikin toisenlaisella huumorilla. Tällöin sekä humoristisuus että intertekstuaalisuus säilyvät suomennoksessa, vaikka eivät enää olekaan yhtä voimakkaasti sidoksissa hypotekstiin. Tätä kompensatiostrategiaa Salmenoja käyttää lähtökohtaisesti silloin, kun sanaleikille tai allusiolle ei ole suomenkielistä vastinetta.

4.3.2 *Hamlet* eli hulluksi tuleva neito ja taide joka pitelee peiliä elämälle

Osiossa 4.1.3 käsitelin *Hamlet*-näytelmän aineksia, joita Terry Pratchett on ujuttanut *Wyrd Sisters* -teokseen: näytelmää joka paljastaa totuuden ja kummituksen olennaista olemassaoloa. Teokseen on kuitenkin ujutettu myös hienovaraisia, suoria viittauksia *Hamlettiin*. Näihin alluusioihin paneudun tässä osiossa tarkemmin.

Suorista alluusioista tunnistettavin lienee viittaus *Hamletin* kolmannen näytöksen toisessa kohtauksessa kuultavaan vertauskuvaan ”playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as ’twere the mirror up to nature”. Moni lukija varmasti tunnistaa tämän ajatuksen, vaikka moni ei välttämättä osaa nimetä tarkalleen mistä Shakespearen teoksesta kyseinen metafora on. *Wyrd Sisters* -teoksessa ajatus on fokuksessa lordi Felmetin tilaaman näytelmän aikana kun noidat huomaavat näytelmän muokkaavan todellisuutta:

(17)

’It’s art,’ said Nanny. ‘It wosname, holds a mirror up to life.’

[--]

This is Art holding a Mirror up to Life. That’s why everything is exactly the wrong way round.

(*WS*, 282–283)

”Se on taidetta,” Nanny sanoi. ”Jotain semmoista mikä pitelee peiliä elämälle.”

[--]

Tämä on Taidetta joka pitelee Peiliä Elämälle. Siksi kaikki on täsmälleen päinvastoin.

(*NS*, 260–261)

Kyseessä on itse asiassa hyvin jännittävä ja vakava hetki (siinä määrin kuin mikään kyseisissä teoksissa on vakavaa). Huomionarvoista on, että Terry Pratchett on ottanut Shakespearen ajatuksen ja kääntänyt sen nurin – peili ei olekaan todellisuuden kuvastin vaan päinvastoin todellisuuden vääristäjä. Vaikka katkelma ei siis pilkkaa tai naura Shakespearelle, toteutuu tässä Rosen (1993, 45) ajatus parodiasta hypotekstin muunnoksena. Inkongruenssi syntyy, kun Shakespearen ja Pratchettin kirjoitukset ovat toistensa vastakohdat. Lisäksi humoristisuutta lisää ajatus, että sitaatit peileistä ovat toistensa peilikuvia. Juoni saa uusia tasoja, mikäli lukija ymmärtää hypotekstin ja hypertekstin eli parodian välisen suhteen, mutta tarina on ymmärrettävissä vaikka lukija ei yhdistäisi näitä kahta. Kohtauksen humoristisuus kuitenkin syntyy tämän alluusion tunnistamisesta. Ensimmäinen vihje siihen, että taiteen kuvaus on alluusio, käy ilmi Nannyn repliikissä, missä hän etsii oikeita sanoja käyttämällä fraasia ”wosname”. Kyseinen fraasi viittaa siihen että puhuja etsii oikeaa nimitystä, nähdäkseni tämä viittaa siihen että Nanny on kuullut ajatuksen jossain muualla, se ei ole siis hänen oma määritelmänsä taiteelle. Shakespearen tuotannon hyvin tunteva lukija osaa jo tässä vaiheessa yhdistää, että Nanny on siteeraamassa Shakespearea. Suomentoksessa tämä siteerauksen lähteen muisteleminen on suorasanastettu eikä se tule ilmi vaan ajatusta voisi pitää Nanny Auvomielen omana. Näin ollen viittaussuhde hypotekstiin eli *Hamlettiin* nähdäkseni hämärtyy. Muori Säävirkku tekee johtopäätöksen, että näytelmä vääristää kaiken juuri siksi että taide pitelee peiliä elämälle. Suomentaja on säilyttänyt lähdetekstin normista poikkeavan isojen alkukirjainten käytön ja näin ollen vahvistaa tällä ajatuksen tärkeyttä. Varsinkin suomeksi isojen alkukirjainten käyttö on erityisen kohosteinen ratkaisu, joka tuo ilmi vieraan aineksen. Suomentajan voi sanoa käyttäneen tässä kompensatiota, sillä säilyttämällä vieraskielisen kirjoitustavan hän on korvannut Nanny

Auvomielen repliikin menetetyin vihjeen. Samaan aikaan voidaan todeta kääntäjän käyttäneen kirjaimellista käännösstrategiaa eli hän on muuttanut tekstistä mahdollisimman vähän. Tällöin alluusion viittaavat poikkeavat tekstielementit (isot kirjaimet) ovat säilyneet.

Toinen tarinan kannalta olennainen alluusio Hamlettiin kohdistuu yllättäen Magratiin. Nuori noita on poimimassa kukkia kedolla ja puhelee itseksensä Narrin tarkkaillessa häntä piilopaikasta:

(18)

'Here's Woolly Fellwort,' she said, 'And Treacle Wormseed, which is for inflammation of the ears...'
Even Nanny Ogg, who took a fairly cheerful view of the world, would have been hard put to say anything complimentary about Magrat's voice. But it fell on the Fool's ears like blossom.
'...and Five-leaved False Mandrake, sovereign against fluxes of the bladder. Ah, and here's Old Man's Frogbit. That's for constipation.'
(*WS*, 115)

"Tässä on Untuvainen Hulluruoho", hän sanoi. "Ja Siirappinen Maruna, joka auttaa korvatulehdukseen..."
Nanny Auvomielenkin, jolla sentään oli verrattain auvoinen maailmankatsomus, olisi ollut kovin vaikea keksiä mitään mairittelevaa Magratin äänestä. Mutta Narrin korvissa se kuulosti lintujen liverrykseltä.
"...ja Viisi-lehtinen Vale-Alruna, erittäin tehokas rakkovaivoissa. Ai, ja tässä on Kilpukka. Se tepsii ummetukseen."
(*NS*, 107)

Katkelma on jo itsessään humoristinen, kun Narri katselee ihailien Magratia, joka teoksen aikana on kuvattu ystävälliseksi mutta ei erityisen viehättäväksi naiseksi. Tämä kertojan ja Narrin näkemä ristiriita käy ilmi kertojan kuvaillessa Magratin ääntä ja sitä miten se kuitenkin kuulostaa Narrin korvissa lintujen liverrykseltä. Katkelman parodinen luonne käy kuitenkin todella ilmeiseksi vain, mikäli lukija osaa yhdistää tämän katkelman Hamletin neljännen näytöksen viidenteen kohtaukseen. Kyseisessä kohtauksessa Ofelia, Hamletin nuori ja herkkä rakkauden kohde, on tullut hulluksi traagisten tapahtumien myötä. Hän suree kuollutta isäänsä, ja eräässä repliikissään hän puhuu seuraavanlaisesti: "There's rosemary, that's for remembrance; pray love, remember. And there is pansies, that's for thoughts." (*Hamlet* IV, 2). Mikäli lukija muistaa tämän kauniin traagisen hahmon ja hänen isävainaan kaipuunsa ja yhdistää sen Magratin käytännölliseen yrttien keräilyyn, on rinnastus omiaan herättämään huvittuneisuutta. Shakespearen ja Terry Pratchettin maailmojen rinnastuminen luovat jälleen kerran selvän huomion siitä, miten ne ehdottomasti eivät ole sama maailma. Tämä toisintaminen ja korkean tuominen arkiseksi on kohtauksen parodisen huumorin lähde. Pratchett antaa kukkateemasta pienen vihjeen valitsemalla sanamuodon "it fell on the Fool's ear like a blossom", mutta muutoin alluusion yhdistäminen ja ymmärtäminen on vahvasti lukijan harteilla. Suomentajan haasteena on, tietääkö suomenkielinen lukija Ofelia-viittausta ylipäättään. Kyseessä ei ole sanatarkka alluusio, joten kääntäjän ei ole ollut mahdollista hakea tukea

Shakespeare-suomennoksista. Toisaalta tämä on myös vapauttanut kääntäjän – vain asiasisältö yhdistää Pratchettin maailman ja *Hamlet*-viittauksen, näin ollen asiasisällön kääntäminen riittää. On kyseenalaista, tunnistaako kohdekielinen lukija viittauksen Ofeliaan, mutta toisaalta myös lähdekielisen lukijan tunnistaminen on täysin riippuvainen siitä, kuinka tuttu *Hamlet* on lukijalle. Kyseessä on yksi Pratchettin monista hienovaraisista viittauksista, jonka voisi sanoa olevan herkkupala erityisen tarkoille lukijoille. Näin ollen koen saman pätevän suomenkieliseen lukijaan: kääntäjän ei ole ollut erityisemmin mahdollista antaa asiasisältöä suurempaan vihjettä. Suomentaja kuvailee Magratin ääntä Narrin korvissa ”lintujen liveryksenä”, viittaus ei näin ollen kohdistu Shakespeare-alluusion mutta sen voisi nähdä viittaavan esimerkiksi satuperinteeseen neitokaisten kauniista äänistä, selkeänä mielessä ovat etenkin Disneyn tarinat linnuille laulavista prinsessoista. Tällöin Shakespeare-viittaus karkaa kenties askeleen kauemmas, mutta katkelman humoristisuus tulee vahvemmin esille. Tätä voi pitää Leppihalmeen (1997, 84) alluusion käännösstrategioista F-strategiana eli kohdekielisellä viittauksella korvaamisena. Tällöin tekstin intertekstuaalisuuden määrä pysyy samana ja on selvää että teksti leikittelee alluusion lähteellä, vaikka alluusion lähde hämärtyy. Suomalaisille Shakespeare ei ole yhtä tuttu kuin brittilukijoille, joten kääntäjä on priorisoinut humoristisuuden tarkan alluusion sijaan. Salmenoja käyttää tätä käännösstrategiaa paikoitellen, vaikka suomentajan pyrkimyksenä on selvästi ollut säilyttää viittaussuhde lähdetekstin hypotekstiin aina kun mahdollista. Lisäksi Salmenoja on käyttänyt kompensatiota luomalla sanaleikin ”Auvomieli” ja ”auvoinen maailmankatsomus” kanssa, jota lähdetekstissä ei ole. Suomentaja on siis pyrkinyt lisäämään humoristisuutta, kun intertekstuaalisuutta ei kielisidonnaisista syistä ole ollut mahdollista korostaa.

4.3.3 *Kuningas Lear* ja muu Shakespearen väki

Narrin rooli *Wyrd Sisters* -romaanissa on näkyvin viittaus *Kuningas Leariin*. Pratchettin teos sisältää kuitenkin myös sanatarkan alluusion kyseiseen Shakespearen tragediaan ja lukuisia yksittäisiä viittauksia moneen muuhun Shakespearen näytelmään. Näiden alluusioiden poimiminen ja parodian ymmärtäminen vaatii vaihtelevan määrän Shakespeare-tuntemusta.

Romaanissa kolme noitaa keskustelevat murhatusta kuninkaasta ja siitä, miten mainittu kuningas Verence oli kuningas totutulla tavalla. Hän kunnioitti noitaa, metsästi lain rikkoneita alamaisiaan ja päästi heidät menemään, mikäli he onnistuivat viihdyttämään häntä. Kuningas Verence oli myös hyvin eloisa kuningas:

(19)

‘Ah,’ said Granny Weatherwax distantly. ‘His droit de seigneur.’
‘Needed a lot of exercise’, said Nanny Ogg, staring at the fire.

‘But the next day he’d send his housekeeper round with a bag of silver and a hamper of stuff for the wedding,’ said Granny. ‘Many a couple got a proper start in life thanks to that.’

‘Ah,’ agreed Nanny. ‘One or two individuals, too.’

‘Every inch a king,’ said Granny.

‘What are you talking about?’ said Magrat suspiciously. ‘Did he keep pets?’

(*WS*, 68)

“Ai se”, sanoi Muori Säävirkku hajamielisesti. ”Se hänen droit de seigneurinsa.”

”Vaati paljon harjoitusta”, sanoi Nanny Auvomieli tuleen tuijotellen.

”Mutta seuraavana päivänä hän aina lähetti taloudenhoitajansa viemään kukkarollisen hopeaa ja korillisen tavaroita häihin”, Muori sanoi. ”Moni pariskunta pääsi hyvään elämisen alkuun sen ansiosta.”

”Niin pääsi”, myönsi Nanny. ”Ja pääsi yksi ja toinen yksinäinenkin.”

”Joka tuumaltaan kuningas”, sanoi Muori.

”Mistä te oikein puhutte?” Magrat kysyi epäluuloisesti. ”Pitkö hän lemmikkieläimiä?”

(*NS*, 64)

Katkkelma on koominen jokaiselle, joka tietää että ”droit de seigneur” tarkoittaa kuninkaan oikeutta ensimmäiseen hääyöhön alamaisensa kanssa. Ilmeisestikin kuningas Verence harjoitti oikeuttaan ahkerasti, mutta hän niin ikään aina myös piti huolen että alamaiset saivat asiaankuuluvan korvauksen. ”Every inch a king” on tällöin ronskin humoristinen kommentti, jonka voi tulkita tarkoittavan niin kuninkaan luonnetta kuin kuninkaan kuninkaallista elintä. Magratin ja lordi Felmetin tietämättömyys ”droit de seigneur” -sanonnan merkityksestä on jatkuva vitsi Terry Pratchettin romaanissa. Kohtaus on vielä astetta hauskempi, mikäli lukija tietää myös monen Shakespearen komedian (ja tragedian) rakentuvan kaksimielisen huumorin varaan. Kyseessä olevan katkelman hurtti huumori korostuu kuitenkin ennestään, mikäli lukija tunnistaa repliikin suoraksi viittaukseksi kuningas Learin repliikkiin ”Aye, every inch a king!” (*King Lear* IV, 6). Kyseisessä kohtauksessa kuningas Lear on menettänyt rikkautensa ja liki järkensä ja hänen alamaisensa tunnistaa hänet vain äänestä. Pratchettin parodia syntyy rinnastuksesta, jossa tragedian repliikin alluusion voi tulkita kuninkaan ylistykseksi tai kuninkaan sukuelimen verevyyden tunnustamiseksi. Tämä samanaikainen vertaus hyvin ylevän ja hyvin alhaisen kanssa luo voimakkaan inkongruenssin ja synnyttää naurua. Suomentajan haaste on pyrkiä säilyttämään tämä viittaussuhde *Kuningas Leariin*, vaikkei kyseinen repliikki ole välttämättä erityisen tunnettu ainakaan suomeksi. Salmenoja on päätyntä melko sanatarkkaan, joskin kenties suorasanaiseen käännökseen. Muorin lausahdus ei ole varsinaisen kohosteinen, eikä näin ollen Shakespeare-viittaus välttämättä erotu tekstistä. Mikäli suomennos olisi noudattanut sanatarkasti esimerkiksi Matti Rossin (1975) suomennosta, olisi repliikkiviittaus saattanut olla selkeämmin havaittavissa: ”On se, ja kuningasta joka tuuma.” Toisaalta, Rossin suomennoksen käyttäminen olisi saattanut tehdä lausahduksesta ronskimman, sillä *Noitasiskokset*-romaanin kontekstissa ”joka tuuma” korostuu melko graafisesti. Kuten Low (2011, 67–68) huomauttaa, etenkin ronski huumori on kulttuurisidonnaista. Kääntäjän on varottava, ettei lievä ronski muutu käännöksessä törkeäksi,

mutta toisaalta ettei kääntäjä myöskään valitse liian lievää ilmaisua, sillä huumori monesti perustuu pieneen röyhkeyteen. Toisaalta Ruokonen (2006, 76) toteaa tutkimuksessaan, että alluusio on monesti helpompi tunnistaa silloin kun se nojaa standardiin käännökseen. Tässä tapauksessa repliikki ei olisi välttämättä kohdelukijalle tuttu joka tapauksessa, mutta käännteinen sanajärjestys ilmentäisi alluusion olemassaoloa. Mikäli Salmenoja olisi puolestaan käyttänyt Cajanderin suomennosta ”Kuningas päästä jalkaan”, olisi kohtauksen kaksimielinen huumori kadonnut. Näin ollen varsinkin parodiaa kääntäessä standardi suomennos voi toisinaan viedä kohdetekstin kauemmas lähdetekstistä kuin suorasanaoinen käänнос. Salmenojan käänносstrategian myötä katkelman kaksimielinen huumori on nähdäkseni säilynyt sopivalla tasolla, vaikka suora viittaussuhde Shakespearen on mahdollisesti heikentynyt verrattaessa lähdetekstiin. Kohtauksen syvä parodinen huumori käy ilmi vain, mikäli lukija tunnistaa viittauksen, mutta kaksimielinen huumori viihdyttää vähemmän sivistynyttäkin lukijaa joka tapauksessa.

Terry Pratchett viittaa ohimennen myös moneen muuhun Shakespearen näytelmään. Viittauksia on muun muassa näytelmiin *Julius Caesar*, *Rikhard III*, *Miten haluatte* ja *Kesäyön Unelma*. Viittaukset ovat enimmäkseen lyhyitä avainsana-alluusioita, joiden tunnistaminen riippuu lukijan Shakespeare-tuntemuksesta. Viittaukset eivät ole kohosteisia ja ovat lähtökohtaisesti vain muutaman sanan mittaisia. Lähdetekstin analyysissäni olen käyttänyt apuna Breebartin (2016) listaa hänen havaitsemista Shakespeare-alluusioista, enkä olisi tunnistanut osaa viittauksista ilman hänen listaansa. Salmenoja on kääntänyt nämä yksittäiset viittaukset kirjaimellisesti, jolloin viittauksen tunnistettavuus on enimmäkseen samalla tasolla kuin lähdetekstissä. Salmenoja ei ole pyrkinyt tuomaan viittauksia selvemmin näkyviin näissäkään kohdin, ja muutamassa tapauksessa viittaussuhde on nähdäkseni kadonnut. Salmenoja ei ole kompensoinut näitä viittauksia sanaleikillä tai toisenlaisilla alluusioilla vaan käyttänyt sanasanaisia käännöksiä. Monen alluusion hypoteksti on suhteellisen hankala tunnistaa, sillä ne viittaavat vähemmän tunnettuihin repliikkeihin, minkä vuoksi on myös mahdollista, ettei Salmenoja ole tunnistanut osaa alluusioista. Yksi tunnetuimmista ja tunnistettavimmista alluusioista on Narrin yritys liehitellä Magratia. Narri on pyytänyt Hweliltä apua ja kääpiö on neuvonut hänelle mitä sanoa. Hetken tullen Narri yrittää toistaa kuulemansa:

(20)

’I’d like to know if I could compare you to a summer’s day. Because – well, June 12th was quite nice, and... Oh. You’ve gone...’

(*WS*, 281)

’Haluaisin tietää voisinko verrata sua kesäpäivään. Koska – no, kesäkuun kahdestoista oli oikein kaunis päivä, ja... Voi. Sinä katosit...’

(*NS*, 259–260)

Lähdekielisen lukijan mielessä aktivoituu varmasti välittömästi Shakespearen XVIII sonetin alkulause ”Shall I compare thee to a summers day”. Tällöin Narrin kömpelö yritys jatkaa ajatusta menemällä yksityiskohtaisesti tietyn päivän viehäytykseen on humoristinen. Lähdekielinen alluusio on modifioitu muuttamalla se arkisemmaksi ja puhekielisemmäksi, mutta vaikka viittaus ei ole sanatarkka, on se tunnistettavissa avainsanan ”summer’s day” perusteella. Alluusiota selkeyttää lisäksi konteksti, jossa Hwel on alkuperäisen ajatuksen takana. Suomennoksessa Salmenoja on periaatteessa kääntänyt suhteellisen sanatarkasti, hän ei ole esimerkiksi vahvistanut viittausta muuttamalla sanajärjestystä käänteiseksi ja siten runollisemmaksi. Sanavalinta ”sua” on kuitenkin mielenkiintoinen. Tämän voi tulkita joko hyvin puhekieliseksi, jolloin sanavalinta on tyylikkää huvittava: siinä missä Shakespearen sonetti on ylevä ja kaunopuheinen, Narri puhuu itselleen epätavanomaisen puhekielisesti ja kömpelösti, ikään kuin ei enää osaisi puhua kunnolla. Toisaalta sanavalinnan voi katsoa päinvastoin vahvistavan alluusiota ja sitovan sen Cajanderin suomennokseen (Penjami 2013): ”Sua päivään kesäiseenkö vertaisin?” Tällöin Salmenoja olisi käyttänyt standardia käännöstä suomennoksessa eli Leppihalmeen (1997, 84) kuvaamaa A-strategiaa. Siinä missä englanninkielinen lausahdus on erittäin tuttu, on suomenkielinen käännös kuitenkin varmasti suurimmalle osalle lukijoista vieras. Näin ollen on vaikea sanoa, tunnistaako kohdekielinen lukija sanavalinnan viittaavan Shakespeare-suomennokseen. Myös viimeinen repliikki ”Voi. Sinä katosit...” on nähdäkseni sävyiltään erilainen kuin lähdekielinen. Siinä missä lähdekielinen kommentti ”Oh. You’ve gone...” on suhteellisen neutraali, kenties alistuva, on suomennettu repliikki tulkittavissa jopa hieman teatraaliseksi. Katsoisin Salmenojan valinnee käännösstrategiaksi tämän alluusion kohdalla poikkeuksellisesti standardin käännöksen käyttämisen ja soveltavan uudelleenkirjoittamisen yhdistelmän. Hän on tuonut hienovaraisia muutoksia tekstiin ja näin tehnyt repliikistä hieman kohosteisen. Lukijan on edelleen tiedettävä VXIII sonetti pystyäkseen tunnistamaan alluusion, mutta sonetin tietämätönkin lukija todennäköisesti vainuaa, että jokin viittaus on jälleen kerran valloillaan.

4.4 Yhteenveto analyysistä

Salmenojan parodiaa koskevat käännösstrategiat *Noitasiskokset*-romaanissa voi tiivistäen jakaa kolmeen kategoriaan: minimimuutoksiin (alluusioiden B-strategia), soveltavaan uudelleenkirjoittamiseen (alluusioiden H-strategia) ja kompensatioon (huumoristrategia). Yleisen parodian tasolla käytetyt käännösstrategiat on mahdoton luokitella tarkasti yhteen yksittäiseen kategoriaan, sillä ratkaisut tapahtuvat tosiasiallisesti mikrotasolla. Lähtökohtaisesti voidaan kuitenkin todeta ratkaisujen olevan ensisijaisesti säilyttäviä, minimimuutoksiin perustuvia käännösratkaisuja. Yleisen parodian tasolla intertekstuaalisuus ja humoristisuus kuitenkin

pohjautuvat tarinan henkilöihin ja tarinan tapahtumiin, joten nämä säilyvät myös suomennoksessa suhteellisen muuttumattomina. Salmenoja käyttää ajoittain kompensatiota luomaan tekstiin lähdetekstistä poikkeavaa, mutta sen henkeen sopivaa humoristisuutta. Varsinkin intertekstuaalisuuden havaitseminen saattaa kohdetekstin lukijalla olla heikompaa kuin lähdetekstin lukijalla, mutta tämä pohjautuu enemmän lukijan tietotasoon ja tuntemukseen Shakespearesta kuin varsinaisesti käännösratkaisuihin.

Tyylitason parodian käännösratkaisut ovat vaihtelevia. Salmenoja painottaa monesti alluusion merkitystä käännösratkaisuissaan. Suomentaja ei vaikuta käyttävän olemassa olevia Shakespeare-suomennoksia tyyliparodiansa pohjana vaan hän valitsee monesti soveltavan uudelleenkirjoittamisen luodakseen kohdetekstiin tietynlaisen tyylin vaikutelman. Tyylitason parodian humoristisuus nojaa lähdetekstissä paljolti intertekstuaalisuuteen ja hypotekstin (tässä tapauksessa Shakespearen yleisen tyylin) tunnistamiseen, jonka vuoksi humoristisuuden voi katsoa säilyneen ainakin jollakin tasolla myös kohdetekstissä. Kielisidonnaisten sanaleikkien kohdalla Salmenoja on systemaattisesti päätenyt ohittamaan sanaleikin ja valitsemaan vain jommankumman mahdollisista sanan merkityksistä. Valinnoissaan hän vaikuttaa painottavan kulloisenkin katkelman funktiota: hän valitsee humoristisemman vaihtoehdon silloin kun mahdollista, mutta painottaa alluusion selkeyttä silloin kun intertekstuaalinen viittaus on katkelman kontekstin kannalta olennaisempi. Shakespeare-suomennosten tyyli ei ole kohdekulttuurissa yhtä tunnettua kuin alkuperäinen Shakespeare lähdekulttuurissa. Suomenkielisessä hypotekstissä ei myöskään ilmene joitakin niistä piirteistä, joita Pratchett on teoksessaan parodioinut, näin ollen parodian kohteelle ei ole ollut suomenkielistä vastinetta. Näissä tapauksissa Salmenoja on sivuuttanut alluusion, mutta kompensoi luomalla kohdekielisiä sanaleikkejä. Salmenoja on käännösratkaisuissaan selkeästi pyrkinyt säilyttämään niin parodian intertekstuaalisuuden kuin humoristisuudenkin. Näiden suhde ja niiden painotus käännösratkaisuissa vaihtelevat tapauskohtaisesti. Vaikuttaisi kuitenkin siltä, että alluusion säilyttävät strategiat on mahdollisuuksien mukaan priorisoitu humoristisuuden edelle. Ratkaisuihin on luotettu kontekstin jo itsessään luovan huumoria. Kompensoivat sanaleikit on enimmäkseen varattu tilanteisiin, joissa intertekstuaalista alluusiota ei ole ollut mahdollista säilyttää laisinkaan.

Suorissa sana- ja lausetason avainsana-alluusioissa Salmenoja käyttää ensisijaisesti B-strategiaa eli minimimuutosten käännösstrategiaa. Kyseessä ei ole varsinaisesti intertekstuaalisen alluusion ohittaminen, sillä viittaus on kontekstinsa ja avainsanojensa vuoksi suurimman osan ajasta edelleen johdettavissa hypotekstiinsä. Mitä selkeämpi ja pidempi viittaus on ollut, sitä selkeämpänä myös kohdetekstin alluusio on säilynyt ja sitä todennäköisemmin lukija tunnistaa viittauksen. Salmenoja

ei ole käyttänyt olemassa olevia suomennoksia käännöstensä pohjana, mutta varsinkin pitkissä viittauksissa (kuten esimerkiksi noitien patakohtauksessa) Salmenoja on käyttänyt soveltavaa uudelleenkirjoittamista. Tällöin viittaukset eivät ole sanasanaisia viittauksia mihinkään tiettyyn Shakespeare-suomennokseen, mutta tyyllillisesti tai avainsanallisesti ovat tunnistettavissa. Avainsana-alluusioiden humoristisuus pohjautuu paljolti siihen, että lukija tunnistaa hypotekstin ja vertaa sitä parodiaan. Nauru syntyy inkongruenssista, kun parodia asettuu rinnakkain Shakespearen tekstin kanssa ja on joko siitä poikkeava tai sopimattoman yhteneväinen. Alluusion tunnistettavuudessa on jälleen kerran otettava huomioon, etteivät viittaukset ole suomenkieliselle lukijalle todennäköisesti yhtä tuttuja kuin englanninkieliselle lukijalle. Tällöin myöskään huumori ei ole yhtä voimakasta, mutta on edelleen läsnä myös suomennoksessa. Salmenoja on paikoitellen käyttänyt myös kompensatiota luomalla omia sanaleikkejä. Tätä strategiaa hän käyttää varsinkin silloin, kun intertekstuaalisen viittaussuhteen vahvistaminen kohdetekstissä on kielisidonnaisuuden vuoksi hankalaa tai mahdotonta.

Nähdäkseni lähde- ja intertekstuaalisuus ovat säilyneet suomennoksessa, vaikka osa intertekstuaalisista viittauksista on saattanut hämärtyä tai huumori on saattanut paikoitellen laimentua. Shakespearen kolme tragediata ovat tunnistettavissa suomennoksessa, vaikka yksittäiset alluusioiden saattavat olla vaikeammin havaittavissa kuin lähdetekstissä. Tämä kuitenkin johtuu ensisijaisesti lähde- ja kohdekielisten lukijoiden Shakespeare-tuntemuksen eroista pikemminkin kuin käytetyistä käännösstrategioista. On mahdollista, että osa sana- ja lausetason alluusioiden olisi ollut tunnistettavampia, mikäli suomentaja olisi käyttänyt olemassa olevia Shakespeare-suomennoksia hyväkseen. Standardin käännöksen käyttäminen, etenkin Cajanderin suomennosten käyttäminen, olisi saattanut luoda tekstiin kohosteisuutta, jolloin lukija olisi voinut paremmin tunnistaa että tekstissä on intertekstuaalinen viittaus. Kuitenkin myös näissä tapauksissa viittauksen hypotekstin tunnistaminen olisi ollut ensisijaisesti kiinni siitä, tietääkö lukija Shakespearen repliikkiä tai näytelmää ylipäätään. Todennäköisesti viittaukset *Macbethiin* ovat käännöksen lukijalle selvimpiä, sillä varsinkin kolmen noidan kohtaukset ovat suhteellisen tunnettuja ja niihin tehdyt viittaukset olivat pitkiä. On kuitenkin hyvin lukijakohtaista, mitkä Shakespearen näytelmät tulevat tunnistetuiksi.

5 Päätelmät

Erittelin ja analysoin tutkielmassani niitä käänösstrategioita, joita Margit Salmenoja on käyttänyt suomentaessaan parodisia Shakespeare-viittauksia teoksessa *Wyrđ Sisters*. Pyrkimyksenä oli havainnoida käytettyjen käänösstrategioiden ohella, ovatko strategiat painottaneet intertekstuaalisuuden vai huumorin kääntämisen strategioita. Lisäksi arvioin, ovatko viittaukset edelleen tunnistettavia Shakespeare-viittauksia ja onko teksti säilynyt humoristisena.

Analysoin *Wyrđ Sisters* -teokseen rakentuvaa parodiaa. Tarkastelin mitä alluusioita tai intertekstuaalisia viittauksia Shakespearen tuotantoon oli havaittavissa ja miten ne olivat parodisia. Sovelsin Rosen (1993) teoriaa parodiasta kirjallisuudenlajina, jossa teksti sisällyttää itseensä hypotekstin tavalla tai toisella ja luo humoristisen inkongruenssin luomalla joko epäsovinnaisen yhtäläisyyden tai yllättävän eroavaisuuden hypotekstin ja hypertekstin välille. Tarinan tasolla teos rakentui selvästi *Macbethin*, *Hamletin* ja *Kuningas Learin* varaan. Shakespearen tragedioiden uudelleenkäyttäminen ja modifiointi loivat teoksesta parodisen. Pratchett oli monessa kohtaa myös parodioinut Shakespearen oletettua kirjoitustyyliä ja ajatustamme kärsivästä taiteilijanerosta. Sana- ja lausetason alluusiot puolestaan loivat teokseen selkeitä viittaussuhteita kohtauksen ja peräti repliikin tarkkuudella. Nämä viittaukset olivat parodisia, sillä monesti viitatun repliikin merkitys oli hypertekstissä muokattu koomiseksi, jolloin tragedian ja modifioidun tilanteen välinen inkongruenssi loivat tilanteesta parodisen. Tutkielmassani tarkastelin, miten viittaukset lähdetekstissä suhteutuvat hypoteksteihinsä ja sitä, miten Salmenojan käänös suhteutui Shakespeare-suomennoksiin sekä lähdetekstiin. Tarkoituksena oli selvittää, mitä käänösstrategioita on hyödynnetty parodian kääntämisessä sekä onko parodian intertekstuaalinen ja humoristinen luonne säilyneet suomennoksessa.

Analyysin lopputuloksena on, että Salmenoja on käyttänyt suomennoksessaan paljon minimimuutoksen käänösstrategiaa sekä joltakin osin soveltavaa uudelleenkirjoittamista ja kompensatiota. Minimimuutoksen strategia on säilyttänyt intertekstuaalisen viittauksen tekstissä, mutta viittauksen tunnistettavuus on saattanut heikentyä suomennoksessa. Nähdäkseni heikentyminen liittyy kuitenkin voimakkaammin lähde- ja kohdekulttuurien Shakespeare-tuntemuksen eroihin pikemminkin kuin käänösstrategioihin. Parodinen humoristisuus sitoutuu voimakkaasti kontekstiinsa ja hypotekstin tunnistamiseen. Näin ollen humoristisuus on suomennoksessa paikoitellen laimeampaa, mikäli lukija ei tunnista hypotekstiä. Tilanteet ovat monesti kuitenkin itsessään hauskoja ja absurdeja, näin ollen kohdekielinen lukija tunnista suomennoksen kuitenkin humoristiseksi ja todennäköisesti nauraa, vaikkei nauru aina kohdistuisi

parodian viittaukseen vaan pikemminkin absurdiksi koettuun tilanteeseen. Soveltavalla uudelleenkirjoittamisella Salmenoja on luonut lähdetekstille uskollisen tyylin tai vaikutelman. Harva suomenkielinen lukija tuntee Shakespeare-suomennoksia sanasta sanaan, joten monelta osin soveltava uudelleenkirjoittaminen luo saman vaikutelman kuin standardin suomennoksen käyttäminen. Salmenoja käyttää kompensatiostrategiaa luodakseen tekstiin humoristisuutta varsinkin tilanteissa, joissa intertekstuaalinen viittaus on heikentynyt tai se on kielisidonnaisuuden vuoksi mahdotonta tuoda kohdetekstiin laisinkaan.

Noitaisiskokset-suomennos on eittämättä selkeä Shakespeare-parodia. *Wyrđ Sisters* -teoksen intertekstuaaliset viittaukset ja tekstin humoristisuus ovat selkeästi säilyneet myös suomennoksessa. Moni viittaus ja sanaleikki on saattanut laimentua suomennoksessa hieman. Tämä kuitenkin pohjautuu ennen kaikkea siihen, ettei sanaleikkejä ole mahdollista luoda suomeksi ja samalla säilyttää intertekstuaalista viittausta. Suomentaja on näissä tapauksissa lähtökohtaisesti priorisoinut intertekstuaalisuuden huumorin edelle ja luottanut kontekstin itsessään luovan huumoria. Intertekstuaalisten viittausten laimeneminen puolestaan johtuu siitä, etteivät Shakespeare-viittaukset ylipäättään ole suomeksi yhtä tunnistettavia kuin ne ovat englanniksi. Vastauksena siis johdantoluvussa esittämäni kysymykseen: yläasteikäisenä en tunnistanut Shakespeare-viittauksia suomennoksesta, sillä en vielä tuntenut Shakespearea erityisen hyvin, enkä varsinkaan suomeksi.

Tutkielmani analysoi vain yksittäistapauksen parodiakirjallisuuden kääntämisen kentällä. Tulokset eivät ole yleistettäviä kaikkeen parodiakirjallisuuden kääntämiseen, mutta toivoakseni ne osaltaan avaavat keskustelua parodian käännösstrategioista. Parodian käännöstieteellinen tutkimus on hyvin alkutekijöissään, minkä vuoksi näen monta vaihtoehtoa jatkotutkimuksille. Terry Pratchettin parodioiden suomennoksia voisi tutkia laajemminkin ja tarkastella, onko muissa suomennoksissa käytetty samanlaisia käännösstrategioita kuin *Noitaisiskokset*-teoksessa. Leppihalme (1997, 115) toteaa A- ja B-strategioiden olevan harvoin käytettyjä alluusioiden kääntämisessä, toisin sanoen minimimuutoksen strategia ja standardin käännöksen käyttäminen ovat harvinaisia ratkaisuja. Kuitenkin minimimuutoksen strategia oli Salmenojan käytetyin käännösstrategia. Leppihalmeen (1997) aineiston alluusiot olivat monesti yksittäisiä osia tekstistä siinä missä Salmenojan lähdetekstin ei voida sanoa olevan oikeastaan muuta kuin intertekstuaalisten viittausten ristitulta. Voisiko tämä selittää Leppihalmeen huomioiden ja oman tutkielmani huomioiden erot? Olisi mielenkiintoista selvittää, onko havainnoimani strategia käytössä myös muissa Pratchett-suomennoksissa eli onko se tyypillistä Pratchettin kaltaisten kirjoittajien suomennoksissa. *Wyrđ Sisters* -teoksen tapauksessa suomentajalla olisi ollut käytössään myös hypotekstien suomennokset, mutta hän ei ole käyttänyt niitä omassa suomennoksessaan juuri lainkaan. Voisiko syynä tämän

käännösstrategian käytölle olla esimerkiksi tiukka käännösaikataulu? Pratchettin teokset ovat haluttuja ja näin ollen niiden suomennosten voisi kuvitella tapahtuvan nopealla aikataululla, jotta suomennokset myisivät mahdollisimman hyvin lähdetekstien rinnalla.

Toinen lisätutkimuksen alue olisi parodiakirjallisuuden tarkasteleminen yleisemmällä tasolla. Luvussa 2.4 loin alustavan parodian kääntäjän muistilistan. Nähdäkseni olisi kuitenkin hyödyllistä luoda myös parodiakirjallisuuden käännösstrategioista oma jaottelunsa. Käytin tutkimuksessani analyysissä alluusion ja huumorinkääntämisen kategorioita, sillä tutkielmani laajuuden puitteissa ratkaisu oli riittävä. Analyysissä havaitsin minimimuutosten olevan käytetyin strategia, joten seikkaperäinen jaottelu kaikkiin mahdollisiin ratkaisuihin ei ollut aineistoni kannalta relevanttia. Parodian käännöstutkimuksen kehittyessä olisi kuitenkin tärkeää luoda parodian käännösstrategioista oma räätälöity jaottelunsa. Näkisin että jaottelussa olisi hyvä ottaa huomioon onko intertekstuaalisuus tai humoristisuus priorisoitu toisen edelle vai ovatko molemmat tekijät pyritty pitämään kohdetekstissä samassa suhteessa kuin lähdetekstissä. Lisäksi olisi tärkeää eritellä, mitä eri keinoja kääntäjillä on näiden toteuttamiseksi. Käännösstrategiajaottelu voisi akateemisen kentän lisäksi olla hyödyllinen käytännön kääntäjille. Uskon parodian olevan elinvoimainen laji niin kirjallisuudessa kuin muussa kulttuurissakin. Varsinkin maailman globalisoituessa yhä laajemmat intertekstuaaliset viittaukset ovat odotettavissa, kun jaetun kulttuurin piiri laajenee. Kääntäjät työskentelevät jo näiden viittausten kanssa. Käännöstutkimus voisi nähdäkseni tarjota heille työkaluja näiden tekstien työstämiseen.

6 LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Pratchett, Terry 1988. *Wyrd Sisters*. London: Transworld Publishers Ltd.

Pratchett, Terry 1993. *Noitasiskokset*. Margit Salmenoja (suom.) Hämeenlinna: Karisto.

Kaunokirjallisuus

Shakespeare, William:

- *A Midsummer Night's Dream*. (1998) Project Gutenberg. Saatavilla: <https://www.gutenberg.org/files/1514/1514-h/1514-h.htm>. [Luettu 15.5.2019.]
- *As You Like It*. (1968) Cambridge University Press.
- *Hamlet*. (1916) Paavo Cajander (suom.). 3. painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- *Hamlet*. (1961) Yrjö Jylhä (suom.). Teoksessa *William Shakespearen Suuret Draamat II*. Helsinki: Otava.
- *Hamlet, Tanskan prinssi*. (1987) Veijo Meri (suom.). Helsinki: Otava.
- *Julius Caesar*. (1998) Project Gutenberg. Saatavilla: <https://www.gutenberg.org/files/1522/1522-h/1522-h.htm>. [Luettu 4.4.2019.]
- *Julius Caesar*. (1923) Paavo Cajander (suom.). 3. painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- *Julius Caesar*. (1983) Eeva-Liisa Manner (suom.). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- *Kesäyön unelma*. (painovuotta ei ilmaistu) Yrjö Jylhä (suom.). Teoksessa *Näytelmiä*. Helsinki: Ex Libris, erikoispainos.
- *King Lear*. (1962) 2. painos. Cambridge University Press.
- *King Richard III*. (1997) Project Gutenberg. Saatavilla: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1103/pg1103-images.html>. [Luettu 6.5.2019.]
- *Kuningas Richard Kolmas*. (1920) Paavo Cajander (suom.). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- *Kuningas Lear*. (1944) Paavo Cajander (suom.). 3. painos. Helsinki: WSOY.
- *Kuningas Lear*. (1975) Matti Rossi (suom.). Helsinki: Tammi.
- *Macbeth*. (1944) Paavo Cajander (suom.) 3. painos. Helsinki: WSOY.
- *Macbeth. Suomen- ja englanninkielinen laitos*. (1964) Yrjö Jylhä (suom.), suomennos ilmestynyt ensimmäisen kerran 1936. [Englanninkielinen alkuteksti 1938 teoksessa *The works of William Shakespeare gathered into one volume*. Kingsport: Oxford University Press.] Helsinki: Otava.
- *Macbeth*. (1983) Matti Rossi (suom.). Helsinki: Love Kirjat.
- *Miten haluatte*. (1995) Paavo Cajander (suom.). Teoksessa *Draamoja 3 / William Shakespeare*. Helsinki: WSOY.

- *Rikhard III.* (1977) Matti Rossi (suom.). Helsinki: Tammi.
- *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark.* (1998) Project Gutenberg. Saatavilla: <http://www.gutenberg.org/files/1524/1524-h/1524-h.htm>. [Luettu 4.3.2019.]

Teoriakirjallisuus

- Andersen, Dorthe 2006. *Bewitching Writing: An Analysis of Intertextual Resonance in the Witch-sequence of Terry Pratchett's Discworld.* Aalborg University.
- Attardo, Salvatore 2001. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis.* Berlin: Mouton de Gruyter.
- Attardo, Salvatore 2002. Translation and Humour. Julkaisussa *The Translator*, 8:2. Saatavilla: <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2002.10799131>. 173–194.
- Breebart, Leo. APF Chapter 3: Discworld Annotations – Wyrd Sisters. Saatavilla: <http://www.lspace.org/books/apf/wyrd-sisters.html> [Luettu 2.5.2019.]
- Bryant, Christopher. *Postmodern Parody In The Discworld Novels of Terry Pratchett.* Faculty of Arts and Education, University of Plymouth, kandidaatintutkielma. Saatavilla: <http://www.lspace.org/books/analysis/christopher-bryant.html> [Luettu 2.5.2019.]
- Butler, Andrew M., James, Edward ja Mendlesohn, Farah (toim.) 2000. *Terry Pratchett: Guilty of Literature.* Baltimore: Old Earth Books.
- Butler, Andrew M. 2001. *The pocket essential Terry Pratchett.* Harpenden: Pocket Essentials.
- Butler, Andrew M. 2005. Terry Pratchett and the Comedic Bildungsroman. *Foundation: The Review of Science Fiction* 67. Saatavilla: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1100061470&v=2.1&u=jyva&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=ecc21c909b78cb53285889cd1c98cad5> [Luettu 6.5.2019.]
- Dentith, Simon 2000. *Parody.* London/New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1997. *Palimpsest: Literature in the Second Degree.* Kääntänyt Channa Newman & Claude Doubinsky, ransk. alkuteos *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kleberg, Lars 1991. Parody and Double-Voiced Discourse: On the Language Philosophy of Mikhail Bakhtin. Teoksessa Göranzon B. ja Florin M. (toim.) *Dialogue and Technology: Art and Knowledge.* The Springer Series on Artificial Intelligence and Society. London: Springer. 95–102.
- Kujansivu, Heikki 2004. Between to Among: J.M. Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Place of Intertextuality. Teoksessa Grishakova M. ja Lehtimäki, M. (toim.) *Intertextuality and Intersemiosis.* Tartu: Tartu University Press. 10–30.
- Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin – Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa.* Tampereen yliopistoa, väitöskirja.
- Leppihalme, Ritva 1997. *Culture Bumps : An Empirical Approach to the Translation of Allusions.* Clevedon: Multilingual Matters cop.
- Lesic-Thomas, Andrea 2008. Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality. Julkaisussa *Paragraph*, 28:3. Saatavilla: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/para.2005.28.3.1?journalCode=para>. 1–20.

- Low, Peter Allan 2011. Translating jokes and puns. Julkaisussa *Perspectives*, 19:1. Saatavilla: <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2010.493219>. 59–70.
- Maher, Brigid 2011. *Recreation and style: translating humorous literature in Italian and English*. Philadelphia, NL: John Benjamins Publishing Company.
- Morreall, John 2009. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Wiley-Blackwell.
- Määttä, Lauri 2004. Textual Shakespeare in Terry Pratchett's Parody. Teoksessa Grishakova M. ja Lehtimäki, M. (toim.) *Intertextuality and Intersemiosis*. Tartu: Tartu University Press. 215–240.
- Penjami, 3.7.2013. Kesä on lyhyt – siis nauti nyt! [Blogi] *JÄLJEN ÄÄNI kun kirja paljastaa lukijansa*. Saatavilla: <https://penjami.wordpress.com/2013/07/03/kesa-on-lyhyt-siis-nauti-nyt/>. [Luettu 15.5.2019.]
- Popa, Diana-Elena 2005. JOKES AND TRANSLATION. *Perspectives*, 13:1. Saatavilla: <http://dx.doi.org/10.1080/09076760508668963>. 48–57.
- Pullinen, Veera 2016. *Intertextuality as a source of humour in Terry Pratchett's novels*. Englannin kielen, kirjallisuuden ja kääntämisen ohjelma, Jyväskylän yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Raphaelson-West, Debra S. 1989. On the Feasibility and Strategies of Translating Humour. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 34, number 1, 1989. 128–141.
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roudiez, Leon S. 1980. Introduction. Teoksessa Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Roudiez, L. S. (toim.), kääntänyt Thomas Gora, Alice Jardín ja Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell. 1–20.
- Ruokonen, Minna 2006. Intertekstuaalisuus ja kaunokirjallisuuden kääntäminen. Teoksessa Tommola, Jorma (toim.). *Kieli ja kulttuuri kääntäjän työvälineinä*. Turku: Turun yliopisto, englannin kielen kääntäminen ja tulkkaus, pro gradu -tutkielma. 57–82.
- Venuti, Lawrence 2002. "Translating Humour". *Performance Research*, 7:2. 6–16.
- Virta, Sonja 2013. *Merry, Moxie & Mercedes-Benz: Comparing the translation strategies in the names of The Lord of the Rings and The Bored of the Rings*. Englannin kielen tutkinto-ohjelma, Helsingin yliopisto, Pro gradu -tutkielma.
- Worton, Michael ja Still, Judith (toim.) 1990. *Intertextuality: theories and practices*. New York: Manchester University Press.

ENGLISH SUMMARY

“Is this a duck I see before me?” Translating Shakespeare Parody in Terry Pratchett’s Novel *Wyrd Sisters* into Finnish

1 Introduction

Sir Terry Pratchett is world-famous for his fantasy novels that often parody the fantasy genre, popular culture, and religion to name a few targets. As a teenager, I happened to come across a Finnish translation of one of his books, *Noitasiskokset* (1993). The book was enticing, comical, and silly. Years later I read the original novel, *Wyrd Sisters* (1988), and was taken aback – the novel was pure-bred, witty Shakespeare parody beginning to end. The characters, the plot, even single lines could be traced back to Shakespeare, especially his tragedies *Hamlet*, *Macbeth*, and *King Lear*. When reading the story in Finnish, I had no idea of the Shakespeare parody. This piqued my interest: hadn’t I noticed it before because of my own ignorance, or was it because of the translation? Also, I was curious to find out how such language- and culture-specific parody could even be translated.

In this thesis, I will analyze the translation strategies used in *Noitasiskokset* to see how the various elements of Shakespeare parody have been translated. My focus is on whether both the intertextuality and humorous nature of the source text have remained in the translation, and whether one has been prioritized over the other. Also, attention will be paid to whether these elements are recognizable in the target text. My research method is qualitative and descriptive. The theory used in this study is mainly based on three theorists: Rose (1993), Leppihalme (1997), and Low (2011). Rose defines parody as a humorous form of literature that stems from comical incongruence. They differentiate between *general parody* and *specific parody*, a distinction which is relevant to my study. Leppihalme focuses on studying translating allusions, which is a form of intertextuality. Especially their categories of allusion translation strategies are useful for my thesis. In addition to Leppihalme’s categories, I will utilize Low’s word play translation strategies and see how these two sets of categories can be applied to parody translation.

Parody is as old as literature itself and it has rightfully been researched extensively. However, very little focus has been given to researching translating parody. My study aims to open up the discussion, as parody translation may offer more insight on how language- or culture based parody is, how translators manage these elements, and whether a text can be both funny and intertextual in

a target language. Terry Pratchett's work is an excellent case study, as his parodies are insightful and popular, and thus are likely to pique the interest of both academics and the general public.

2 Parody as an intertextual, humorous text

Intertextuality is a broad term that has been defined in numerous ways. Kujansivu (2014, 28) offers a distinction between *intertextuality proper* and *potential intertextuality*. Intertextuality proper, by their definition, always refers to another text in a recognizable manner. I use the term intertextuality in this meaning throughout my study. In addition, Kujansivu notes that although intertextuality may be objectively notable, it should also be considered ambivalent as each context and reader shapes the relationship between the parody and the parodied text. Worton and Still (1990, 1–2) support this notion by stating that a reader interprets a text through their knowledge (or ignorance) and thus shapes the text in their mind. For instance, a Finnish reader might not recognize a Shakespeare reference as well as a British reader would, thus affecting the interpretation of the text.

In this study I will use *hypotext* to refer to the text being parodied and *hypertext* to refer to the parody itself, as presented by Génette (1982). As my study focuses on translation, I will distinguish whether I am referring to the English hypotext or a Finnish translation of it. Often I will use the terms source text (ST) and target text (TT) to differentiate between the original hypertext and its translation. This seems the most reader-friendly solution, as *Wyrđ Sisters* parodies many Shakespeare plays, and each play has been translated into Finnish several times, thus creating multiple potential hypotexts in Finnish.

Humor research is a vast field encompassing psychology, philosophy, anthropology, and literature studies, among others. These aim at answering the question what is considered humorous and why. John Morreall (2009, 4–9) divides these theories into three categories: (1) *superiority theory*, (2) *relief theory*, and (3) *incongruence theory*. Superiority theory defines humor as a means to obtain and maintain power, where power is asserted through ridiculing the other party. Laakso (2014, 29) defines relief theory as depicting humor as a psychological phenomenon, where laughter releases excess energy. As Laakso notes, neither of these theories seem suitable for the purpose of literary analysis. However, incongruence theory offers an applicable explanation: humor is created when our conventional expectations are met with an unexpected variation or change, this incongruence between expectations and deliverance create a humorous effect (Morreall 2009, 11). However, Morreall (2009, 50) reminds that in order to experience a humorous effect, the reader must be in play mode, and the incongruence should not inflict shock or other negative emotions.

Rose (1993) builds their parody theory on (1) the notion of humorous incongruence and (2) the intertextuality of parody. Unlike many parody theorists (such as Raphaelson-West 1989, 134), Rose sees parody as an ambivalent genre where laughter may be directed simultaneously at the hypotext and the world. The key in their definition is that laughter occurs as the reader expects X but receives Y or something that isn't quite X (Rose 1993, 31–32). To distinguish different forms of parody Rose (1993, 37–38) outlines four categories through which parody may be detected (simplified, see Rose for fully detailed categories):

- (I) Changes to the coherency of the text quoted
- (II) Direct statement
- (III) Effects on the reader
- (IV) Changes to the 'normal' or expected style or subject-matter of the parodist

Rose notes that these elements may alert the reader to notice an intertextual reference in the text. Furthermore, Rose distinguishes between *specific parody* and *general parody*. General parody refers to their hypotext by using story elements such as characters or plot twists, and often general parody inadvertently includes specific parody. Specific parody consists of referring to a specific textual element in a hypotext, such as using distinctive metrics in a parody of formal poetry, or a modified line from a play. (Rose 1993, 51.) Specific parody and general parody are often intertwined, and should not be seen as exclusive of one another (Rose 1993, 51). Määttä (2004) researches Terry Pratchett's Shakespeare parody in *Wyrd Sisters* and *Lords and Ladies*, they base their study on Rose's notions of parody. Hence, I will in part use their research on Pratchett to support my source text analysis. In addition, I will employ Pullinen's (2016) Master's thesis on intertextuality in Terry Pratchett's novels as support as well.

3 Translating parody

Research on parody translation is practically nonexistent. Thus, I have combined research on translating intertextuality and humor to create a functional set of potential translation strategies for translating parody. Translating allusions is most relevant to my case study, which is why I will use Leppihalme's (1997) theory on allusion translation. Low (2011) has created an equally applicable set of translation strategies for word play.

Rose (1993, 39) describes how the writer of parody *decodes* the hypotext and then *distorts* it to the reader of the hypertext. In case the reader is familiar with the hypotext, they are likely to recognize

the similarities and/or differences of the hypotext and the hypertext. This in part creates both the intertextual connection and humor in the parody. When translating parody, the translator must be aware of the similarities and differences between the source culture and target culture in addition to possible similarities or differences in language. For instance, Finnish readers are less likely to recognize Shakespeare allusions than British readers, as Shakespeare is studied at British schools more than in Finnish schools. It is then the translator's task to take these differences into account when choosing translation strategies. (Leppihalme 1997, 62–63.)

Leppihalme (1997, 10) divides *allusions proper* into two sub-categories: *proper-name allusions* and *key-phrase allusions*. This distinction is important, as differing translation strategies apply to each. In translating proper-name allusions, Leppihalme (1997, 79) suggests three strategies: (1) retention of name, (2) replacement of name by another, and (3) omission of name. When choosing a translation strategy, the translator often needs to address the function of the allusion in the text and the familiarity of the name. If the function is to, for instance, describe a character, perhaps substituting the SL name with a more familiar name that evokes similar connotations would be an appropriate strategy. Potential translation strategies for key-phrase allusions (Leppihalme 1997, 84) are more varied (simplified, see Leppihalme for fully detailed categories):

- A. use of standard translation
- B. minimum change, that is, a literal translation, without regard to connotative or contextual meaning
- C. extra-allusive guidance added in the text
- D. the use of footnotes, endnotes, translator's prefaces
- E. simulated familiarity or internal marking, that is, the addition of intra-allusive allusion-signaling features
- F. replacement by preformed TL item
- G. reduction of the allusion to sense by rephrasal
- H. re-creation, using fusion of techniques
- I. omission of the allusion

As is the case with proper-name allusions, function is important when choosing appropriate translation strategies for key-phrase allusions as well. According to Leppihalme, strategies A and B are seldom used although they are minimal effort strategies. Interestingly enough, also strategy F is

considered rare, but Leppihalme (1997, 118) notes that it may serve a purpose in humorous texts where the allusion's main function is to evoke humor.

Low (2011, 60) has a set of questions for a translator of a humorous text: (1) What is the work's general context, tone, situation, purpose? (2) Is the humor obscure, clumsy, complex, hilarious, offensive? (3) Is the humor language-specific or not? (4) Is the humor culture-specific or not? These questions will help the translator to determine what function humor plays in the text, how it is created in the text, and whether translation problems are to be expected, as often language- or culture-specificity will create difficulties in translation. Low (2011, 67) also lists strategies for translating puns (simplified, see Low for fully detailed categories):

- (1) *Replicate* the ST pun.
- (2) *Create a new pun* connected verbally with the ST.
- (3) *Use a different humorous device*, particularly where the humor is more important than the meaning.
- (4) *Use compensation in place*, to ensure there is wordplay somewhere near the pun.
- (5) Give an *expanded translation*, explaining the pun and sacrificing the fun.
- (6) *Ignore the pun*, rendering only one meaning of the ambiguous phrase, and omitting the wordplay.

These strategies are very similar to Leppihalme's strategies for translating allusions. The aim is to replicate the reference or wordplay, create a similar effect through various methods such as creating a new pun or substituting a reference with another, or focus on the content of the text in question. Thus, combining these two sets of categories into a dual frame will be helpful in determining what translation strategies are used when translating parody. Having two separate categories will also reveal, whether one aspect is prioritized over the other.

When analyzing the ST, a translator of parody might find the following set of questions helpful: (1) What is parodied? (2) Is the allusion/reference direct or modified? (3) Why is it humorous? (4) Is the reference and/or humor language-specific? (5) Is the reference and/or humor culture-specific? (6) Is either the reference or the humor more relevant to the text than the other? These questions help in part the translator to decide whether they will prioritize allusions or humor translation strategies or whether they will focus equally on both. For instance, if the ST humor is derived from context created by the reference, a translator may opt for allusion translation strategies. In this case

the text will remain humorous, if the reference is recognizable in the TT as well. Then again, if the reference is not especially crucial to the ST and the parody relies on word play, the translator may prioritize humor translation strategies. The translator may of course also try to achieve both functions. This may be accomplished by using another humorous device instead of wordplay in order to maintain the humorous nature of the text while also transferring the reference.

4 Research material and method used

My research material is twofold: *Wyrđ Sisters* as a Shakespeare parody and *Noitasiskokset* as Margit Salmenoja's translation of this parody. *Wyrđ Sisters* entwines three of Shakespeare's tragedies into its plot, characters, and lines. Taking tragic elements and spinning them into something humorous is what makes this novel a parody. When translating, the translator must be aware of the context and general storylines in addition to semantic changes, for instance.

The story of *Wyrđ Sisters* revolves around a duke and a duchess that kill Verence I, the king of Lancre, in order to inherit the throne. Driven to madness by guilt, Lord Felmet does everything in his power to wash off the blood on his hands – to the point of using metal files to do so. The duke hates his new land, especially the woods, and the feeling is mutual. Only the Fool stays loyal to the new king, as that is his only task as a fool. In the heart of all events we also find three witches: Granny Weatherwax, Nanny Ogg, and Magrat Garlick. However, these three witches are far from mystical, but instead harbor a healthy sensibility and practicality to life. The ghost of Verence I does his best to avenge his death, but finds out that there is very little a ghost can do in the end. All the while Verence's son has been given to adoption to a strolling theater group in order to keep the child safe. Years later the very same theater group is asked to perform a play where king Verence I is depicted as a tyrant, the three witches as scheming hags, and Lord Felmet as the savior of the land. The play is written by Hwel, a dwarf that is a genius playwright. However, the play shapes itself to depict the true events of the murder, thus pushing Lord Felmet into a final haze of madness. Lady Felmet never regrets her actions, but is killed by woodland critters. In the end, the Fool is declared king hereafter.

As Pullinen (2016, 28) states, the plot and characters of *Wyrđ Sisters* are based in *Macbeth* and *Hamlet*. I would also like to add *King Lear* to the list. Lord and Lady Felmet are depictions of Macbeth and Lady Macbeth, although it is Lord Felmet that turns mad in the end instead of Lady Felmet. Also, the three witches and the distaste of the woods refer to *Macbeth*. Ghost of a murdered king refers to *Hamlet*, as Hamlet, the protagonist, is contacted by his father's ghost and told to

avenge his death. In addition, the play in a play setup is seen in *Hamlet* as a way to reveal the truth about the murder. The character of the Fool and the mad king are both references to *King Lear*. The ingenious playwright Hwel is, of course, a parody of William Shakespeare himself, as Määttä (2004, 224) notes in their study.

My chosen research method is qualitative and descriptive. I analyzed the source text and Shakespeare's plays it refers to in order to determine how the references have been made and why they are humorous. Then I analyzed all Finnish translations⁵ of those Shakespeare plays and compared them with the target text while also comparing the target text with the source text. Through this process I determined how the target text correlates with the Finnish Shakespeare translations and the source text, and which translation strategies have been used. In cases where Salmenoja does not seem to have used any of the Shakespeare translations, I used Cajander's Finnish translations as default. My study aims to reveal how the parody has been translated and whether intertextual references are still likely to be recognized in the target text. The parody's humor is strongly based on the recognition of the hypotext and the incongruity created in the source text through this recognition. Thus, my analysis will also reveal to a certain extent whether the target text can be considered humorous, intertextually or otherwise.

5 Analysis and results

In my analysis, I will differentiate between general parody, parody of style, and direct references. Throughout Salmenoja's translation, three categories of translation strategies are most evident: minimal changes (B strategy/allusions), re-creation (H strategy/allusions), and compensation in place or form (humor). Salmenoja appears to have balanced between humorous and intertextual elements when possible.

5.1 Translating general parody

Determining what strategies were used to translate general parody in *Wyrđ Sisters* is impossible, as general parody consists of specific parody occurrences, as Rose (1993, 51) notes. However, minimal change strategies seem to be generally most relied on strategies. Intertextuality and humor in general in this parody rely on context, as it is built on characters and plot twists. Thus, these elements are fairly unchanged in *Noitasiskokset* even when minimal change strategies are implemented. Occasionally Salmenoja utilizes compensation strategies in creating humor in the TT

⁵ I will use only translations published by 1993, as only these will have been available to the translator at the time.

in places where no particular word play was in play in the ST. These strategies are evident in the next extract, where Lord Felmet becomes mad at the end of the novel:

- (1) He stabbed several of the nearest actors in a dreamy, gentle way, and then held up the blade.
‘You see?’ he said. ‘No blood! It wasn’t me.’ He looked up at the duchess, towering over him now like a red tsunami over a small fishing village.
‘It was her,’ he said. ‘She did it.’
He stabbed her once or twice, on general principles, and then stabbed himself and let the dagger drop from his fingers.
(*WS*, 303)

Hän syisi tikarillaan lähinnä seisovia näyttelijöitä lempeästi kuin unissakävijä ja kohotti sitten terän nähtäväksi.
”Näettekö? Ei tippaakaan verta! Se en ollut minä.” Hän katsoi herttuattareen, joka kohosi hänen yllään kuin punainen tsunami pienen kalastajakylän yllä.
Herttua sohaisi puolisoaan kerran pari kuin tavan vuoksi, ja sohaistuaan vielä itseäänkin pudotti tikarin kädestään.
(*NS*, 279)

This scene is a reference to the end of *Hamlet* where nearly all characters die. Lord Felmet executes this scene in a mad haze and does not even notice the fact that he is holding a stage dagger instead of a real one. This incongruence between a tragedy and this comical scene is what creates humor in this parody extract. The translator has chosen to use compensation as a humor translation strategy. Instead of using a neutral verb such as “puukottaa” (‘stab’), they have coined a phrase “sysi tikarillaan” (‘poked with his dagger’). This is in Finnish a comical phrase, and in addition, the word for dagger has similar connotations to Shakespeare as in English. Hence, the TT is a bit more humorous than the ST and by mentioning the dagger it also creates a stronger reference to *Macbeth* than the ST. This compensates for occasions in the TT where humor and/or intertextuality have diminished in the translation process. Often references may not be as recognizable to a reader of the TT as they were to the reader of the ST. However, this is more likely due to the difference in cultural knowledge regarding Shakespeare rather than the translation strategies implemented.

5.2 Translating style parody

Terry Pratchett parodies the Fool’s manner of speaking, Shakespeare’s style, and his image as the genius playwright. Translation strategies used to tackle this level of parody are varied. The translator has often prioritized allusions in choosing a strategy. Salmenoja does not seem to employ existing Shakespeare translations in creating a parody of Shakespeare’s style, but instead selects recreation strategies (H strategy) and replacement by preformed TL item (F strategy). We see an example of this in a conversation between Lord Felmet and the Fool:

(2)

‘If you preface your next remark with nuncle, i’faith or marry, it will go hard with you.’
The Fool moved his lips silently, and then said,
‘How do you feel about Prithee?’
The duke knew when to allow some slack. ‘Prithee I can live with,’ he said. ‘So can you.
But no capering.’ He grinned encouragingly. ‘How long have you been a Fool, boy?’
‘Prithee, sirrah –’
‘The sirrah,’ said the duke, holding up a hand, ‘on the whole, I think not.’
‘Prithee sirra – sir,’ said the Fool, and swallowed nervously.
(*WS*, 60)

”Jos vielä kerran sanot setä, tokihan totta tai herran pieksut, sinulle käy ohraisesti.”
Narri liikkui huuliaan ääneti, ja sanoi sitten:
”Miten olisi Luvallanne?”
Herttua tiesi milloin löysätä. ”Luvallanne minä vielä kestä”, hän sanoi. ”Ja niin saat
kestää sinäkin. Mutta ei sitten irvaila.” Hän virnisti rohkaisevasti. ”Kuinka kauan olet
ollut Narrina, poika?”
”Luvallanne, seigneur –”
”Seigneur”, sanoi herttua kohottaen kättään, ”ei ylipäätään tule kuuloon.”
”Luvallanne, seign – sir”, sanoi Narri ja nielaisi hermostuneesti.
(*NS*, 56)

The Fool’s struggle to find suitable and acceptable expressions is a clear parody of how Shakespearean Fool’s are expected to talk: “prithee”, “sirrah”, and “nuncle” are all phrases the Fool uses in *King Lear*. This parody is in accordance to Rose’s (1993, 43; 45) notion on how parody may refer to a hypotext’s style and through modification create humorous incongruence. In this case, humorous incongruence occurs when the Fool is not allowed to resort to his expected speech patterns. However, the Finnish translator cannot rely on Finnish translations of *King Lear*, as the Fool’s expressions in Finnish are not particularly different from regular Finnish. Therefore, Salmenoja has re-created these speech patterns so that the humor of the ST would be transferred into Finnish. Even though the reference to Shakespeare may not be as evident in the TT, the context of a Fool and a mad king will pinpoint the reference to *King Lear* to those readers that are familiar with the play.

When faced with word play within style parody, the translator has systematically ignored the pun and rendered only one meaning of the phrase. Salmenoja has paid attention to the function of each word play and chosen a translation strategy accordingly: they choose the more humorous option when possible, but emphasize intertextuality when the allusion is more relevant to the story. An example of this type of word play is found in one of Hwel’s scripts, where in his stage directions he has described the setting as a “Blasted Moor” (*WS*, 244). This can be read as meaning ‘withered’, but the expression can also be used to express annoyance at something or someone. This pun is very language-specific. The translator has opted for the humorous effect, translating it as “Halvatun Nummi” (*NS*, 225), in this case the word play has been replaced with incongruence in style.

On most parts the humor in style parody stems from the context and a reader's recognition of the hypotext (in this case Shakespeare's style). Therefore it is reasonable to determine that the TT is humorous, although certain aspects of the hypotext may not be as distinguishable in Finnish as they are in English. This is in part because the Shakespearean style is more pronounced in English. Certain aspects of the English hypotext simply do not exist in Finnish. In these cases Salmenoja has resorted to compensation, aspiring to create a humorous word play even when the intertextual reference in the ST may be impossible to replicate in Finnish.

5.3 Translating specific parody

Specific parody in *Wyrd Sisters* consists of key-phrase allusions that may be anything from a few words to entire scenes. Salmenoja uses minimal change strategies to translate most of these occurrences. This strategy does not necessarily disconnect the hypotext and hypertext in the TT, as the reference is often recognizable due to context and key-phrases. As Leppihalme (1997, 63) notes, an allusion is more likely to be recognized the longer and more detailed the reference in question is. As was the case with style parody, Salmenoja does not employ existing Shakespeare translations. However, especially in the case of long and continues key-phrase allusions, Salmenoja utilizes re-creation strategies:

- (3)
- '[--]'Round about the cauldron go, In the poisoned entrails throw...' What are these supposed to be?'*
'Our Jason slaughtered a pig yesterday, Esme.'
'These look like perfectly good chitterlin's to me, Gytha. There's a couple of decent meals in them, if I'm any judge.'
'Please, Granny.'
'There's plenty of starvin' people in Klatch who wouldn't turn up their nose at 'em, that's all I'm saying... All right, all right. "Whole grain wheat and lentils too, In the cauldron seethe and stew"'? What happened to the toad?'
 [--]
'Looks like any other chaudron to me. Oh well. "Double hubble, stubble trouble, Fire burn and cauldron bub--" WHY isn't the cauldron bubbling, Magrat?'
 (WS, 240)
- "[--] 'Ympäri paaden kerran juokse, myrkkysisälmykset sinne syökse...' Mitäs tämä nyt on olevinaan?"*
"Meitin Jason teurasti eilen sian."
"Kuules nyt, Gytha, minusta nämä näyttävät ihan kolvollisilta sisälmyksiltä. Minun järkeni mukaan niistä saisi pari ihan kunnan aterialla."
"Älä viitsi, Muori."
"Klatchissa on monia nälkäänäkeviä ihmisiä jotka eivät nyrpistäisi nenäänsä sellaisille sapuskoille, sanon vain... No, olkoon. 'Kokojyvävehnää ja linssejä sekaan heitä, padassa kiehauta ja keitä'. Mitä tapahtui rupisammakolle?"
 [--]
"Sisälmys kuin sisälmys, minä en eroa huomaa. No niin. 'Pulpun palpun, kihin kohin, pala tuli, kiehu pata--' "Magrat, MIKSI pata ei porise?"
 (NS, 221-222)

In this scene, the three witches are preparing a potion. The scene is a reference to *Macbeth* Act IV, Scene 1, where three witches prepare a very questionable stew. The ST has both modified and direct allusions to the scene from *Macbeth*. The opening line of the ST, “Round about the cauldron go”, is a word for word allusion to the Shakespeare scene. However, as the ST scene continues, the reader learns Pratchett’s witches have made adjustments to the recipe. The humor in this parody is created through the similarities and then the abrupt changes to the hypotext, as Määttä (2004, 223) notes in their study. This humorous incongruence is heightened at the end, when Granny Weatherwax ends the enchantment in a nonsensical “Double hubble, stubble trouble, Fire burn and cauldron bub—“ instead of the word for word allusion the reader may be expecting. Salmenoja evokes similar connotations in their translation. Although the TT does not begin with a word for word allusion, based on the context (three witches and a cauldron) a reader that is familiar with *Macbeth* will recognize the hypotext immediately. Salmenoja has re-created the rhymes in the enchantment and created a nonsensical ending to the enchantment, thus creating a similar humorous effect.

Humor in parody relies to great lengths in the recognition of the parody’s hypotext, as only then may humorous incongruence occur. However, in the case of Terry Pratchett’s *Wyrd Sisters*, humor may have several levels. On one level it may be silly, and then through understanding and noticing an intertextual reference a reader may pick on another level entirely. This is the case in a scene where Granny Weatherwax, Nanny Ogg, and Magrat Garlick are discussing the deceased king Verence I. Nanny and Granny talk about how he was all about exercising his droit de seigneur, but how he always made sure to compensate it the next day. To this Granny replies: “Every inch a king” (*WS*, 68). Now, this can be interpreted as a remark on how Verence I was indeed a true king or it may be interpreted as a bit raunchy remark on how he was well-endowed. This bit of slightly vulgar humor is evident to anyone who knows what ‘droit de seigneur’ means (unlike Magrat in this scene, which makes it all the more humorous). Another level of humor is introduced to readers who recognize this line from *King Lear* (Act IV, Scene 6) when the king is barely recognized by his subject. King Lear declares himself “every inch a king” noting that although he has lost his power, he is still a king at heart. Humorous incongruence ensues when this line from a tragic character is used to describe a skirt-chasing king. Salmenoja has translated Granny’s reply as “Joka tuumaltaan kuningas” (*NS*, 64), which is not an exact standard translation of Shakespeare. Nonetheless, the potentially bawdy word play is evident in the TT and in case the reader knows *King Lear*, they might be able to recognize the reference. Whether the TT reader picks on this reference or not derives from the reader’s knowledge of Shakespeare more than the translation strategies. The scene is humorous regardless.

Wyrd Sister has references to other Shakespeare plays as well, such as *Richard III*, *Julius Caesar*, *As You Like It*, and *Midsummer Night's Dream*. These allusions are often only in passing, and are likely to be recognized mostly only by true Shakespeare experts even in English. Salmenoja has generally translated these references word for word, which at times has rendered the reference almost unrecognizable. This may well be due to the translator not recognizing the allusion. Many of these allusions would have slipped undetected on my part as well, had it not been for Breebart's (2016) list of Shakespeare allusions. Thus it is safe to say that many readers would be none the wiser even if Salmenoja had attempted to draw attention to the elusive allusions. On some occasions the translator has used compensation strategies by creating word play in the target text. These strategies are at play especially when an intertextual reference is particularly language-specific and difficult to express in Finnish.

Overall, the humorous intertextuality in *Wyrd Sisters* is also present in the translation *Noitasiskokset*. Some of the intertextual references may be more obscure in the TT or the humor might occasionally be less witty, but the elements of parody are certainly evident. The three tragedies are definitely recognizable in the translation even if single references may be too obscure for some readers. Whether allusions are recognized depends greatly on how well the reader knows Shakespeare. Also, famous lines from Shakespeare's plays are better known in English than in Finnish, which plays a part in whether these allusions are recognized, regardless of used translation strategies. It is possible that some references could have been more recognizable, had they been based on standard translations of Shakespeare, such as Cajander's translations. However, even in these cases the reader would have to be familiar with the translations in order to make the connection.

6 Conclusion

In my study, I analyzed translation strategies implemented in translating Shakespeare parody in *Wyrd Sisters* into Finnish. The aim of this study was to focus on not only selected translation strategies, but also to reveal whether intertextuality or humor had been prioritized in the translation process. In addition, I evaluated whether the Shakespeare references were recognizable in the Finnish translation and whether the translation can be considered humorous.

My analysis on parody relied on Rose's (1993) theory, where parody is seen as an intertextual genre where humor is created through humorous incongruence. This incongruence may be a result of an unconventional modification in an allusion or an unexpected similarity between the hypotext and

hypertext. I considered Rose's (1993, 51) notion that specific parody and general parody build on each other and thus should not be separated from one another. One could say they feed off each other, as single occurrences build the larger sphere of parody, whereas general parody gives single occurrences context. In *Wyrđ Sisters'* case, all forms of parody certainly cross-referenced and accumulated to form an all-encompassing Shakespeare parody. The plot and characters were those of *Macbeth*, *Hamlet* and *King Lear*. Re-using these elements from tragedies and modifying them made *Wyrđ Sisters* a general parody in its own right. In addition, Pratchett parodied Shakespeare's style and his image as a genius writer by making him a suffering artist dwarf. Numerous key-phrase allusions to scenes and specific lines in Shakespeare's works ensured that *Wyrđ Sisters* parodies Shakespeare coming and going.

In my thesis, I determined how these Shakespeare references are made and how they refer to their hypotext. Also, I studied how the *Noitasiskokset* translation relates to Shakespeare translations and the source text. This was to detect what translation strategies had been employed and how this had affected the intertextuality and humor in the translated parody. As noted in the analysis, mostly minimal change, compensation, and re-creation strategies were used. When impossible to equally maintain intertextuality and humor, Salmenoja generally prioritized allusion translation strategies. However, when an allusion was language-specific, they would often aspire to compensate by creating a word play or other humorous effect. Intertextual references and humorous nature of the ST are evident in the translation, although sometimes more obscure or less witty. This is due to the language- and culture-specific nature of the references and humor. Nonetheless, *Noitasiskokset* is funny, even if the reader does not necessarily always recognize the references. In this case, the text will be deemed more silly than witty, but humorous nonetheless. As for my question in the Introduction: as a teenager I did not recognize the Shakespeare parody in *Noitasiskokset*, because I was not familiar enough with Shakespeare's work, especially in Finnish.

My Master's thesis was a case study of parody translation. The results of this study do not offer a general view on all parody translation, but they will hopefully open up an academic discussion on translating parody. Very little research has been done in this field so far. Thus, any research would be welcome. For instance, Leppihalme (1997, 115) notes that minimal change strategies (A and B strategies) are uncommon in translating allusions. However, minimal change strategies were one of the main translation strategies implemented in *Noitasiskokset*. A study on why this contradiction between two case studies exists would be interesting. Could it be because Leppihalme's research material consists of mostly single intertextual references in texts, whereas *Wyrđ Sisters* is a saturated parody, so to speak, as every page of the novel reveals a new reference to Shakespeare?

Another welcome field of research would be creating a classification system for parody translation strategies. Using allusion and humor strategy categories separately served a purpose in my study, but creating an all-encompassing classification of strategies for parody translation would greatly serve further research needs. Furthermore, these categories might prove helpful for translators facing translation problems with parody.