

Carita Pekkarinen

KALEVALAN KANKAHILLA

Intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus Mauri Kunnaksen lastenkirjassa *Koirien Kalevala* ja Don Rosan sarjakuvassa *The Quest for Kalevala*

TIIVISTELMÄ

Carita Pekkarinen : Kalevalan kankahilla – Intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus Mauri Kunnaksen lastenkirjassa *Koirien Kalevala* ja Don Rosan sarjakuvassa *The Quest for Kalevala*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot

Huhtikuu 2019

Tämä tutkimus tarkastelee *Kalevalaan* kytkeytyvää intertekstuaalisuutta ja Akseli Gallen-Kallelan *Kalevala*-aiheisiin maalauksiin kytkeytyvää intervisuaalisuutta kahdessa eri *Kalevalaan* pohjautuvassa ja runsaasti visuaalista materiaalia sisältävässä teoksessa. Tutkimuksen varsinainen aineisto koostuu Mauri Kunnaksen lastenkirjasta *Koirien Kalevala* ja sen englanninkielisestä käännöksestä *The Canine Kalevala* sekä Don Rosan sarjakuvasta *The Quest for Kalevala* ja sen suomenkielisestä käännöksestä *Sammon salaisuus*. Intertekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden subteksteinä *Kalevala* ja Gallen-Kallelan maalaukset muodostavat tutkimuksen tausta-aineiston ja toimivat analyysin tukena.

Tutkimuskysymyksetni ovat, miten intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus rakentuvat aineistoteoksissa ja miten ne on käännetty teosten käännösversioihin. Koska *Kalevala* on hyvin kulttuurisidonnainen teos, kulttuurin vaikutus aineistossa on merkittävä. Tutkimuksen tavoite on tutkia intertekstuaalisuutta ja intervisuaalisuutta aineistoteoksissa ja niiden käännöksissä nimenomaan kulttuurisesta näkökulmasta. Koska toinen teoksista on alun perin englanninkielinen ja toinen suomenkielinen, aineiston tutkiminen yhdessä tarjoaa hyvän mahdollisuuden analysoida kohdekuulttuurin vaikutusta kulttuurisidonnaisen intertekstuaalisuuden esiintymiseen. Lisäksi molemmat aineistoteokset ovat tekstilajinsa tyypillisiä edustajina vahvasti multimodaalisia tekstejä, minkä huomioiminen analyysissä on tärkeää varsinkin intervisuaalisuuden kannalta.

Tutkimus tapahtuu pääasiassa vertailun kautta. Vertailen kaikkia aineistoteoksia *Kalevalan* ja Gallen-Kallelan maalauksien kanssa ja sekä alkuperäisiä teoksia käännösversioihinsa että englanninkielisiä ja suomenkielisiä tekstejä keskenään. Lähtökohtaisesti oletan, että englanninkielisille lukijoille kalevalaisia ja muita kulttuurisidonnaisia ilmiöitä on selitetty enemmän kuin suomenkielisille lukijoille, joille *Kalevalan* ja suomalaisen kulttuurin voidaan olettaa olevan huomattavasti tutumpia.

Tutkimus osoittaa, että sen lisäksi, että englanninkielisille lukijoille joitakin *Kalevalaan* liittyviä intertekstuaalisia tai muita kulttuurisidonnaisia viittauksia on selitetty, niitä on myös yksinkertaistettu, yleistetty tai jätetty kokonaan pois englanninkielisistä versioista, varsinkin suomesta englantiin käännettäessä. Lisäksi, alun perin englanniksi kirjoitetussa Rosan sarjakuvassa kalevalaisuutta ja suomalaista kulttuuria korostetaan lukijan kulttuurista merkittävästi poikkeavaksi. Sarjakuvan suomennoksessa, kuten myös *Koirien Kalevalassa* ja sen englanninkielisessä käännöksessä, vastaavaa vaikutelmaa kulttuurien välisestä kuilusta ei synny. Intervisuaalisuus on näkyvämpi Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalassa* kuin Rosan sarjakuvassa, eikä sen suhteen ole muutoksia käännösversioissa.

Avainsanat: *Kalevala*, intertekstuaalisuus, intervisuaalisuus, multimodaalisuus, kulttuurisidonnaisuus, lastenkirjallisuus, sarjakuva

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
2 Intertekstuaalisuus, intervisuaalisuus ja kulttuuri	5
2.1 Intertekstuaalisuus	5
2.2 Intervisuaalisuus	11
2.3 Tekstin kulttuurisidonnaisuus	12
2.4 Intertekstuaalisuuden kääntäminen	16
3 Multimodaalinen teksti	20
3.1 Multimodaalisuus	20
3.2 Sarjakuva ja kääntäminen	21
3.3 Lastenkirjallisuus ja kääntäminen	24
4 Tutkimusaineisto ja -menetelmä	27
4.1 Mauri Kunnas ja <i>Koirien Kalevala</i>	27
4.2 Don Rosa ja <i>The Quest for Kalevala</i>	28
4.3 Tutkimuksen tausta-aineisto	30
4.4 Tutkimusmenetelmä	32
5 Intertekstuaaliset viittaukset <i>Kalevalaan</i>	34
5.1 Kalevalamitta <i>Koirien Kalevalassa</i>	34
5.2 Kalevalamitta <i>The Quest for Kalevala</i> -sarjakuvassa	2
5.3 Kalevalaisuus ja kulttuurisidonnaisuus aineistossa	3
5.3.1 Sampo, kantele ja muuta kalevalaista sanastoa	4
5.3.2 Kalevalaisia hahmoja	7
5.3.3 Kulttuurisidonnaiset ilmaisut	11
5.4 Kalevalaiset nimet <i>Koirien Kalevalassa</i>	13
5.5 Kalevalaiset nimet <i>The Quest for Kalevala</i> -sarjakuvassa	17
6 Intervisuaalisuus aineistossa	19
6.1 Intervisuaalisuus <i>Koirien Kalevalassa</i>	19
6.2 Intervisuaalisuus <i>The Quest for Kalevala</i> -sarjakuvassa	21
7 Analyysin yhteenveto	24
8 Päättäjä	26
Lähteet	29
Aineisto	29
Tausta-aineisto	29
Muut lähteet	29
English Abstract	i

1 Johdanto

Suomen kansalliseepos *Kalevala* on yksi huomattavimpia suomalaisen kulttuurin tuotoksia. Sen merkittävimpiin saavutuksiin kuuluu suomen kirjakielen aseman kohottamisen ohella suomalaisen kulttuurin edistäminen ja suomalaisen identiteetin rakentumisen edesauttaminen. *Kalevalasta* lähtöisin olevia teemoja on hyödynnetty lukuisissa eri taiteenmuodoissa, kuten kirjallisuudessa ja kuvataiteessa – joista tämän tutkimuksen aineisto ja tausta-aineisto ovat oivallisia esimerkkejä – sekä teatterissa, musiikissa ja elokuvissa. *Kalevalan* vaikutus on yltänyt jopa Suomen rajojen ulkopuolelle, kuten myös tutkimuksen aineisto osoittaa. Tunnetuimpia *Kalevalaan* kytkeytyviä teoksia ovat Akseli Gallen-Kallelan luomat Kalevala-aiheiset maalaukset, jotka *Kalevalan* kanssa lukeutuvat tämän tutkimuksen tausta-aineistoon.

Tutkimuksen varsinainen aineisto koostuu kahdesta *Kalevalaan* pohjautuvasta teoksesta: Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalasta* ja sen englanninkielisestä käännöksestä *The Canine Kalevala* sekä Don Rosan *The Quest for Kalevala* -sarjakuvasta ja sen suomenkielisestä käännöksestä *Sammon salaisuus*. Sen lisäksi, että molemmat teokset pohjautuvat *Kalevalaan*, sekä Kunnas että Rosa ovat käyttäneet Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisiä maalauksia kuvituksiensa inspiraationa ja tehneet jopa mukaelmia joistakin Gallen-Kallelan teoksista. Koska tutkimus keskittyy intertekstuaalisten ja intervisuaalisten piirteiden ja viittausten analysointiin ja vertailuun, aineiston valinnan kannalta on oleellista, että molemmat teokset ovat voimakkaasti intertekstuaalisia. Lisäksi molemmat teokset sisältävät tekstilajilleen tyypillisesti runsaasti kuvitusta eli ovat multimodaalisia tekstejä.

Tutkimuskysymykseni ovat, miten intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus rakentuvat ja esiintyvät tutkimusaineistoon kuuluvissa teoksissa ja miten erilaiset intertekstuaaliset ja intervisuaaliset viittaukset on käännetty aineistoteosten käännösversioihin. Mielenkiintoisen lisänäkökulman aineiston analyysiin antaa se, että toinen teoksista on lähtökieleltään englanninkielinen ja toinen suomenkielinen. Tutkimuksessa keskitynkin aineiston *Kalevalaan* kytkeytyvien intertekstuaalisten piirteiden ja niiden kääntämisen analysoimiseen sekä aineiston intervisuaalisuuden tarkastelemiseen nimenomaan kulttuurisesta näkökulmasta. Selvitän analyysissa, miten tekstin tuottaja ottaa huomioon lähtökielisen tekstin kohdeyleisön kulttuurisidonnaisten intertekstuaalisten ja intervisuaalisten viittausten sekä muun kulttuurisidonnaisen materiaalin sisällyttämisessä tekstiin ja miten kääntäjä huomioi kohdeyleisönsä tämän kulttuurisidonnaisen materiaalin siirtämisessä uudelle kohdekieliselle lukijalle.

Sekä *Kalevalaa* että siihen pohjautuvia teoksia on tutkittu paljon, kuten myös intertekstuaalisuutta ja sen ilmenemistä teksteissä joko metodologisena tyylikeinona tai tekstien perustavana ominaisuutena. Eliisa Pitkäsalo (2010; 2011) on esimerkiksi tutkinut kalevalaisuutta ja intertekstuaalisuutta Johanna Sinisalon romaanissa *Sankarit*. Riitta Oittinen, Anne Ketola ja Melissa Garavini (2018) puolestaan ovat tutustuneet intertekstuaalisuuteen ja intervisuaalisuuteen *Koirien Kalevalassa*, joka on osa myös tämän tutkimuksen aineistoa. Tutkimus tarjoaa aiheesta kuitenkin erityisen tapaustutkimuksen, sillä tutkimuksen molempien aineistoteosten intertekstuaalisuutta ja intervisuaalisuutta ei ole tutkittu aikaisemmin yhdessä kulttuurin vaikutuksen näkökulmasta. Tutkimuksen aineistoteokset tarjoavat nimenomaan yhdessä hyvän tilaisuuden tarkastella sekä intertekstuaalisuutta että intervisuaalisuutta samanaikaisesti teoksissa, joiden subtekstit sekä intertekstuaalisuuden että intervisuaalisuuden taustalla ovat samat, mutta joiden kohdeyleisöt eroavat toisistaan kulttuurisesti. Asetelma tarjoaa hyvän lähtökohdan vertailevaan kulttuurisidonnaisen intertekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden tutkimukseen.

Tutkimuskysymyksiin vastaaminen analyysissa käykin pääasiassa vertailevan tutkimuksen kautta. Vertailen kaikkia neljää aineistoteosta keskenään, englanninkielisiä ja suomenkielisiä teoksia keskenään sekä alkuperäisiä teoksia ja niiden käännöksiä suhteessa toisiinsa. Lisäksi vertailen kaikkia teoksia suhteessa *Kalevalaan* ja niiden kuvituksia suhteessa Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisiin teoksiin. Tutkimuksen alussa hypoteesini on, että *Kalevalan* kulttuurisidonnaisuuden vuoksi *Kalevalaan* liittyviä ilmiöitä – erityisesti siitä suoraan lainattuja seikkoja – on selitetty enemmän englanninkielisille lukijoille kuin suomenkielisille lukijoille. Oletan myös, että alun perin englanninkieliseksi kirjoitettuun Rosan sarjakuvaan ei ole sisällytetty yhtä paljon tai yhtä yksityiskohtaisia viittauksia kuin alun perin suomenkieliseksi kirjoitettuun Kunnaksen *Koirien Kalevalaan*, jonka tuottajalle ja lukijoille suomalainen kulttuuri ja *Kalevala* ovat todennäköisesti tutumpia.

Tärkeimpiä tieteellisiä käsitteitä tämän tutkimuksen kannalta ovat *intertekstuaalisuus* ja *intervisuaalisuus*. Intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys on yleinen ja laajalti käytetty käsite, mutta valitettavasti myös hyvin häilyvä ja eri tutkijoiden eri tavalla määrittelemä. Tutkimuksen teoriaosuudessa selvitän, miten eri tutkijat ymmärtävät intertekstuaalisuuden, ja tarkennan, mitä käsitteen määritelmää tässä tutkimuksessa hyödynnän. Interisuaalisuudesta eli valmiin visuaalisen materiaalin hyödyntämisestä kuvissa ei sitä vastoin ole vielä tehty paljon tutkimusta, eikä käsite ole yleistynyt tieteellisessä käytössä. Tässä tutkimuksessa pyrin

intervisuaalisuuden osalta luomaan esimerkkitapauksen käsitteen teoreettiselle hyödyntämiselle. Ilmiönä intervisuaalisuus on hyvin yleinen, ja käsitteen yleistyminen palvelisi tulevaa tutkimusta aiheesta.

Koska tutkimuksen aineisto koostuu kuvitetusta lastenkirjasta ja sarjakuvasta, myös *multimodaalisuus* on tärkeä käsite tutkimuksessa. Silloin, kun teksti hyödyntää kahta tai useampaa *moodia* eli kerronnan tyyliä – esimerkiksi verbaalista, visuaalista ja/tai auditiivista – kyse on multimodaalisesta tekstistä. Määrittelen myös tekstin multimodaalisesti tässä tutkimuksessa. *Tekstillä* tarkoitan koko sitä kokonaisuutta, joka muodostuu eri merkityksen luomisen keinoista. Tutkimuksen aineiston tekstit koostuvat pääosin verbaalisesta ja visuaalisesta informaatiosta, vaikka sekä lastenkirjoilla että sarjakuvilla voidaan käsittää olevan myös auditiivinen ulottuvuus, lastenkirjoissa erityisesti ääneen lukemisen osalta ja sarjakuvissa ääniefektien osalta. Aineiston auditiivinen ulottuvuus ei kuitenkaan ole oleellinen tämän tutkimuksen tutkimuskysymysten kannalta.

Tutkimuksen ensimmäisessä teorialuvussa keskityn intertekstuaalisuuden käsitteeseen sekä sen rinnalla intervisuaalisuuden käsitteeseen. Intertekstuaalisuudella on pitkä historia jo ennen käsitteen nimeämistä, eikä tutkijoiden keskuudessa ole vielä kukaan yksimielisyyttä sen määritelmästä. Osa tutkijoista näkee intertekstuaalisuuden tekstien synnynnäisenä ja luonnollisena ominaisuutena, osa puolestaan tulkitsee sen metodologiseksi tyylikeinoksi, jonka avulla esimerkiksi luodaan huumoria tekstiin. Luon luvussa lyhyen katsauksen muutamiin intertekstuaalisuuden teorioihin, joiden avulla hahmotan käsitteen eri ulottuvuuksia, ja tarkennan, mitä määritelmää intertekstuaalisuudesta käytän tämän tutkimuksen yhteydessä. Lisäksi esittelen käsitteen intervisuaalisuus ja tarkennan, mitä määritelmää siitä hyödynnän tutkimuksessa. Pyrin myös esittämään, miten intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus ovat yhteydessä kulttuuriin ja miten ne liikkuvat kulttuurien välillä intertekstuaalisia ja intervisuaalisia teoksia käännettäessä.

Tutkimuksen toisessa teorialuvussa käsittelen multimodaalisuutta ja esittelen multimodaalisten tekstien erityispiirteitä sekä niiden kääntämiseen liittyviä huomioita. Keskityn erityisesti visuaaliseen ja verbaaliseen moodin käsittelyyn, sillä ne ovat tämän tutkimuksen kannalta tärkeimmät merkityksen tuottamisen keinot. Multimodaalisen tekstin käsittelyn yhteydessä määrittelen tarkemmin myös tekstin käsitteen ja tarkoituksen tässä tutkimuksessa. Lisäksi, koska aineisto koostuu yhdestä lastenkirjasta, yhdestä sarjakuvasta ja niiden käänöksistä,

luvussa esitellään tarkemmin myös erityisesti sarjakuvien ja lastenkirjallisuuden erityispiirteitä sekä niiden kääntämisen yhteydessä huomioitavia seikkoja.

Teoriaosuuden jälkeen tulevassa aineisto- ja menetelmäluvussa esittelen tutkimuksen aineiston ja käyttämäni tutkimusmenetelmän. Koska molemmat tutkimuksen varsinaiset aineistoteokset pohjautuvat *Kalevalaan* ja ovat hyödyntäneet kuvituksissaan Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisia maalauksia, esittelen myös niiden historiaa lyhyesti tutkimuksen tausta-aineistona.

Aineisto- ja menetelmälukua seuraa tutkimuksen varsinainen analyysiosio. Ensimmäisessä analyysiluvussa käsittelen vertailemalla molempien aineistoteosten sekä niiden englannin- ja suomenkielisten käännösten intertekstuaalisuutta. Toisessa analyysiluvussa vuorostaan käsittelen aineiston intervisuaalisuutta. Analyysissa pyrin arvioimaan erityisesti kohdekielisen kulttuurin vaikutusta siihen, miten intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus teoksissa ilmenevät. Kolmannessa ja viimeisessä analyysiluvussa teen yhteenvedon analyysin tuloksista ja arvioin niiden yhteyttä teoriaosuudessa esittelemieni intertekstuaalisten viittausten lajitteluperiaatteisiin ja käännösstrategioihin.

Analyysiosiota seuraa vielä päätelmäluke, jossa teen yhteenvedon koko tutkimuksen tuloksista, vastaan esittämiini tutkimuskysymyksiin ja arvioin saatujen tulosten pätevyyttä ja hyödyllisyyttä alan tutkimuskentässä.

2 Intertekstuaalisuus, intervisuaalisuus ja kulttuuri

Nykyajan globalisoituvassa maailmassa tekstit kytkeytyvät yhä enemmän toisiinsa. Tekstejä tuottaessa ja käännettäessä erilaiset kulttuurit kohtaavat. Tällaiset erilaisten kulttuurien kohtaamiset sekä korostavat kulttuurien välisiä eroja että luovat yhteyksiä niiden välille. Samalla tekstit jatkuvasti luovat ja muokkaavat kulttuuria. Intertekstuaalisuus tekstien risteyskohtana nousee usein esille tekstien ja kulttuurien kohdatessa, mutta tutkijat ovat eri mieltä sen suhteen, miten intertekstuaalisuus tulisi määritellä. Intervisuaalisuus on puolestaan terminä saanut yhä enemmän näkyvyyttä, mutta koska termin asema ei ole vielä vakiintunut tieteellisessä käytössä on aiheellista myös sen osalta määritellä tarkasti, mitä käsitteellä tämän tutkimuksen yhteydessä tarkoitetaan.

2.1 Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuus on yleisyydestään huolimatta käsitteenä hyvin häilyvä ja vaikeasti määriteltävä, sillä käsitteen käyttö ja tulkinta vaihtelevat merkittävästi eri tutkijoiden kesken. Monet poststrukturalistista näkemystä kannattavat tutkijat (ks. esim. Kristeva 1990b, Worton & Still 1995 ja Allen 2011) tukevat ajatusta siitä, että kaikki jo olemassa olevat tekstit vaikuttavat aina uusiin syntyviin teksteihin, mikä tekee intertekstuaalisuudesta tekstien tunnuspiirteen ja hävittää sen merkityksen harkittuna tyylikeinona. Strukturalistista näkemystä kannattavat tutkijat (ks. esim. Genette 1997 ja Weldy 2011) sitä vastoin erottavat tarpeen mukaan myös konkreettisemmän ja tarkoituksenmukaisemman intertekstuaalisuuden, jossa intertekstuaalisuus on selkeästi havaittava ja eroteltava piirre tekstissä. Tällainen käsitys intertekstuaalisuudesta tukee sitä näkemystä, johon tässä tutkimuksessa käsitteen määrittelyn osalta nojaan. Intertekstuaalisuus nähdään siis yleensä joko teoreettisena käsitteenä (poststrukturalistinen näkemys) tai metodologisena työkaluna (strukturalistinen näkemys) (Miller 1985, 19).

Jo ennen termin käyttöönottoa Saussure ja Bahtin ovat luoneet teorioita, jotka sivuavat intertekstuaalisuuden käsitettä (Allen 2011, 2–3). Sveitsiläisen kielitieteilijän Ferdinand de Saussuren (1983, 67–78) ajatus on, että erilaisilla *merkeillä*, jotka tässä yhteydessä tarkoittavat esimerkiksi tiettyä sanaa, on tietynlainen tarkoitus suhteessa muihin merkkeihin. Kaikki merkit kuuluvat järjestelmään, jossa niiden tarkoitus ilmenee sen kautta, miten ne muistuttavat toisia merkkejä tai eroavat niistä. Merkeillä ei siis ole omaa muista merkeistä irrallista tarkoitusta. Saussure kutsuu näiden merkkien esiintymistä ja käyttäytymistä yhteiskunnan sisällä

semiotiikaksi. (Mp.) Saussuren ajatukset ovat vaikuttaneet merkittävästi myöhempään strukturalistiseen liikkeeseen, jonka tavoitteena oli vakiinnuttaa näkemys, jossa kokonaisuus rakentuu yksittäisistä palasista. Tämä vallankumouksellinen tieteellisen ajattelun muutos voidaan nähdä intertekstuaalisuuden teorian yhtenä lähtökohtana. (Allen 2011, 10.)

Venäläinen filosofi ja kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin (2008) puolestaan keskittyy kielen sosiaaliseen aspektiin esittäessään, että sen merkitysten määrä kasvaa joka kerta, kun ilmaisu tulkitaan uudelleen, sillä jokaiseen tulkintaan vaikuttaa aina lukijan historia ja aikaisemmin luodut mielikuvat kielen eri merkityksistä. Bahtinin ajatus eroaa Saussuresta siinä, että nämä merkitykset eivät ole abstrakteja, kuten Saussuren merkit, vaan ne ilmentävät jatkuvasti muuttuvia sosiaalisia arvoja. Bahtin korostaakin kielen dialogisuutta esittäessään, että ilmaisun merkitys muodostuu sen pohjalta, mitä on sanottu aikaisemmin ja miten se tulkitaan. (Mt.) Bahtin ja Saussure ovat molemmat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että yksikään ilmaisu ei ole itsenäinen ja itsessään merkittävä, vaan sen merkitys syntyy vasta vuorovaikutuksessa muiden ilmausten kanssa (Allen 2011, 8–19). Tämä ajatus ilmausten keskinäisestä riippuvuudesta on intertekstuaalisuuden käsitteen synnyn taustalla.

Käsitteenä intertekstuaalisuus on syntynyt vasta vuonna 1969, jolloin bulgarialaisranskalainen kielitieteilijä ja kirjallisuudentutkija Julia Kristeva lanseerasi termin teoksessaan *Semiotikè: recherches pour une sémanalyse* (Leppihalme 1997, 8, 204; Kristeva 1969). Kristeva pyrki käsitteen avulla yhdistämään aiemmin esitetyt Saussuren ja Bahtinin teoriat (Allen 2011, 3). Kristevan (1990b, 36–37) mukaan tekstillä on kolme ulottuvuutta: tuottaja, vastaanottaja ja ulkopuoliset tekstit. Näistä jälkimmäinen on se ulottuvuus, joka muodostaa tekstin intertekstuaalisen perustan sijoittamalla tekstin muiden tekstien joukkoon, mikä viime kädessä määrittää sen merkityksen. Kristevan mukaan kaikki tekstit ovat muiden tekstien *risteyskohtia*. Kaikki tekstit muodostuvat kuin palapelinä muiden jo olemassa olevien tekstien vaikutuksesta, sillä ne hyödyntävät tiettyjä konventioita ja itsestäänselvyytenä pidettyjä normeja sekä valmiita merkityksiä ja konnotaatioita, jotka ovat olemassa jo ennen tekstiä. Tekstit saavat merkityksensä aina suhteessa muihin teksteihin. (Mp.)

Kristevaa mukailleen myös kirjallisuudentutkija Graham Allen (2011, 1) toteaa, että nykyään intertekstuaalisuus voidaan nähdä hyvin laajana käsitteenä, joka kattaa kaikki tekstit. Kaikki tekstit ovat intertekstuaalisia, sillä ne luodaan ja ymmärretään muiden tekstien luomien konventioiden ja mielikuvien kautta. Lisäksi intertekstuaalisuus ei rajoitu ainoastaan kirjallisiin teksteihin, vaan se koskee myös esimerkiksi maalaustaidetta, musiikkia ja arkkitehtuuria. (Mts.)

5.) Allenin käsitys vastaa sitä määritelmää tekstistä, jota hyödynnän tässä tutkimuksessa. Hän sisällyttää tekstin käsitteeseen kaikki merkityksen luomisen keinot, myös multimodaaliset tekstit, joissa teksti ei koostu ainoastaan verbaalisesta informaatiosta.

Ranskalaisen kirjallisuudentutkija Roland Barthesin (1987, 142–148) mukaan teksti paitsi koostuu useista eri lähteistä ja valmiista merkityksistä myös edustaa useita eri tulkintavaihtoehtoja. Barthes menee jopa niin pitkälle tekstin monitulkintaisuuden kanssa, että tekstin tuottajasta tulee merkityksetön. Hänen osuutensa tekstiin, joka on yhdistelmä sitä ennen syntyneitä tekstejä, on mitättömämpi kuin lukijan osuus, sillä hän ei voi vaikuttaa tekstin merkitykseen, joka rakentuu vasta lukutilanteessa valmiista kielellisten merkitysten joukosta siinä kielellisessä kulttuurissa, minkä osa teksti on. Tuottajan rooli on jopa kahlitseva, sillä hänen historiansa huomioon ottaminen tekstin tulkitsemisessa rajoittaa sen monimerkityksisyyttä. Barthes mukaan tekstin tulkinta keskittyy nimenomaan lukijaan, sillä teksti saa merkityksensä ainoastaan silloin, kun sitä luetaan. (Mts. 142–148, 160.) Vaikka Barthes (1987) korostaa lukijan asemaa persoonattomana tekstin tuottajan henkilökohtaiseen historiaan verrattuna, todellisuudessa myös lukijalla on oma henkilöhistoriansa, joka vaikuttaa tekstin tulkintaan. Mitä tahansa tekstin tuottaja onkaan pyrkinyt esittämään, tekstin lukija saattaa tulkita sen täysin omalla tavallaan (mt).

Kaikkien edellä mainittujen tutkijoiden näkemys intertekstuaalisuudesta on oleellisesti yhteneväinen, sillä ne kaikki edustavat sitä näkemystä, että intertekstuaalisuus on välttämätön ja kokonaisvaltainen osa tekstiä. Viittaankin tämän tutkimuksen yhteydessä kaikkiin vastaavaa näkemystä edustaviin teorioihin intertekstuaalisuudesta poststrukturalistisina, kuten Allen (2011) viittaa Saussuren, Bahtinin ja Kristevan teorioihin. Poststrukturalistisen näkemyksen mukaan intertekstuaalisuus on siis välttämätön osa tekstiä eikä se ole erotettavissa siitä. Tekstistä ei juurikaan pysty erottamaan jonkin tietyn teoksen vaikutusta, vaan se koostuu lukuisista erilaisista tekstuaalisista lähteistä, joita tekstin tuottaja on kohdannut, ja sen tulkintaan vaikuttavat kaikki ne tekstuaaliset lähteet, joita lukija on kohdannut. Poststrukturalistinen intertekstuaalisuus on siis pääosin tarkoituksetonta ja tiedostamatonta. Jatkuvuus on myös tärkeä osa tällaista näkemystä intertekstuaalisuudesta, sillä tekstiin vaikuttavat kaikki jo olemassa olevat tekstit, joihin ovat samalla tavoin vaikuttaneet kaikki niitä edeltäneet tekstit, ja teksti itse tulee vaikuttamaan sitä seuraaviin teksteihin.

Ranskalaisen kirjallisuudentutkijan Gérard Genetten (1997, 1–5) strukturalistinen näkemys poikkeaa aiemmin esitellyistä poststrukturalistisista intertekstuaalisuuden teorioista. Hän

esittelee termin *transtekstuaalisuus*, jonka määritelmä on pääosin vastaava kuin aiemmin mainittujen tutkijoiden määritelmät intertekstuaalisuudesta. Genetten transtekstuaalisuus kattaa kaikki ne ilmiöt, joiden kautta tekstit liittyvät toisiinsa. Genette jakaa transtekstuaalisuuden viiteen eri osa-alueeseen, joista ensimmäisen – intertekstuaalisuuden – piiriin kuuluvat kaikki ne tilanteet, joissa vähintään kahden tekstin välillä on useita samanaikaisia yhteneväisyyksiä ja toinen teksti on varsinaisesti läsnä toisessa tekstissä. Muut neljä osa-alueetta Genetten teoriassa (metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus, paratekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus) kattavat loput transtekstuaalisista ilmiöistä, kuten lukijan odotuksen vaikutuksen merkityksen vastaanottoon ja aiempien tekstien kommentoinnin tekstissä kyseisiä tekstejä nimeämättä. (Mp.)

Jatkan Allenin (2011) luokittelua poststrukturalistisen ja strukturalistisen intertekstuaalisuuden välillä viittaamalla Genetten teorian kanssa yhteneväisiin intertekstuaalisuuden teorioihin strukturalistisina. Strukturalistinen intertekstuaalisuus käsittää siis intertekstuaalisuuden toisen tekstin varsinaiseksi läsnäoloksi jossain toisessa tekstissä. Strukturalistinen intertekstuaalisuus on pääosin tarkoituksellista ja tiedostettua. Strukturalistisen näkemyksen mukaan intertekstuaaliset viittaukset ovat peräisin yhdestä tai useammasta lähteestä ja niiden alkuperä on mahdollista erottaa. Poststrukturalistisesta ajattelusta poiketen intertekstuaalisen viittauksen alkuperällä ei siis tarkoiteta kielellisen ilmaisun kokonaisvaltaista ja ehdotonta alkuperää, vaan sitä määriteltyä teosta, johon ilmaisulla viitataan. Tämä määritelty teos, johon tekstissä oleva intertekstuaalinen viittaus kytkeytyy, on tekstin *subteksti* (Tammi 2006, 60–62).

Myös kirjallisuudentutkija Lance Weldyn (2011, 3–4) teoria intertekstuaalisuudesta tukee strukturalistista näkemystä. Weldy määrittelee intertekstuaaliset viittaukset sellaiseksi materiaaliksi, joka hyödyntää jotain jo aikaisemmin luotua tai käytettyä materiaalia – usein epäsuorasti – ja joka voi muun muassa vaikuttaa tekstin tulkintaan tai välittää tietynlaisen tunteen lukijalle, joka tunnistaa viittauksen. Tekstit saattavat viitata muun muassa mihin tahansa henkilöön tai taideteokseen, joka voi olla hyvin yleisesti tunnettu tai vain vähän tunnettu, jolloin viittaus toimii sisäpiirivitsin tavoin. Viittaukset voivat olla tarkoituksenmukaisia tai tarkoituksettomia, sillä kirjoittaja saattaa myös tiedostamattaan tai vahingossa viitata johonkin hyvin tunnettuun ilmiöön. (Mp.)

Sen lisäksi, että joillain tutkijoilla on poststrukturalistinen ja joillain tutkijoilla strukturalistinen näkemys intertekstuaalisuudesta, on olemassa myös toisenlaisia tapoja ymmärtää ja lajitella intertekstuaalisuutta. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Jean Weisgerber (1970, 37) määrittelee

intertekstuaalisuuden ”lainatun materiaalin käyttämiseksi” (oma käänös), jolla hän tarkoittaa toisaalta sanojen lainaamista ja toisaalta tiettyjen mallien, tilanteiden, juonen tai henkilöiden lainaamista. Weisgerberin näkemys sisältää sekä poststrukturalistisia että strukturalistisia piirteitä riippuen siitä, onko lainaaminen tiedostamatonta vai tiedostettua ja onko sen tarkoitus tekstissä viitata johonkin toiseen teokseen. Kääntämisen tutkija Ritva Leppihalme (1997, 9) huomauttaa, että muista teoksista lainatut piirteet eli *alluusiot*, kuten hän niitä nimittää, esiintyvät kuitenkin usein alkuperäisestä muodostaan poikkeavana, eivät suorana lainauksena. Se, mitä Leppihalme tarkoittaa termillä alluusio, on tässä tutkimuksessa synonyyminen intertekstuaalisen tai intervisuaalisen viittauksen kanssa.

Kääntämisen tutkijat Basil Hatim ja Ian Mason (1992, 124), jotka intertekstuaalisuuden osalta korostavat tekstien riippuvuutta toisistaan ymmärtämisen ehtona, puhuvat myös *passiivisesta* ja *aktiivisesta intertekstuaalisuudesta*. Aktiivinen intertekstuaalisuus vie lukijan teoksen ulkopuolelle viittaamalla johonkin tekstin ulkopuoliseen lähteeseen. Passiivinen intertekstuaalisuus sitä vastoin ylläpitää tekstin koherenssia tekstin sisällä esimerkiksi viittaamalla johonkin tarinassa aikaisemmin tapahtuneeseen asiaan. (Mp.) Kielitieteilijä ja kirjallisuudentutkija Jay L. Lemke (1985¹, Hatimin & Masonin 1990, 125 mukaan) samankaltaisesti erottaa sellaiset intertekstuaaliset viittaukset, jotka ovat tekstin sisäisiä, eli viittaavat johonkin aiemmin samassa tekstissä esiintyneeseen ilmiöön, sellaisista, jotka ovat kahden eri tekstin välisiä. Se määritelmä intertekstuaalisuudesta, johon tukeudun tämän tutkimuksen yhteydessä, ei käsitä Hatimin ja Masonin käsitystä passiivisesta intertekstuaalisuudesta eikä Lemken tekstin sisäisiä intertekstuaalisia viittauksia, vaan puoltaa aktiivista intertekstuaalisuutta, jossa viittaukset kohdistuvat johonkin tekstin ulkopuoliseen ilmiöön eli ovat vähintään kahden tekstin välisiä.

Hatim ja Mason (1992, 128) korostavat myös intertekstuaalisten viittausten tarkoituksen merkitystä tekstissä. Lukija tai kääntäjä voi kuitenkin yleensä parhaimmillaan vain arvailla tekstin tuottajan motiivia tai tarkoitusta ainoastaan tekstin perusteella, mikäli tekstin tuottaja ei eksplisiittisesti ilmaise syytä tietyn ilmaisun käyttämiselle. Tarkoituksen arvioiminen on vaikeaa varsinkin siitä syystä, että intertekstuaalisten viittausten mahdollisia tarkoituksia on lukuisia ja niistä on lähes mahdotonta luoda kattavaa listaa. (Leppihalme 1997, 31–32.) On myös tärkeää huomata, että tekstin vaikutus ei välttämättä vastaa sen tarkoitusta. Tekstin

¹ Lemke, J. L. 1985. Ideology, intertextuality, and the notion of register. Teoksessa J. D. Benson & W. S. Greaves (toim.) *Systemic Perspectives on Discourse*, vol 1. Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corporation.

tuottajan tarkoitus saattaa ensinnäkin olla erilainen kuin se tarkoitus, jota varten teksti luetaan. Sekä lukijan tarkoitus tekstin lukemiseen että tuottajan tarkoitus tekstin tuottamiseen vaikuttavat siihen, mikä tekstin vaikutus lopulta on. (Nord 1991, 47–48.) Tämä koskee myös intertekstuaalisia viittauksia, joiden vaikutus muiden tekstin merkitystä rakentavien osien tavoin voi poiketa tekstin tuottajan tarkoituksesta.

Vaikka olen muun muassa Kristevan (1990a) ja Allenin (2011) kanssa yhtä mieltä siitä, että henkilökohtainen historia vaikuttaa aina tekstin tuottamiseen ja tulkintaan eikä mikään teksti ilmene tyhjiössä, en tässä tutkimuksessa viittaa tahattomiin tekstien välisiin yhteneväisyyksiin intertekstuaalisuutena. Tutkimuskysymyksen kannalta on aiheellista tukeutua huomattavasti suppeampaan määritelmään intertekstuaalisuudesta. Genetten strukturalistinen näkemys intertekstuaalisuudesta vastaa sitä, mihin viitataan intertekstuaalisuudella ja intertekstuaalisilla viittauksilla: varsinaisiin, toistuviin ja pääasiassa tarkoituksellisiin tiettyjen piirteiden esiintymisiin, jotka merkitsevät toisen määritellyn tekstin läsnäoloa toisessa määritellyssä tekstissä. Tämä tutkimus tukeutuu siis strukturalistiseen käsitykseen intertekstuaalisuudesta ja sen määritelmästä.

Intertekstuaalisia viittauksia tarkastellaan ja lajitellaan pääasiassa erilaisten tasojen mukaan, esimerkiksi sanan, ilmauksen ja lauseen tasolla tai koko teoksen ja jopa tekstilajin tasolla. (Hatim & Mason 1992, 132). Kääntämisen tutkijat José Lambert ja Hendrik van Gorp (1985, 47–49) jakavat tekstin ominaisuudet karkeasti makro- ja mikrotason ominaisuuksiin, makrotasolle kuuluva ominaisuus vaikuttaa koko tekstiin ja sen tulkintaan ja mikrotasolle kuuluva ominaisuus liittyy lauseen merkitykseen ja tyyliin. Leppihalme (1997, 31–32) hyödyntää tätä jakoa alluusioiden merkitysten tulkitsemisessä: alluusio toimii tekstissä joko makro- tai mikrotasolla. Makrotasolla toimiva alluusio vaikuttaa tekstin rakenteeseen ja teemaan, mikrotasolla toimiva alluusio puolestaan vaikuttaa siihen lauseeseen, jossa se esiintyy (mp.).

Intertekstuaalisia viittauksia on mahdollista lajitella myös sen mukaan, mikä suhde niillä on subtekstiin. Viittaus voi olla viitteellinen, jolloin viittauksen yhteydessä mainitaan lähde, klisee, suora lainaus, konventionaalistunut idea (jonka lähde ei ole enää erotettavissa), sanonta tai pohdinta. (Sebeok (toim.) 1986², Hatimin & Masonin 1992, 132 mukaan.) Tämä lajittelu, josta itse asiassa puuttuu tunnistettava viittaus tiettyyn teokseen, joka ei tuo eksplisiittisesti esille

² Sebeok, T. A. (toim.) 1986. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vols 1-3. Berlin: Mouton de Gruyter.

viittauksen lähde, koskee mikrotason intertekstuaalisuutta. Intertekstuaalisuutta voidaan lisäksi lajitella esimerkiksi tekstilajin, käytetyn teeman tai aiheen, tekstin rakenteen ja tekstin tarkoituksen mukaan (Lemke 1985³, Hatimin & Masonin 1992, 132–133 mukaan). Tällainen lajittelu puolestaan koskee enemmän tekstin makrotason intertekstuaalisuutta.

Leppihalme (1997, 3–4) erottelee jo aiemmin esitettyyn kielelliseen materiaaliin viittaavat alluusioiden sellaisiin, joissa esiintyy jokin erisnimi, ja sellaisiin, joissa ei esiinny erisnimeä. Nämä hän lajittelee edelleen *prototyypisiin* viittauksiin, joissa viittaus on säilytetty ennallaan, ja muokattuihin viittauksiin, joissa viittaus sisältää jonkinlaisen muutoksen, joka poikkeaa sen alkuperäisestä lähteestä. Viittaus saattaa myös muuttua stereotyyppiseksi, jolloin viittauksen alkuperäinen lähde katoaa tai muuttuu merkityksettömäksi. Kliseet ja sanonnat ovat stereotyyppisiä viittauksia. (Mts. 3–4, 10.)

2.2 Intervisuaalisuus

Kirjallisuudentutkija Sisko Ylimartimo (2001, 85) huomauttaa, että minkä tahansa teoksen kuvitus on jo itsessään intertekstuaalista, sillä se viittaa aina vähintään siihen verbaaliseen tekstiin, jonka ohessa se ilmestyy. Vaikka kuva ei liittyisi selvästi siihen, mitä verbaalisessa tekstissä sanotaan, sen olemassaolo osana tekstiä vaikuttaa väistämättä verbaalisen tekstin tulkintaan, kuten verbaalinen teksti puolestaan vaikuttaa kuvituksen tulkintaan ja siihen, mihin lukija kiinnittää huomion kuvissa. Jos esimerkiksi jokin tietty kuvan yksityiskohta mainitaan myös verbaalisessa tekstissä, lukija kiinnittää siihen helpommin huomiota kuin silloin, jos se esiintyisi ainoastaan kuvassa. Tällainen kuvan ja tekstin välinen intertekstuaalisuus tekstin sisällä ei kuitenkaan vastaa tämän tutkimuksen määritelmää intertekstuaalisuudesta tai intervisuaalisuudesta.

Kirjallisten teosten kuvitukseen saattavat helposti vaikuttaa jo olemassa olevat kuvitukset. Kuvittaja voi – tiedostetusti tai tiedostamattaan – tukeutua kuvituksissa tiettyyn *kuvitustraditioon* tai jopa *kuvitukselliseen kaanoniin*. Kuvitukseen saattaa vaikuttaa esimerkiksi saman teoksen aiemmat kuvitukset tai ulkopuoliset vaikutukset, jotka tuovat tekstiin *intertekstuaalisia lainoja*. (Ylimartimo 2001, 84–86.) Tämän tutkimuksen aineistossa kuvitukseen on vaikuttanut *Kalevalan* lisäksi Gallen-Kallelan Kalevala-aiheinen maalaustaide, joka ennestään vahvistaa teosten intertekstuaalisuutta. Molemmat aineistoteosten tekijät, sekä

³ Lemke, J. L. 1985. Ideology, intertextuality, and the notion of register. Teoksessa J. D. Benson & W. S. Greaves (toim.) *Systemic Perspectives on Discourse*, vol 1. Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corporation.

Rosa että Kunnas, ovat versioineet teoksiinsa Gallen-Kallelan maalauksia. Ylimartimo (2001, 86) viittaa tällaiseen valmiin kuvallisen materiaalin käyttöön *teknis-visuaalisena intertekstuaalisuutena*. Tämän termin sijaan viitataan tutkimuksen yhteydessä valmista visuaalista materiaalia lainaaviin intertekstuaalisiin viittauksiin kuvituksissa *intervisuaalisuutena*.

Kääntämisen tutkija Eliisa Pitkäsalo (2019) viittaa intervisuaalisuuteen sellaisen materiaalin yhteydessä, jossa visuaalinen teos on saanut vaikutteita toisesta visuaalisesta teoksesta. Hän nostaa esimerkiksi muun muassa nimenomaan Gallen-Kallelan maalauksen *Sammon puolustus* ja siitä tehtyjä mukaelmia, joista yksi on tämän tutkimuksen aineistoteoksen *Koirien Kalevalan* kuvituksissa oleva mukaelma kyseisestä maalauksesta. Lisäksi kääntämisen tutkijat Riitta Oittinen, Anne Ketola ja Melissa Garavini (2018, 98–110) viittaavat valmiin visuaalisen materiaalin lainaamiseen toisessa visuaalisessa teoksessa intervisuaalisuutena. Heidän tutkimuksensa aiheesta nostaa myös esille tämän tutkimuksen aineistona olevan *Koirien Kalevalan* intervisuaalisuuden. Edellä mainittujen tutkijoiden käsitys intervisuaalisuudesta on sama kuin tässä tutkimuksessa, joten on perusteltua tukeutua käsitteen intervisuaalisuus käyttöön myös tämän tutkimuksen aineiston analyysissä.

Intervisuaalisen kuvan ei tarvitse olla mukaelma toisesta visuaalisesta teoksesta, vaan myös pienempien visuaalisten elementtien lainaaminen toisesta visuaalisesta teoksesta toiseen on intervisuaalisuutta. Intervisuaalisuudella tarkoitan siis (tämän tutkimuksen yhteydessä käyttämäni intertekstuaalisuuden käsitettä mukaillen) varsinaisia, toistuvia ja pääasiassa tarkoituksellisia tiettyjen visuaalisten piirteiden esiintymisiä, jotka merkitsevät toisen määritellyn visuaalisen teoksen läsnäoloa toisessa määritellyssä visuaalisessa teoksessa.

2.3 Tekstin kulttuurisidonnaisuus

Tekstien globalisoituminen on johtanut siihen, että tekstejä vastaanotetaan nykyään yhä useammin sellaisissa kulttuurisissa konteksteissa, jotka poikkeavat tekstin alkuperäisestä kulttuurisesta tilasta (Pietiläinen 1998, 127). Tämän tutkimuksen aineiston intertekstuaalisten viittausten subtekstit, *Kalevala* ja Gallen-Kallelan Kalevala-aiheinen maalaustaide, ovat kulttuurisesti hyvin värittyneitä. *Kalevala* on teos, jonka lähes kaikki suomalaiset tuntevat enemmän tai vähemmän, mutta Suomen ulkopuolella se on joillekin jopa täysin tuntematon. Tutkimuksen aineiston tuottajat ovat todennäköisesti – erityisesti englanninkielisiä tekstejä tuottaessaan – joutuneet harkitsemaan tarkkaan, minkälaista *Kalevalaan* viittaavaa materiaalia

sisällyttää tekstiin, jotta se säilyy ymmärrettävänä myös sellaiselle lukijalle, jolla ei ole ennestään tietoa *Kalevalasta* tai suomalaisesta kulttuurista.

Lähtökulttuurille tyypilliset piirteet ovat yksi tekstien ominaispiirre. Tällaiset kulttuurisidonnaiset piirteet voivat tuottaa vaikeuksia tekstin tuomisessa muiden kulttuurien edustajien saataville. Kääntäjä joutuukin usein kääntäessään muokkaamaan tekstiä, jotta se olisi ymmärrettävissä yhtä hyvin myös vieraassa kulttuurissa. (Leppihalme 1997.) Myös tekstin tuottaja saattaa joutua selittämään teoksessa esiintyviä kohdekulttuurille vieraita kulttuurisidonnaisia piirteitä, mikäli teos käsittelee jotain vieraaseen kulttuuriin kuuluvaa aihepiiriä. Näin tapahtuu esimerkiksi tämän tutkimuksen aineistoon kuuluvassa Rosan alkuperäisessä englanninkielisessä sarjakuvassa, jonka lukijoille *Kalevala* ja suomalainen kulttuuri eivät välttämättä ole tuttuja.

Kulttuuri voi vaikuttaa multimodaalisten tekstien ymmärtämiseen usealla eri tavalla, minkä vuoksi kulttuurierot aiheuttavat ongelmia kuvituksia sisältävien teosten kääntäjille sekä verbaalisen sisällön että teoksen visuaalisen ulkomuodon vuoksi (Oittinen 2004, 113). Kääntäjän on otettava kulttuurisidonnaiset verbaaliset ja visuaaliset seikat huomioon teosta kääntäessään. Sisällöllisesti ongelmia voi tuottaa esimerkiksi sellaisten asioiden esiintyminen tekstissä, jotka ovat lukijalle vieraita. Tekstin verbaalisen materiaalin sisältämät kulttuurisidonnaiset viittaukset voi kuitenkin tuoda visuaalisen materiaalin sisältämiä kulttuurisidonnaisia viittauksia helpommin kohdekielisen lukijan ulottuville selittämällä tai muokkaamalla.

Monet kuvakirjojen sisältämät visuaaliset piirteet ovat vahvasti sidoksissa kulttuuriin. Tällaisia ovat esimerkiksi kuvien värit ja symboliikka sekä kirjoituksen suunta. (Oittinen 2004, 113–114.) Länsimaisessa kulttuurissa lukeminen tapahtuu vasemmalta oikealle. Sama suunta säilyy myös silloin kun ”luetaan” kuvia, joka johtaa siihen, että kuvan vasen puoli tuntuu katsojasta läheisemmältä kuin kuvan oikea puoli. Esimerkiksi hepreankielisessä teoksessa lukusuunta on päinvastaisesti oikealta vasemmalle. (Happonen 2001, 105.) Visuaalisesti ongelmia voi aiheuttaa myös esimerkiksi kirjoitusjärjestelmien poikkeavuus tai sellaisten toimintojen esittäminen kuvituksessa, joka ei kohdekulttuurissa ole hyväksyttävää. Kuvitukset saattavat sisältää myös sellaisia yksityiskohtia, joita kohdekulttuurin lukija ei ymmärrä. Tällaisissa tapauksissa kääntäjällä on mahdollisuus yrittää selittää ilmiö luontevasti käänöksessä kohdekulttuurin lukijalle tai yksinkertaisesti jättää se ennalleen ilman selityksiä, sillä kuvaa ei yleensä pääse muuttamaan. (Oittinen 2004, 113–114, 117, 180.)

Tekstin kulttuurisidonnainen materiaali voi olla sekä kielen sisäistä että kielen ulkoista. Kielenulkoisia kulttuurisidonnaisia piirteitä ovat esimerkiksi sellaiset esineet, henkilöt ja tapahtumat, jotka ovat tuttuja ja tunnistettavia vain tietyssä kulttuurissa. Kielen sisäisiä kulttuurisidonnaisia piirteitä taas ovat esimerkiksi sellaiset sanat tai ilmaisumuodot, joille ei ole vastinetta muilla kielillä. (Leppihalme 1997, viii-ix, 2–3.)

Kääntämisen tutkija Nick Ceramella (2008, 15–20) lajittelee sellaiset sanat, joille ei ole vastinetta kohdekulttuurissa niiden merkityksen mukaan muun muassa 1) lainasanoiksi; 2) kulttuurisidonnaisiksi sanoiksi; 3) sanoiksi, joiden muodolla ei ole vastinetta kohdekieleessä; 4) sanoiksi, jotka eroavat fyysiseltä perspektiiviltään kohdekielen vastaavissa tilanteissa käytettävistä ilmauksista ja 5) voimasanoiksi, joiden kuvaannollinen merkitys eroaa kohdekielen merkityksestä. Hän tarjoaa myös useita ratkaisuja tällaisten sanojen kääntämiseen: yleistermin, kiertoilmauksen sekä lisämääritteiden käyttö, pelkistys, korvaaminen, selittäminen ja poisto. (Mp.) Tämän tutkimuksen kannalta oleellisia ovat erityisesti kulttuurisidonnaiset sanat ja lainasanat sekä niiden kääntäminen. Tällaiset sanat viittaavat yleensä kulttuurisidonnaisiin ilmiöihin tai esineisiin, jotka ovat muissa kulttuureissa vieraita, ja niiden tuottamat vaikeudet kääntäjälle ovat enemmän kulttuurisia kuin lingvistisiä.

Myös nimet ovat eräänlaisia kulttuurisidonnaisia sanoja. Kääntämisen tutkija Peter Newmarkin (1988, 70–71) mukaan erisnimet eroavat muista kulttuurisidonnaisista sanoista siinä, että ne ovat kielen ”ulkopuolella”. Niillä ole muuta merkitystä sen lisäksi, että ne viittaavat johonkin tiettyyn hahmoon tai asiaan. Tästä syystä nimiä ei käytännössä voi eikä pidä kääntää. Joillekin nimille on kuitenkin syntynyt jo eräänlainen hyväksyty käännös, jota käytetään yleisesti, tai sitten niitä muokataan hieman kohdekieleen sopivammaksi. Poikkeuksena ovat myös sellaiset nimet, jotka samalla viittaavat johonkin hahmon ominaisuuteen, vaikka tällaisessakin tapauksessa Newmark suosittelee nimen konnotaation selittämistä muualla, niin että nimi jää ennalleen. Fiktiivisessä lastenkirjallisuudessa nimien kääntäminen sitä vastoin on hyväksyttävää, mikäli kansantarujen hahmojen nimet eivät edusta kansallisia piirteitä. (Mp.) Oittinen (2004, 101–103) kuitenkin huomauttaa, että lastenkirjoissa nimien kääntäminen on oleellista paitsi ”suuhun sopivuuden” vuoksi, koska lastenkirjoja luetaan paljon ääneen, myös siksi, että nimien konnotatiivisten merkitysten kääntäminen on tärkeää teoksen tulkinnan kannalta.

Samalla tavoin kuin kulttuuri vaikuttaa tekstin ymmärtämiseen, se vaikuttaa myös intertekstuaalisten viittausten ymmärtämiseen, sillä kulttuuri on hyvin merkittävä tekijä niiden

tulkitsemisessa. Intertekstuaaliset viittaukset vaativat lukijalta sosiaalista tietoutta, jotta ne täyttävät tarkoituksensa merkityksen luomisessa (Hatim & Mason 1992, 129). Myös Weldy (2011, 5) painottaa, että intertekstuaalinen viittaus täyttää tarkoituksensa tekstissä ainoastaan silloin, kun lukija huomaa sen.

Hatimin ja Masonin (1990, 120–121) mukaan intertekstuaalinen teksti ymmärretään niiden tekstien kautta, joihin ne ovat yhteydessä. He korostavat, että kyse on laajemmasta ilmiöstä, kuin pelkästään tekstien sisältämistä alluusioista. Tekstin intertekstuaalisuuden ymmärtäminen riippuu kaikesta siitä aiemmasta tiedosta ja mielikuvista, jotka lukijalla on intertekstuaalisen viittauksen kohteesta eli subtekstistä. (Mp.) Tässä kohtaa lukijan kulttuurikonteksti nousee esille. Kulttuurisidonnaisista piirteistä puhuttaessa on kuitenkin tärkeää huomata, että tiettyä kieltä puhuvat eivät muodosta yhtenäistä kulttuurista ryhmää, vaan esimerkiksi myös koulutustausta, yhteiskunnallinen asema ja harrastukset vaikuttavat siihen, miten hyvin ja minkälaisia intertekstuaalisia viittauksia lukijat ymmärtävät (Leppihalme 1997, 36–37).

Vaikka mikä tahansa viittaus saattaa jäädä lukijalta ymmärtämättä, se on todennäköisempää, jos viittaus on kulttuurisidonnainen ja teksti liikkuu kulttuurien välillä, joko maiden välillä tai maan sisällä eri ihmisryhmien välillä (Leppihalme 1997, 33–34). Intertekstuaalisen tekstin tuottajan on siis tekstiä tuottaessaan pyrittävä huomioimaan, mitä tekstin todennäköinen lukijakunta tietää, mikäli hän haluaa, että tekstin sisältämät intertekstuaaliset viittaukset tulevat ymmärretyksi. Leppihalme (1997, 22) huomauttaa tähän liittyen, että intertekstuaalisen tekstin tuottaja pyrkii yleensä nimenomaan siihen, että käytettävät viittaukset ovat ymmärrettäviä alkuperäisteoksen kohdekulttuurissa. Kun teksti käännetään sellaiseen kohdekulttuuriin, jonka lukijakunnan kulttuuri on erilainen kuin alkuperäisen tekstin lukijakunnan kulttuuri, viittauksista tulee helposti käsittämättömiä.

Koska aikuiset ja lapset lukevat erilaisia tekstejä, he saattavat tulkita ja ymmärtää tekstejä eri tavoin. Lasten ja aikuisten erilainen tekstihistoria saattaa johtaa siihen, että toiselta osapuolelta saattaa jäädä jokin viittaus huomaamatta tai osapuolet tulkitsevat viittauksen toisistaan poikkeavasti. (Desmet 2001, 33.) Hyvä esimerkki tästä on se, miten aikuiset ymmärtävät esimerkiksi kaksimielisistä ja poliittisista vitseistä, joita lapset eivät yleensä ymmärrä. Weldy (2011, 5) huomauttaa, että kulttuurilla on suuri vaikutus varsinkin lapsille suunnatun kirjallisuuden sisältämien intertekstuaalisten viittausten kannalta, koska tuottaja pyrkii yleensä pitämään tekstin sellaisena, että lukija ymmärtää sen. Lapsille suunnatun teoksen tuottaja todennäköisemmin sisällyttää tekstiinsä vain sellaisia intertekstuaalisia viittauksia, joiden

kohdetta pidetään tekstin kohdekulttuurissa yleistietona, koska lapsen kielellinen ymmärrys ja mielikuvien luominen tekstistä ei yllä samalle tasolle aikuisen kanssa (mts. 5, 8).

2.4 Intertekstuaalisuuden kääntäminen

Kääntäminen itsessään on ”intertekstuaalista toimintaa”, sillä kääntäjä kulkee tekstien välissä. Sen lisäksi, että teos saattaa viitata muihin teoksiin, kääntäjän oma historia vaikuttaa käännökseen. Sama henkilökohtainen historia vaikuttaa tietenkin myös tekstin tuottajan kautta alkuperäiseen teokseen ja lukijan kautta tekstin tulkintaan. (Oittinen 2004, 12.) Tällainen ajattelu, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen, on perusteltu, mutta johtaa väistämättä siihen käsitykseen intertekstuaalisuudesta, että kaikki tekstit ovat intertekstuaalisia. Kuten jo aiemmin huomautin, tällainen poststrukturalistinen tulkinta intertekstuaalisuudesta on tämän tutkimuksen kannalta kuitenkin epäkäytännöllinen. Tämän tutkimuksen yhteydessä puhun intertekstuaalisuudesta ja intervisuaalisuudesta vain sellaisissa tapauksissa, joissa viitataan konkreettisesti johonkin toiseen määriteltyyn teokseen – tämän tutkimuksen yhteydessä *Kalevalaan* tai Gallen-Kallelan maalauksiin – ja intertekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden kääntämisestä juuri tällaisten tapausten kääntämisessä.

Aina, kun kääntäjä kohtaa intertekstuaalisen viittauksen tekstissä, hänen täytyy miettiä, miten se pitäisi kääntää. Tärkeää intertekstuaalisissa viittauksissa on niiden tarkoitus. Näin ollen kääntäjän on mielekästä valita sellainen käännöstrategia, joka säilyttää viittauksen tarkoituksen. Ei ole tarkoituksenmukaista luoda tiettyjä sääntöjä siihen, miten tiettytyyppisiä tilanteita ja käännösongelmia ratkaistaan, vaan kääntäjän kannattaa aina käyttää omaa harkintaansa tilannekohtaisesti. (Leppihalme 1997, 8, 27–28, 31.) Hatim ja Mason (1992, 134–135) esittävät, että intertekstuaalisen viittauksen asema tekstissä voidaan määrittää kolmen kysymyksen avulla: Miten viittaus on ilmaistu tekstissä? Mikä tarkoitus viittauksella on? Mikä merkitys viittauksella on tekstissä? Nämä kysymykset auttavat määrittämään kannattaako kääntäjän seurata enemmän viittauksen muotoa, sisältöä vai molempia. (Mp.)

Ennen kuin kääntäjä voi kääntää intertekstuaalisen viittauksen, hänen täytyy löytää se tekstistä (Weldy 2011, 9). Kääntäjän tulkinta teoksesta tapahtuu aina tietyssä kulttuurisessa tilassa, jossa tietyt arvot ja uskomukset vaikuttavat tekstin tulkintaan ja edelleen syntyvään käännökseen (Venuti 2013, 182). Kääntäjäkin on tekstin lukija, joka kääntäessään tulkitsee tekstiä. Kaikkien tekstin intertekstuaalisten viittausten löytäminen ja täydellinen tulkitseminen on kuitenkin mahdotonta. Toisaalta kääntäjältä saattaa jäädä huomaamatta joitakin intertekstuaalisia

viittauksia ja toisaalta hän saattaa jopa lisätä käännökseen omiaan, tiedostamattaan tai tiedostetusti. Näin käännös heijastaa väistämättä kääntäjän tulkintaa tekstin intertekstuaalisuudesta. (Desmet 2001, 32–34.) Myös Oittinen (2000, 16) korostaa kääntäjän asemaa ensisijaisesti tekstin lukijana, jonka henkilökohtainen historia ja kokemukset vaikuttavat tekstin tulkintaan ja joka jakaa oman tulkintansa muille lukijoille eteenpäin käännöksessään. Intertekstuaalisten viittausten kääntämisessä on siis erityisen tärkeää se, miten kääntäjä itse tulkitsee ne viittaukset, jotka hän löytää tekstistä eli se, mitä kääntäjä itse tietää intertekstuaalisten viittausten subtekstistä. Käännökseen vaikuttaa lisäksi se, minkälaiseksi kääntäjä tulkitsee lukijoiden tietämyksen intertekstuaalisen tekstin subtekstistä (Desmet 2001, 32–34).

Kääntäjän tehtävä on luoda uudelleen kohdetekstin ja lukijan välille sama suhde, mikä lähtötekstin ja lukijan välillä on, ottamalla huomioon kohdetekstin lukijoiden erilainen kulttuuritausta (Faull 2010, 15–16). Kulttuurisidonnainen teksti voidaan kääntää kommunikatiivisesti tai semanttisesti. Kommunikatiivisella käännöksellä pyritään siihen, että käännös vaikuttaa kohdekielisen tekstin lukijaan samalla tavalla kuin lähtökielinen teksti lukijaansa. Semanttisessa käännöksessä sitä vastoin pyritään kääntämään teksti sisällöllisesti mahdollisimman tarkasti. Semanttinen käännös pysyy siis lähempänä lähtökulttuuria sisällyttämällä tekstiin myös ne lähtökulttuurin piirteet, jotka ovat kohdekulttuurille vieraita. Kommunikatiivinen käännös puolestaan mukauttaa tekstin kulttuurista sisältöä kohdekulttuurille ymmärrettävämmäksi. (Newmark 1988, 39, 43.)

Aiemmin esitellyn Lambertin ja van Gorp (1985) sekä Leppihalmeen (1997) lajittelun mukaisesti intertekstuaaliset viittaukset toimivat tekstissä joko makrotasolla, jolloin sen vaikutus yltää koko tekstiin, tai mikrotasolla, jolloin sen vaikutus yltää siihen ilmaukseen, jossa se esiintyy. Makrotasolla toimivan intertekstuaalisen viittauksen voi näin ollen päätellä olevan merkittävämpi teoksen kannalta kuin mikrotasolla toimivan viittauksen, sillä sen ymmärtäminen vaikuttaa koko teoksen ymmärtämiseen. On siis tärkeää, että varsinkin makrotason viittaukset säilyvät intertekstuaalista teosta käännettäessä. On tärkeää pyrkiä välittämään myös mikrotasolla toimivat intertekstuaaliset viittaukset mahdollisuuksien mukaan, mutta niiden kääntämättä jättäminen ei kuitenkaan vaikuta koko tekstin tulkintaan eikä näin ollen koko tekstin ymmärtämiseen. Lisäksi, niiden pois jättämisestä voi kompensoida muualla tekstissä.

Weldy (2011, 10–11) jakaa erilaiset intertekstuaalisten viittausten kääntämisen käänносstrategiat seitsemään kategoriaan: 1) poisto; 2) viittauksen säilyttäminen (jos lähtö- ja kohdekulttuurit ovat läheiset); 3) kirjallinen käänнос (jolloin ainoastaan viittaus tai sen merkitys säilyy, ei molemmat); 4) mukauttaminen; 5) selityksen sisällyttäminen; 6) viittauksen korvaaminen paikallaan (toisella viittauksella, joka on peräisen joko lähtö- tai kohdekulttuurista, tai toisella kielellisellä keinolla tai kuvauksella tai tavallisella tekstillä) ja 7) viittauksen korvaaminen muualla tekstissä. Hän korostaa, että mainittuja käänносstrategioita voi käyttää myös samanaikaisesti tietyn viittauksen kääntämiseen (mp). Vaikka Weldy käsittelee intertekstuaalisten piirteiden kääntämistä nimenomaan lastenkirjallisuudessa, ovat hänen huomionsa varteenotettavia myös muun kuin lapsille suunnatun kirjallisuuden intertekstuaalisuuden analysoinnissa.

Kirjallisuuden- ja kääntämisen tutkija Mieke Desmet (2001, 34–35) puolestaan ehdottaa neljää erilaista käänносstrategiaa sellaisten intertekstuaalisten viittausten suhteen, joita kääntäjä itse tai mahdollinen lukija ei hänen arvionsa mukaan poimisi tekstistä. Ensimmäinen keino on kääntää viittaus kirjaimellisesti lähimmällä tulokielen vastineella välittämättä sen tarkoituksen säilymisestä. Toinen keino on poistaa viittaus tekstistä kokonaan. Kolmas keino, joka on kääntäjälle haastavin, on korvata lähtökielinen viittaus samankaltaisella tulokielisellä viittauksella, joka synnyttää käänноksen lukijassa samanlaisen vaikutuksen kuin alkuperäinen viittaus lähtökielisen version lukijassa. Neljäs keino on korvata intertekstuaalinen viittaus jossain muualla tekstissä, jossa lähtötekstissä ei ole viittausta. (Mp.) Desmetin ehdottamat käänносstrategiat sisältyvät Weldyn esittämiin käänносstrategioihin, joten tutkimuksen yhteydessä on tarkoituksenmukaista tarkastella aineiston intertekstuaalisten viittausten käänноksiä Weldyn kategorisoinnin tuella.

Intertekstuaalisuudesta tulee kääntäjälle ongelma varsinkin silloin, kun se sisältää kulttuurisidonnaisia aineksia (Hatim & Mason 1992, 124). Desmet (2001, 31) huomauttaa, että vahvasti kulttuurisidonnaisia intertekstuaalisia ja intervisuaalisia tekstejä pidetään usein mahdottomana kääntää. *Kalevala* on epäilemättä hyvin kulttuurisidonnainen teksti, minkä vuoksi tutkimuksen aineistoteokset, jotka molemmat pohjautuvat siihen, ovat yhtä lailla kulttuurisidonnaisia tekstejä. Tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin tärkeä huomioida, että toinen aineistoteoksista on alun perin tuotettu sellaiselle kielelle, ja näin ollen myös lukijakunnalle, joka ei edusta samaa kulttuuria kuin mistä teoksen subtekstit eli

intertekstuaalinen ja intervisuaalinen tausta – *Kalevala* ja Gallen-Kallelan maalaukset – ovat peräisin.

Myös Leppihalme (1997, 3) korostaa kulttuurin asemaa tekstejä käännettäessä: tekstit ovat olemassa tietyssä hetkessä tietyssä kulttuurissa, ja niillä on tietty tarkoitus ja lukijakunta. Kääntäjän tehtäviin kuuluu erottaa tekstistä, mitä sellaista lähtötekstin lukijoiden oletetaan tietävän, mitä kohdetekstin lukijoille täytyy selittää, mikä vaatii kääntäjältä kielen ulkopuolista tietoa kohde- ja lähtökulttuurista. (Mts. 3, 19–20.) Tämä koskee myös intertekstuaalisia ja intervisuaalisia viittauksia. Kääntäjän täytyy tunnistaa viittaus lähtötekstistä ja pystyä siirtämään se kohdetekstiin niin, että sen tarkoitus säilyisi mahdollisimman samankaltaisena.

3 Multimodaalinen teksti

Tekstissä voi olla useita eri moodeja, jotka välittävät informaatiota lukijalle. Esimerkiksi kuvat voivat tuoda merkityksellistä informaatiota teksteihin, on kyse sitten satukirjasta, sarjakuvasta tai muusta kuvan kanssa yhdessä esiintyvistä verbaalisesta tekstistä. Elokuvissa on näiden lisäksi myös auditiivinen moodi. Eri moodien välittämän informaation ja moodien erityispiirteiden huomioiminen on tärkeää multimodaalisia teoksia käännettäessä. Koska tutkimukseni aineisto koostuu teoksista, jotka tyylilajinsa tyypillisinä edustajina sisältävät paljon kuvitusta, joka on tulkinnan kannalta merkittävässä asemassa, on aiheellista luoda lyhyt katsaus multimodaalisiin teksteihin ja niiden kääntämisen erityispiirteisiin. Tämän jälkeen esittelen myös tarkemmin sarjakuvien ja lastenkirjallisuuden erityispiirteitä sekä erityisesti niiden kääntämiseen liittyviä huomioita.

3.1 Multimodaalisuus

Käsitteenä multimodaalisuus on suhteellisen uusi keksintö. Se on siitä huolimatta hyvin suosittu ja yleisesti tunnettu erityisesti tieteellisessä käytössä. (Jewitt, Bezemer & O'Halloran 2016, 1) Kielitieteilijät Eija Ventola, Cassily Charles ja Martin Kaltenbacher (2004, 1–2) korostavat nykyajan median vaikutusta käsitteen tutkimuksen nopeaan yleistymiseen. Vaikka multimodaalisuus on ennenkin ollut lähes aina läsnä ihmisten välisessä viestinnässä, se on usein sivuutettu. Mahdollisuus yhdistää erilaisia moodeja viestin välittämiseksi nykyteknologian avulla on kuitenkin pakottanut tutkijat kiinnittämään erityistä huomiota multimodaalisuuteen ja tunnustamaan sen vaikutus merkityksien tuottamisessa. (Mp.)

Laajasti määriteltynä multimodaalisuus korostaa sitä, että ihmiset käyttävät useita erilaisia keinoja merkityksen välittämiseen. Verbaalisen tekstin, kuvien ja äänen lisäksi tällaisia keinoja ovat esimerkiksi ilmeet ja eleet. Suppeammin määritelty multimodaalisuus korostaa näiden keinojen käyttämistä tietyssä tilanteessa multimodaalisen kokonaisuuden luomiseksi. (Jewitt ym. 2016, 158.) Tämä kokonaisuus on *multimodaalinen teksti*. Tämän tutkimuksen yhteydessä käyttäessäni termiä teksti, viittaankin nimenomaan multimodaaliseen tekstiin. Tämän tutkimuksen aineisto koostuu teksteistä, joissa on käytetty pääasiassa verbaalista ja visuaalista moodia merkityksien välittämiseen. Lisäksi aineistoon voidaan liittää myös auditiivinen moodi, esimerkiksi silloin, kun lastenkirjaa luetaan ääneen. Tässä tapauksessa multimodaalisen kerronnan kokonaisuuteen liittyy myös lukijan ilmeet ja eleet.

Yksi yleisimpiä multimodaalisen tekstin muotoja on kuvakirja. Kuvakirjan ominaisin piirre onkin juuri sen multimodaalisuus: se sisältää sekä verbaalista että visuaalista informaatiota, jotka yhdessä luovat teoksen merkityksen. Lisäksi kuvakirjojen multimodaalinen luonne sisältää myös auditiivisen ulottuvuuden. (Oittinen & Pitkäsalo 2018, 101.) Myös sarjakuvat ovat multimodaalisia tekstejä, joilla on merkittävä verbaalinen ja visuaalinen ulottuvuus, mutta myös auditiivinen ulottuvuus, joka syntyy esimerkiksi kuvituksien osana olevien ääniefektien kautta.

Oittinen (2004, 40–44) korostaa verbaalisen ja visuaalisen informaation vuorovaikutusta kuvitettujen teosten kääntämisessä. Kääntäjän on tärkeää kiinnittää huomiota kuvan ja sanan suhteeseen eli verbaalisen ja visuaalisen moodin yhteistyöhön. Kuva ja sana käyvät keskenään dialogia sekä täydentävät ja tarkentavat toistensa luomia merkityksiä. Kuva saattaa korostaa jotain tiettyä kohtaa tekstistä tai tarjota lisää yksityiskohtia tarinaan. Kuva ja sana voivat myös haastaa toisensa, jolloin ne esittävät keskenään ristiriitaista informaatiota. (Mp.). Tämän voi kuitenkin olettaa tapahtuvan harvemmin silloin, kun kuvittajana on sama henkilö, joka on tuottanut tekstin – kuten tämän tutkimuksen molemmissa aineistoteoksissa – ja kuvitukset ja teksti on tuotettu suurin piirtein samoihin aikoihin (Ylimartimo 2001, 80).

Oittinen (2004, 40) painottaa, että kuvakirjojen visuaalisuus ei koostu ainoastaan kuvista, vaan koko painoasusta. Lukijalle syntyvään mielikuvaan vaikuttavat kuvituksien lisäksi esimerkiksi tekstin kirjasintyyppi, teoksen kansi ja kirjan muoto (mp). Sama koskee myös sarjakuvia. Lisäksi kirjan kansi ja sen luoma mielikuva teoksesta ovat tärkeitä, sillä paitsi kuvakirjojen myös kuvittamattomien kirjojen kohdalla juuri kanteen kiinnitetään ensimmäisenä huomiota (Oittinen ym. 2018, 68). Graafinen suunnittelija Mika Launis (2001, 60, 75) korostaakin kannen itsenäistä asemaa muun kuvituksen suhteen. Kansi luo teoksen ilmapiirin ja synnyttää odotuksia lukijalle (mp). Kirjallisuudentutkija Kaisu Rättyä (2001, 179) huomauttaa vielä, että kirjan visuaalinen muoto on läsnä koko lukukokemuksen ajan.

3.2 Sarjakuva ja kääntäminen

Sarjakuva on merkitykseltään laaja käsite, joka pitää sisällään useita erilaisia tekstejä, joita voidaan lajitella eri lajeihin esimerkiksi niiden tarkoituksen, pituuden tai aihepiirin mukaan. Genren monimuotoisuuden vuoksi viitataan yleensä juuri tiettyntyyppisiin sarjakuviin enemmän kuin sarjakuviin yleensä yhtenäisenä tyylilajina. (Oittinen & Pitkäsalo 2018, 102–103.) Kaikilla sarjakuvilla on kuitenkin sama lähtökohta, josta ne voi tunnistaa kyseisen

tekstilajin edustajiksi. Sarjakuvat koostuvat vähintään kahdesta peräkkäisestä kuvasta, jotka kuvastavat ajan kulkua. Tämä yksinkertainen idea tarjoaa rajattomasti mahdollisuuksia erilaisten sarjakuvien synnylle. (McCloud 2000, 1.) Vaikka sarjakuvat voidaan usein ajatella lapsille suunnatuiksi, sarjakuvia lukevat myös aikuiset ja niitä myös tuotetaan yksinomaan aikuisille (Zanettin 2008, 2).

Sarjakuvilla on sekä verbaalinen, visuaalinen että auditiivinen ulottuvuus. Ne koostuvat ruuduista, jotka ovat tavallisesti nelikulmaisia, mutta voivat olla myös minkä muun mallisia tahansa, esimerkiksi pyöreitä. Ruudut voivat olla myös minkä kokoisia tahansa. (Pitkäsalo 2019.) Ruudun koolla ja muodolla voi esimerkiksi korostaa liikkeen suuntaa, etäisyyksiä, yksityiskohtia tai jonkin tietyn ruudun tärkeyttä tai ruudun tapahtumia (McCloud 2006, 19–25). Myös rytmi on tärkeä seikka sarjakuvissa. Strippi- ja sivujako toimivat tarinan rytmittäjinä, jotka tuovat jotakin välillä lähikuvaan ja häivyttävät jotakin taka-alalle. Ne kuljettavat tarinaa eteenpäin ja pitävät yllä lukijan mielenkiintoa. (Oittinen 2001, 148.)

Verbaalisen, visuaalisen ja auditiivisen ulottuvuuden lisäksi sarjakuvilla on neljäs ulottuvuus: liike. Yhdysvaltalainen sarjakuvantekijä Scott McCloud (2000, 1) korostaa, että sarjakuvien tärkein kohta onkin juuri kuvien eli ruutujen välissä, sillä liike syntyy juuri kuvien välissä lukijan mielikuvituksen tuotteena. Liikkeen kannalta sarjakuvien ruutujen sommittelu on tärkeää, jotta asiat tapahtuvat lukutilanteessa oikeassa järjestyksessä. Tällaisia sommitteluun liittyviä huomioita ovat esimerkiksi puhekuplien asettelu niin, että lukija lukee ne oikeassa järjestyksessä (Pitkäsalo 2019). Myös se esitetäänkö jotain lähikuvassa tai kaukaa ja minkälaisessa kuvakulmassa vaikuttaa sarjakuvan tulkintaan (McCloud 2006, 21–23). Kaikki edellä mainitut sarjakuvien kerronnan ja merkitysten luomisen muodot luovat sarjakuvan tapahtumista tietynlaisen illuusion, johon lukija voi uppoutua (Pitkäsalo 2019).

Hyvin tavallisia – joskaan eivät välttämättömiä – piirteitä sarjakuvissa ovat myös puhekuplat, erilaiset ääniefektit ja muut efektit, tekstilaatikot sekä muut symbolit. Puhekuplia on paljon erilaisia. Kuplien erilaisten muotojen ja kokojen avulla sekä niiden sisällä olevan tekstin fontilla voidaan korostaa puheen tyyliä ja volyyymia. Esimerkiksi ajatukset ilmaistaan länsimaisessa sarjakuvassa yleensä puhekuplassa, jonka reunat ovat pilvimäiset, ja kuiskaus esitetään puhekuplassa, jonka ääriviivat on piirretty katkoviivoilla. Iso fonttikoko taas viittaa korotettuun äänensävyyn. Tekstilaatikoilla voi ilmaista kertojan ääntä ja detaljiteksteillä muuta informaatiota sarjakuvan tapahtumista. Ääniefekteillä, jotka ovat usein onomatopoeettisia,

puolestaan ilmaista sarjakuvan ympäristön ääniä. Niiden avulla voidaan esimerkiksi lisätä jännitystä tai ilmaista ajan kulkua tai liikkeen suuntaa. (Pitkäsalo 2019.)

Sekä kääntämisen tutkija Frederico Zanettin (2008), Pitkäsalo (2019) että McCloud käsittelevät sarjakuvien yhteyttä elokuvaan. Sarjakuvat käyttävät merkityksien luomiseen paljon samoja keinoja kuin elokuvat, kuten kuvien kuvakulmat ja rajaukset sekä ääniefektit, vaikka sarjakuvissa ääniefektit ovatkin graafisia (Pitkäsalo 2019). Sarjakuvat myös ammentavat aiheita ja vaikutuksia elokuvista ja elokuvat sarjakuvista (Zanettin 2008, 11). McCloud (2000, 39) kuitenkin korostaa sarjakuvien suhdetta lukijaan paljon intiimimpänä elokuvan ja sen katsojan suhteeseen verrattuna; lukija on paljon aktiivisemmin mukana sarjakuvan tapahtumissa sarjakuvaa lukiessaan kuin katsoja elokuvaa katsoessaan, mikä on loppujen lopuksi hyvin passiivista toimintaa.

Sarjakuvien kääntämistä tutkitaan usein tapauskohtaisesti tiettyjen sarjakuvan ilmiöiden, kuten onomatopoeettisuuden, tiettyjen sarjojen, kuten *Asterixin* tai tietyn genren, kuten mangan, kannalta (Celotti 2008, 33). Kaikki sarjakuvat ovat kuitenkin multimodaalisia tekstejä, joita kääntäessä kääntäjän täytyy olla tarkkana sen kanssa, minkälaisia konnotaatioita lukijoille syntyy sarjakuvan verbaalisesta ja visuaalisesta informaatiosta, jotka voivat sarjakuvissa olla hyvinkin yksityiskohtaisia. Esimerkiksi hahmon puhetyyli tai sanasto saattaa viitata tiettyyn ammattiin. (Zanettin 2008, 22.) Sarjakuvan merkitys syntyy verbaalisen ja visuaalisen informaation vuorovaikutuksessa ja kääntäjän tehtävä on löytää kyseisen vuorovaikutuksen luoma merkityksen tasapaino (Celotti 2008, 37, 47). Sarjakuvassa kuva ja sana ovatkin tasa-arvoisempia merkityksen luomisessa kuin esimerkiksi kuvitetussa lastenkirjassa, jonka osalta kuvituksien mielletään yleensä tarkentavan ja tukevan verbaalista tekstiä, ei toisinpäin.

Kääntämisen osalta verbaalinen informaatio on kuitenkin suuremmassa roolissa. Sarjakuvien verbaalisiin viesteihin kuuluvat puhekuplien tekstit, kuvatekstit, nimi ja detaljitekstit (Huom., Pitkäsalon [2019] käyttämä termi ko. käsitteestä) eli kuvien sisällä esimerkiksi kylteissä olevat tekstit tai hahmon lukeman sanomalehden nimi. Näistä kolme ensimmäistä kääntäjä kääntää verbaalisesti. Detaljitekstejä puolestaan voi käsitellä usealla eri tavalla: kääntämällä, kääntämällä alaviitteessä, muokkaamalla kohdekulttuuriin sopivaksi, tai poistamalla. Edellä mainittuja keinoja voi käyttää myös yhtäaikaisesti tai detaljitekstin voi jättää jopa kokonaan kääntämättä. Käännösstrategia kannattaa valita sen mukaan, haluaako kotouttaa sarjakuvan kohdekulttuuriin vai saako siinä näkyä lähtökulttuurin vaikutus. (Celotti 2008, 38–39, 42.)

Sarjakuvia käännettäessä verbaalisen informaation lisäksi joudutaan usein kääntämään kuitenkin myös visuaalista informaatiota. Esimerkiksi puhekuplien kokoa joutuu joskus muokkaamaan. Nykyajan edistyneen teknologian myötä on huomattavasti edullisempaa ja helpompaa muokata sarjakuvien kuvituksia kuin aikaisemmin, sillä sen voi tehdä tietokoneohjelmalla. (Zanettin 2008, 21.) Lisäksi erilaisilla visuaalisilla merkeillä, kuten käsimerkeillä, on usein eri merkitys eri kulttuureissa, jolloin kääntäjä joutuu muokkaamaan niitä käännökseen. Kuvia joudutaan muokkaamaan usein myös niiden verbaalisten elementtien osalta, jos kuvat sisältävät esimerkiksi kylttejä tai ääniefektejä, jotka kohdekielellä ilmaistaan eri tavalla. (Celotti 2008, 39–42, 44.)

3.3 Lastenkirjallisuus ja kääntäminen

Yksi yleinen piirre lastenkirjoissa on se, että ne sisältävät kuvitusta (Oittinen & Pitkäsalo 2018, 101). Siitä syystä lastenkirjaa pidetäänkin usein synonyymisena kuvakirjan kanssa, vaikka kuvakirjan määritelmä vaihtelee eri tutkijoiden kesken. Tämän tutkimuksen yhteydessä on kuitenkin tarkoituksenmukaista määritellä kuvakirjat lastenkirjallisuudeksi, sillä tutkimuksen aineistoon kuuluva kuvakirja, *Koirien Kalevala*, on lastenkirja. Kuvakirjat onkin usein suunnattu lapsille ja niiden avulla pyritään opettamaan lapsia lukemaan (Lewis 2001, xi–xiv). Rättyä (2001, 179) huomauttaa lisäksi, että lapsille suunnattujen kuvakirjojen ostaja tai lainaaja on yleensä aikuinen. On siis tärkeää, että kuvakirja tuntuu miellyttävältä sekä aikuisesta että lapsesta (mp.).

Kirjallisuuden lukijalla on aina jonkinlainen visuaalinen mielikuva tarinan tilanteesta ja hahmoista, johon kuvituksilla voi olla merkittävä vaikutus, vaikka joskus kuvitukset saattavatkin tuntua vääränlaisilta verrattuna siihen mielikuvaan, mikä lukijalle itselleen on syntynyt esimerkiksi hahmon ulkonäöstä. Joka tapauksessa kuvitukset korostavat tiettyjä piirteitä teoksessa, esimerkiksi tiettyjä hahmoja tai tilanteita, koska ne kiinnittävät lukijan huomion juuri niihin ilmiöihin, joita ne kuvaavat. Myös teksti voi vaikuttaa kuvan tulkintaan johdattamalla lukijan arvioimaan sitä tietyistä näkökulmista. Kuvitukset ovat merkittävä piirre varsinkin sellaisilla lastenkirjoissa, joiden kohdeyleisö koostuu lapsista, jotka eivät osaa vielä lukea, sillä he saattavat lukea kirjaa myös itsenäisesti kuvien avulla. (Oittinen 2000, 4–5, 100–106, 109)

Toinen erityinen piirre lastenkirjallisuudessa on se, että aikuiset lukevat lapsille suunnattuja kuvakirjoja ja muita lastenkirjoja paljon ääneen lapsille (Oittinen & Pitkäsalo 2018, 101).

Ääneen luettavuus korostaa lastenkirjojen auditiivista ulottuvuutta, jonka vaikutus tekstin tulkintaan vaihtelee sen mukaan, luetaanko tekstiä lapselle ääneen vai luetaanko sitä hiljaa mielessä. (Oittinen & Pitkäsalo 2018, 102.) Lastenkirjallisuudelle on tyypillistä myös se, että tarinan hahmot ovat yleensä selkeästi joko pahoja tai hyviä. Tarinan pahat ja pelottavat hahmot joutuvat usein naurunalaisiksi ja kohtaavat onnettoman lopun, kun taas tarinan sankareiden kannalta kaikki päättyy hyvin. (Oittinen 2000, 4–5, 54–56.)

Oittinen (2000, 44) korostaa myös lastenkirjallisuuden kommunikatiivista roolia lapsen ja aikuisen välissä. Lastenkirjallisuutta tuottaessaan aikuinen kommunikoi teoksen kohdeyleisön eli lapsen kanssa, myös lastenkirjallisuutta kääntäessä aikuinen kääntäjä kommunikoi käännöksen kohdeyleisön eli lapsen kanssa (mp.). (Oittinen 2000,) Launis (2001, 69) huomauttaa, että kuvituksien kautta myös kuvittaja ja lukija ovat vuorovaikutuksessa keskenään, sillä kuvat vahvistavat teoksen tulkintaa. Aikuisella on tärkeä rooli lastenkirjallisuuden kannalta muutenkin, sillä aikuiset päättävät esimerkiksi sen, mitä lastenkirjoja julkaistaan, käännetään ja hankitaan. (Oittinen 2000, 69). Aikuiset siis päättävät minkälaista kirjallisuutta lapset lukevat.

Lastenkirjallisuudessa lukija otetaan jopa paremmin huomioon kuin aikuisille suunnatussa kirjallisuudessa, sen täytyy olla sekä viihdyttävää että informatiivista (Oittinen 2000, 65, 69). Lapset ottavat paljon vaikutteita kirjallisuudesta. He oppivat sen avulla kieltä ja sosiaalista kanssakäymistä sekä kehittävät luovia taitojaan. (Oittinen 2000, 65.) Siksi on tärkeää, että lapsille tuotettava kirjallinen materiaali on lapsille sopivaa. Oittinen (2000, 52–53) huomauttaakin, että sensuuri on yleinen ilmiö lastenkirjallisuuden parissa. Aikuiset sensuroivat jatkuvasti lapsille tarkoitettua kirjallisuutta poistamalla teoksesta esimerkiksi maininnat alkoholista. Kirjallisuutta sensuroidaan sekä ennen julkaisua ja teosten kääntämisen yhteydessä, mutta myös lukuhetkellä sen mukaan, mitä sensurointia tekevä aikuinen pitää sopivana materiaalina tietyn ikäiselle lapselle. Sekin, että aikuinen päättää mitkä teokset ovat sopivia lapselle luettavaksi ylipäänsä, on sensuuria. (Mts. 52–53, 86.)

Kääntäjän on pyrittävä aina pitämään mielessä käännettävän teoksen kohdeyleisö ja käännöksen tarkoitus (Oittinen 2000, 76). Lastenkirjallisuuden osalta tämä saattaa tuottaa vaikeuksia, sillä lastenkirjallisuuden määritelmä on joskus vaikea ja risteää aikuisille suunnatun kirjallisuuden kanssa. Oittinen (2000) huomauttaakin, että joskus lapset kiinnostuvat myös joistakin aikuisille suunnatuista ilmiöistä, esimerkiksi tietynlaisesta musiikista. Lisäksi myös aikuiset ovat lasten ohella lastenkirjallisuuden lukijoita, koska he lukevat paljon

lastenkirjallisuutta ääneen lapsille tai ainakin yleensä valitsevat, mitä lapsi lukee. Joskus käy myös niin, että alun perin lapsille suunnattu teksti kiinnostaa myös tai etenkin aikuisia. (Oittinen 2000, 61–64.) Tästä hyvä esimerkki on esimerkiksi J.R.R. Tolkienin *The Hobbit*, jossa hän on yhdistänyt kirjoitettuun muotoon lapsilleen suullisesti kertomiaan tarinoita (Duriez 2012, 164). Vaikka teos on siis lastenkirja, se on hyvin suosittu nykyään myös aikuisten keskuudessa.

Oittisen (2000, 69) mukaan onkin tarkoituksenmukaisempaa puhua lapsille kääntämisestä kuin lastenkirjallisuuden kääntämisestä. Hän huomauttaa myös, että käänös saattaa poiketa alkuperäisestä joskus paljonkin ja sen tarkoitus saattaa olla erilainen kuin alkuperäisen. Esimerkiksi, joskus alun perin aikuisille suunnattu kirja saatetaan kääntää lastenkirjallisuudeksi. Lapsille suunnattua kirjallisuutta käännettäessä teoksilla on joka tapauksessa erityinen kohdeyleisö – lapset – mikä täytyy pyrkiä ottamaan huomioon niitä käännettäessä. (mts. 63, 69.) Kääntäjän kulttuurinen tausta vaikuttaa aina siihen, miten kääntäjä tulkitsee käännettävän teoksen ja sen kohdeyleisön, mikä vaikuttaa siihen, miten kääntäjä teoksen kääntää. Lastenkirjallisuuden kannalta erityisen merkittävä seikka on kääntäjän lapsikäisyys, johon vaikuttaa osittain kääntäjän oma historia ja osittain vallitseva yhteiskunnallinen lapsikäisyys. Myös kääntäjän omat muistot omasta lapsuudesta vaikuttavat hänen lapsikäisyyteensä. Kun kääntäjä sitten kääntää lastenkirjaa, on hänellä mielessään tietynlainen mielikuva lapsuudesta ja lapsesta, jolle hän kääntää. (Oittinen 2000, 3–4, 53.)

Koska lastenkirjat ovat hyvin usein kuvakirjoja, kääntäjän on kääntäessään otettava huomioon aiemmin esitelty multimodaalisen tekstin kääntämiseen liittyvät erityispiirteet, kuten esimerkiksi kuvan ja sanan suhde sekä niiden vaikutus tekstin tulkintaan. Lastenkirjojen kääntämisen kohdalla kuvan ja sanan suhde korostuu entisestään, varsinkin silloin, kun luetaan lapselle, joka ei osaa itse lukea. Tällöin lapsi yleensä seuraa tarinaa kuvien avulla, joten on tärkeää, ettei niiden välillä ole ristiriitauksia. Tekstin ja kuvien täytyy kertoa samaa tarinaa. Myös ääneen luettavuus on otettava huomioon lastenkirjallisuutta käännettäessä. Lastenkirjallisuuden kääntäjä kääntääkin nimenomaan kokonaisuutta, johon kuuluu kaikki se, mistä käännettävän teoksen synnyttämä vaikutus lukijalle koostuu – kuvista, sanoista ja tilanteista. (Oittinen 2000, 5, 75.)

4 Tutkimusaineisto ja -menetelmä

Tässä luvussa esittelen tarkemmin tutkimuksen aineiston ja tutkimusmenetelmän, jota olen hyödyntänyt aineiston analyysissä. Tutkimukseni varsinainen aineisto koostuu kahdesta teoksesta ja niiden suomen- tai englanninkielisistä käännöksistä: Don Rosan *The Quest for Kalevala* -sarjakuvasta ja sen suomenkielisestä käännöksestä *Sammon salaisuus* sekä Mauri Kunnaksen lastenkirjasta *Koirien Kalevala* ja sen englanninkielisestä käännöksestä *The Canine Kalevala*. Molemmat teokset pohjautuvat suomalaiseseen kansalliseepokseen *Kalevalaan* ja ovat hyödyntäneet kuvituksissaan Akseli Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisia maalauksia. Varsinaisen aineiston lisäksi luon yleiskatsauksen *Kalevalaan* ja Gallen-Kallelan maalauksiin tutkimuksen tausta-aineistona, sillä ne ovat tärkeässä osassa tutkimuksen analyysiosiossa aineiston intertekstuaalisten elementtien subteksteinä. *Kalevalan* osalta esittelen erikseen myös runoelmassa käytettävän runomitan – kalevalamitan – jolla on merkittävä rooli aineiston intertekstuaalisuudessa.

4.1 Mauri Kunnas ja *Koirien Kalevala*

Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevala* on lastenkirjaksi mukailtu versio *Kalevalasta*. Kunnas halusi selittää lapsille, ”mistä *Kalevalassa* on oikein kyse”. Siinä eläinhahmoiksi kuvitetut *Kalevalasta* tutut hahmot seikkailevat *Kalevalasta* tuttujen tarinoiden mukaisesti. Kunnas on hyödyntänyt Gallen-Kallelan tunnettuja Kalevala-aiheisia maalauksia kirjan kuvituksessa ja piirtänyt useista niistä omia versioitaan kirjaa varten. Lisäksi hän on ottanut kirjaan mukaan viikinkivaikutteita, koska *Kalevalan* runojen on arveltu syntyneen rautakaudella ja viikinkien valta-aika Pohjolassa sijoittuu rautakauden loppupuolelle. Tekstin Kunnas harkitsi ensin ottavansa suoraan *Kalevalasta*, mutta päätti lopulta, että se ei olisi lapsiystävällistä. Kielessä on kuitenkin selkeitä vaikutteita *Kalevalan* kielestä, kuten myös joitakin suoria lainauksia. (Kunnas 2018, 136–137.)

Kirjan alussa Väinämöinen ottaa yhteen Joukahaisen kanssa, joka joutuu lupaamaan sisarensa Ainon Väinämöiselle vaimoksi. Väinämöinen kuitenkin luulee Ainon tulevan hänelle ainoastaan taloudenhoitajaksi ja pakenee häntä uimalla. Vedestä Väinämöisen pelastaa Louhi, ja palkkioksi Väinämöinen lupaa Louhelle Sammon, jonka Ilmarinen takoo. Sammon taonnasta palkkioksi on luvassa Pohjolan neito, jonka kättä myös Lemminkäinen havittelee. Neito valitsee Ilmarisen, mutta heidän häissään syntyy tappelu, jonka lopuksi Kalevalan sankarit pakenevat Pohjolasta. Myöhemmin ankarasta talvesta kärsivät kalevalaiset ryöstävät Sammon Pohjolasta,

minkä seurauksena syntyy vielä uusi taistelu. Kirjan lopussa Sampo hajoaa palasiksi. Vaikka pääpiirteissään kirja seuraa *Kalevalan* juonta, Kunnas on tehnyt joitakin muutoksia kirjan sisällyttämiin tarinoihin, kuten esimerkiksi Ainon ja Väinämöisen suhteeseen, tuodakseen tarinaan huumoria ja jättänyt pois joitakin *Kalevalan* tarinoita ja hahmoja sekä tilanpuutteen että niiden synkeyden takia. Esimerkiksi Kullervon tarina on jäänyt *Koirien Kalevalasta* pois.

Koirien Kalevala on ilmestynyt Otavan kustantamana ensimmäisen kerran vuonna 1992 (Kunnas 2017). Kunnas on harkinnut tekevänsä *Koirien Kalevalalle* myös jatko-osan, jossa hän voisi esittää ne *Kalevalan* tarinat, jotka eivät mahtuneet mukaan *Koirien Kalevalaan*. Lisäksi hän harkitsi *Koirien Kalevalasta* myös animaatioelokuvaa, mutta hanke ei onnistunut. (Kunnas 2018, 137.) Myös Kunnaksen vaimo Tarja Kunnas on ollut mukana kirjan tekemisessä, kuten *Koirien Kalevalan* copyright-sivulla mainitaan (Kunnas 2017). Koska hänen panostaan koko teoksen luomisprosessiin ei kuitenkaan määritellä ja teoksen tekijäksi nimetään teoksen etukannessa ainoastaan Mauri Kunnas, viitataan tämän tutkimuksen yhteydessä ainoastaan Mauri Kunnakseen teoksen tekijänä.

Koirien Kalevalan englanninkielisen käännöksen *The Canine Kalevala* on laatinut Tim Steffa (Kunnas 2011). Steffa on kääntänyt *Koirien Kalevalan* lisäksi useita muitakin Kunnaksen teoksia, esimerkiksi *Suomalaisen tonttukirjan*, englanninkieliseltä nimeltään *The Book of Finnish Elves* (Otava, Tim Steffa s.d.). Kuten alkukielinen *Koirien Kalevalakin*, myös *The Canine Kalevala* on Otavan kustantama. Se julkaistiin yhtäaikaaisesti *Koirien Kalevalan* kanssa vuonna 1992. (Kunnas 2011.)

4.2 Don Rosa ja *The Quest for Kalevala*

The Quest for Kalevala julkaistiin vuonna 1999. Se on Rosan kunnianosoitus hänen suomalaisille faneilleen. Rosa kuuli *Kalevalasta* puhuttuvan paljon vieraillessaan Suomessa sekä ollessaan yhteydessä suomalaisiin faneihin ja kustantajiin ja sai idean yhdistää kaksi suomalaisille tärkeää asiaa: *Kalevalan* ja ankkatarinat. Hänen ensikosketuksensa *Kalevalaan* oli sattumalta tutkimuksen toinen aineistoteos, Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevala*. (Rosa 2017, 5) Kunnaksen Kalevala-aiheinen kuvakirja onkin toiminut inspiraationa Rosan omalle Kalevala-aiheiselle tarinalle (D.U.C.K, *The Quest for Kalevala* s.d.).

Rosan sarjakuvassa *The Quest for Kalevala* Roope Ankka ja muut Aku Ankka -sarjakuvista tutut hahmot seikkailevat *Kalevalan* maailmassa ja pari *Kalevalasta* tuttua hahmoa pääsee tutustumaan ankkosten kanssa Rosan versioon Helsingistä. Ankanpojat löytävät Roopen

tavaroista palasen Lönnrotin muistikirjaa, jonka Roope oli ottanut velkakirjaksi ja lukevat sudenpentujen käsikirjasta *Kalevalasta* ja eritoten Sammosta, josta Roope kiinnostuu. Ankat päätyvät Suomeen Helsinkiin etsimään tarunhohtoista Sampoa ja löytävät portaalin toiseen todellisuuteen, jossa he Tuonelassa vieraillessaan herättävät Louhen ja tapaavat myös Väinämöisen. Heidän toimiensa seurauksena myös Pelle ja Milla Magia päätyvät *Kalevalan* maailmaan, ja myöhemmin Louhi ja Iku-Turso seikkailevat 1900-luvun loppupuolen Helsingissä, jonne he päätyvät Väinämöisen kanteleen avulla. Myös Rosan teoksessa intertekstuaalisuus on siis oleellinen osa tarinaa ja ulottuu jopa *Kalevalan* juonen ulkopuolelle, sillä myös *Kalevalan* kokoaja Lönnrot esiintyy tarinassa omana itsenään. Toisin kuin Kunnaksen *Koirien Kalevala* tarina ei kuitenkaan noudata *Kalevalan* juonta, mutta se on rakennettu tiettyjen *Kalevalan* hahmojen ja tapahtumien ympärille.

Rosa ei käytä mielellään sarjakuvissaan keksittyjä paikannimiä tai ankkamaisia nimiväännöksiä. Rosa on tunnettu siitä, että hän tekee paljon taustatyötä tarinoidensa eteen ja pyrkii siihen, että niissä esitetyt historialliset faktat ja muut väittämät ovat paikkansapitäviä, paitsi tietenkin silloin, kun ne ovat täysin keksittyjä. (Lindfors 2015) Rosa tekikin paljon taustatyötä Kalevala-aiheista tarinaansa varten: hän keräsi ja tutki *Kalevalan* englanninkielisiä käännöksiä sekä Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisia kuvituksia sisältäviä teoksia ja keskusteli asiantuntijoiden kanssa muun muassa englanninkielisten käännösten täsmällisyydestä. Suomalaisen kirjallisuuden seurana Kalevala-osaston kautta hän pääsi tutkimaan Kalevala-arkistoa ja jopa Lönnrotin alkuperäisiä muistikirjoja. Mauri Kunnaksen tavoin myös Rosa on siis hyödyntänyt Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisia maalauksia kuvituksissaan, joiden seasta löytyy sarjakuvaan mukailtuja versioita Gallen-Kallelan töistä. (Rosa 2017.)

Tutkimuksen kannalta tärkeä huomioitava seikka on, että tutkimuksen aineistoon kuuluva suomennos tarinasta on vuonna 2017 julkaistu uudempi ja täsmennetty versio ja tutkimuksessa tekemäni huomiot ovat yhdistettävissä juuri kyseiseen suomennoksen versioon, mutta eivät välttämättä ole yhteneväisiä aikaisemman suomennosversion kanssa. Aiemmassa vuonna 1999 julkaistussa suomennosversiossa kääntäjä oli joutunut työskentelemään virheellisen käsikirjoituksen kanssa, jonka vuoksi kuvituksien värityksien parantamisen lisäksi uuden julkaisun käännöstä on muokattu ja paranneltu niin, että se vastaa paremmin alkuperäistä tekstiä (Rosa 2017, 2).

The Quest for Kalevala -sarjakuvan suomennoksen *Sammon salaisuus* on laatinut Jukka Lindfors (Rosa 2017). Lindfors on suomentanut useita muitakin Rosan sarjakuvia (Wikipedia,

Luettelo s.d.). Lindfors pitää Rosan sarjakuvien suomentamisesta sillä niiden kieli on värikästä ja mielikuvituksellista ja tarinat sisältävät paljon hauskoja yksityiskohtia. Vuosina 2011–2013 julkaistua *Don Rosan Kootut* -kirjasarjaa varten Lindfors on käynyt yhdessä Rosan kanssa läpi aikaisempia muiden tekemiä käännöksiä Rosan sarjakuvista ja muokannut niitä tarkemmin alkuperäisiä vastaaviksi. (Lindfors 2015.)

4.3 Tutkimuksen tausta-aineisto

Tutkimuksen tausta-aineisto koostuu Suomen kansalliseepoksesta *Kalevalasta* ja Akseli Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisista maaluksista. Vaikka aineistoteosten englanninkielisten versioiden kielen vertaaminen *Kalevalan* englanninkielisen käännöksen kanssa toisi mielenkiintoista lisämaustetta analyysiin, en hyödynnä englanninkielistä *Kalevalaa* tutkimuksessani. Tämä johtuu siitä, että englanninkielisiä käännöksiä *Kalevalasta* on useita, eikä tutkimuksessani ole noussut esille tietoa siitä, että *Koirien Kalevalan* englanniksi kääntänyt Tim Steffa olisi käyttänyt apunaan jotain tiettyä käännösversiota. Rosa taas on tietävästi käyttänyt niistä useita (Rosa 2017, 5). Olisi siis vain arvailua sanoa, että Steffa tai Rosa on mahdollisesti hyödyntänyt jotain tiettyä käännösratkaisua tietystä käännösversiosta. Gallen-Kallelan kohdalla tutkimus keskittyy nimenomaan hänen Kalevala-aiheisiin maalauksiinsa.

Elias Lönnrotia pidetään toisena suomen kirjakielen isänä Mikael Agricolan jälkeen (SKS s.d.). Lönnrot tunnetaan erityisesti Suomen kansalliseepoksen *Kalevalan* ja *Kantelettaren* kokoajana, mutta hän oli myös suomen kirjakielen uudistaja ja huoltaja, tutkimusmatkailija, sanakirjantekijä, lehtimies, kustantaja, lääkäri, tiedemies kansanvalistaja, suomalaisen kasvitieteen uranuurtaja, virsirunoilija, yhdistysmies ja suomen kielen ja kirjallisuuden professori (Kalevalaseura, *Elias Lönnrot* s.d.).

Lönnrot keräsi talteen suomalaisia kansanrunoja tutkimusmatkoillaan ja koosti niistä myöhemmin suomen kansalliseepoksen *Kalevalan*. Hän teki viisi tällaista matkaa ennen *Kalevalan* ensimmäisen painoksen, *Kalewala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista*, ilmestymistä vuonna 1835. Kyseisellä runoelmalla oli merkittävä vaikutus kielellisen ja kulttuurisen identiteetin tunnusluvuna suomalaiselle sivistyneistölle aikana, jolloin Suomi oli vielä Ruotsin autonominen suuriruhtinaskunta. Ensimmäisen painoksen ilmestymisen jälkeen Lönnrot teki vielä yhteensä kuusi runonkeruumatkaa, joiden aikana keräämiensä runojen ja *Vanhan Kalevalan* pohjalta hän loi *Uuden Kalevalan*, joka ilmestyi

vuonna 1849. *Uusi Kalevala* on se versio, jota *Kalevalasta* nykyään luetaan esimerkiksi kouluissa ja josta suurin osa *Kalevalan* käännöksistä on tehty. (Kalevalaseura, *Kalevalasta* s.d.)

Kalevalalla on ollut merkittävä vaikutus myöhäisempään suomalaiseen kulttuuriin ja eri taiteenlajeihin, kuten kuvataiteisiin, musiikkiin ja teatteriin (Kalevalaseura, *Kalevalasta* s.d.). Tämänkin tutkimuksen aineisto on osoitus siitä, että vaikutus on yltänyt jopa Suomen ulkopuolelle.

Kalevalan runot noudattavat erityistä sääntö- ja muotojärjestelmää, *kalevalamittaa*. Kalevalamittainen runo muodostuu laulettuna neljästä peräkkäisestä trokeesta, joiden säkeissä on tavallisesti kahdeksan tavua eli neljä trokeista runojalkaa. Tasasäkeessä sanat ensitavut osuvat aina nousuun eli painollisen tavun kohdalle ja murtosäkeessä vähintään yhden sanan ensitavu osuu laskuun eli painottoman tavun kohdalle. Pääsääntönä on, että jos sanan ensitavu osuu nousuun, sen on oltava pitkä, ja jos se osuu laskuun, sen on oltava lyhyt. (Karuse ja Karusen runoniekat s.d.) Kalevalamitalle on tyypillistä myös alkusointujen käyttö ja toisto eli se, että sama asia kerrotaan peräkkäisissä säkeissä toisin sanoin (*Kalevalan kankahilla* s.d.). Vaikka Kalevalamitta koostuu peräkkäisistä trokeista, lausuttuna noin puolet säkeistä ovat kuitenkin trokee-daktyyli -voittoisia (Karuse ja Karusen runoniekat s.d.). Trokee koostuu yhdestä painollisesta ja yhdestä painottomasta tavusta (Tieteen termipankki, Trokee s.d.). Daktyyli taas koostuu yhdestä painollisesta ja kahdesta painottomasta tavusta (Tieteen termipankki, Daktyyli s.d.).

Sääntöjä on luonnollisesti myös lisää, kuten myös tyylipiirteitä, ja niihin on paljon tarkennuksia, mutta koska tutkielma ei käsittele kalevalamitan toteutumista aineistoteoksissa, vaan sen hyödyntämistä intertekstuaalisena viittauksena *Kalevalaan*, sääntöjen yksityiskohtaisempi selvitys ei tässä yhteydessä ole tarpeen. Sanojen merkityksen lisäksi myös niiden muoto voi siis toimia intertekstuaalisena viittauksena tekstissä, jos se muistuttaa lukijaa jostakin. Kalevalamitan käyttäminen teoksessa on tunnistettavasti *Kalevalasta* muistuttava piirre, jonka sisällyttäminen tekstiin lisää teoksen kalevalaista vaikutelmaa.

Akseli Gallen-Kallela on yksi tunnetuimpia suomalaisia taidemaalareita. Porissa 1865 syntynyt Gallen-Kallela on opiskellut taidetta sekä Suomessa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1878-84 ja Albert Edelfeltiltä että Ranskassa Pariisissa Académie Julianissa ja Atelier Cormonissa vuosina 1884-89. Hän on opiskellut myös Italiassa freskomaalaustekniikkaa. (Ateneum s.d.) Gallen-Kallelan ensimmäiset Kalevala-aiheiset

teoksensa ovat syntyneet jo Pariisissa opiskeluaikana. Hänen ensimmäinen Kalevala-aiheinen teoksensa oli Aino-triptyyksi. Hän jatkoi teemaa luoden erilaisia Kalevala-aiheisia teoksia muiden töiden ohella koko elämänsä ajan. *Suur-Kalevalan* kuvitustyö jäi Gallen-Kallelasta kesken hänen menehdyttyään vuonna 1931. (Ateneum s.d.)

4.4 Tutkimusmenetelmä

Tutkimuksen tarkoitus on analysoida aineiston intertekstuaalisia ja intervisuaalisia viittauksia ja niiden kääntämistä aineistoteosten suomen- ja englanninkielisissä käännöksissä. Olen valinnut aineistoteokset sen perusteella, että niiden intertekstuaalisuus on hyvin kokonaisvaltaista, läpinäkyvää ja kulttuurisidonnaista. Läpinäkyvyydellä tarkoitan sitä, että intertekstuaalisten ja intervisuaalisten viittausten subteksti on selkeästi erotettavissa. Aineisto on valittu myös sitä seikkaa silmällä pitäen, että intertekstuaalisuutta ja intervisuaalisuutta voidaan tutkia erityisesti kulttuurisesta näkökulmasta. Tutkimuksen molemmat aineistoteokset sisältävät subtekstinsä vaikutuksesta paljon kulttuurisidonnaista materiaalia. Lisäksi ne ovat lähtökielisesti toisistaan poikkeavat. Sama kulttuurisidonnainen materiaali on siis pohjana eri kulttuureissa tuotetuille teksteille.

Intertekstuaalisia ja intervisuaalisia viittauksia voidaan lajitella monin eri tavoin. Tutkimuksen teorialuvussa olen esitellyt joitain lajitteluperiaatteita ja käännösstrategioita, joita voidaan hyödyntää aineiston intertekstuaalisten ja intervisuaalisten viittausten analysoimisessa. Itse hyödynnän esiteltyjä lajitteluperiaatteita ja käännösstrategioita erityisesti analyysin tulosten arvioinnissa. Analyysin yhteenvedossa esitän lyhyesti, minkälaisia intertekstuaalisia viittauksia aineistoteokset sisältävät ja mitä strategioita kääntäjä on niitä kääntäessään hyödyntänyt.

Tutkimuskysymysten kvalitatiivisen luonteen vuoksi tutkimus tapahtuu pääasiassa vertailevan tutkimuksen keinoja käyttäen. Kattavan analyysin luomiseksi vertailen lähtökielisiä teoksia sekä keskenään että suhteessa käännöksiinsä. Vertailen siis sekä englanninkielisiä teoksia keskenään, että suomenkielisiä teoksia keskenään, pitäen mielessäni, että toinen teoksista on käännös ja toinen alkuperäisteos. Luonnollisesti vertailen kumpaakin alkuperäisteosta myös suhteessa käännökseensä. Lisäksi vertailen kaikkia aineistoteoksia tutkimuksen tausta-aineistona olevaan *Kalevalaan*, joka on tutkimuksen aineiston intertekstuaalisten viittausten subteksti. Tutkimus hyödyntää *Kalevalaa* siis aineiston intertekstuaalisten viittausten analysoinnissa ja vertailun tukena. Kuvituksien intervisuaalisten piirteiden analysoinnin tukena toimivat Gallen-Kallelan Kalevala-aiheiset maalaukset, joita molempien aineistoteosten tekijät

ovat käyttäneet kuvituksiensa inspiraationa. Maalaukset ovat siis aineiston intervisuaalisten viittausten subteksti.

5 Intertekstuaaliset viittaukset *Kalevalaan*

Molemmat aineistoteokset ovat voimakkaasti intertekstuaalisia ja sisältävät paljon intertekstuaalisia viittauksia sekä yleisesti tarinan juonen, että yksittäisten ilmausten tasolla. Näkyvin intertekstuaalinen viittaus on molemmissa lähtökielisissä teoksissa sekä Rosan sarjakuvan suomennoksessa esiintyvä runsas kalevalamittaisen tekstin käyttäminen, suomenkielisten teosten tapauksissa jopa suorien lainauksien hyödyntäminen, minkä tarkastelemisesta analyysi lähtee liikkeelle. Kalevalamitan tarkastelun jälkeen etenen muiden kalevalaisten ja kulttuurisidonnaisten termien ja ilmiöiden tarkastelemisen kautta kalevalaisten nimien käsittelyyn.

5.1 Kalevalamitta *Koirien Kalevalassa*

Kalevalamitta on vain osittain toteutettunakin hyvin tunnistettava piirre suomenkielisessä tekstissä, joten on odotettavaa, että Kunnas on hyödyntänyt sitä runsaasti teoksensa intertekstuaalisuuden korostamiseen. Kalevalamitta esiintyy *Koirien Kalevalassa* sekä suorina lainauksina *Kalevalasta*, muokattuina, mutta jokseenkin tunnistettavina lainauksina *Kalevalasta*, sekä ilmauksina, jotka noudattavat kalevalamitan piirteitä, mutta eivät tunnistettavasti ole lainauksia *Kalevalasta*. Muokatut ilmaukset eivät välttämättä enää noudata kalevalamittaa, mutta niistä on tunnistettavissa *Kalevalalle* tyypillinen sanallinen ilmaisumuoto.

Englanninkielinen *The Canine Kalevala* ei sitä vastoin juurikaan noudata kalevalamitan piirteitä. Englanninkielisessä käännöksessä on jopa jätetty kokonaan kääntämättä kalevalamittaisia suoria lainauksia *Kalevalasta*. Tällaisesta on esimerkkinä muun muassa *Sariolan saunatielle*. Tarinan juonen kannalta kyseinen tekstipätkä on merkityksetön, mutta se on siitä huolimatta selvä intertekstuaalinen viittaus, joka katoaa englanninkielisessä käännöksessä. Kalevalamitan käyttämättä jättäminen on ymmärrettävää, sillä suomen kieli poikkeaa paljon sanastoltaan, rakenteeltaan ja rytmiltään englannin kielestä ja kalevalamitta on nimenomaan suomen kielen runomuoto. Kalevalamitan käyttäminen ei välttämättä toimi englanniksi siitäkään syystä, että englanninkieliset lukijat eivät todennäköisesti osaa yhdistää sitä *Kalevalaan*, jolloin intertekstuaalinen viittaus voi jäädä ymmärtämättä, vaikka kalevalamitan piirteitä olisi käytetty.

Poikkeuksiakin on, jolloin englanninkielinen käännös tuntuu seurailevan kalevalamitan piirteitä varsinkin tavujen määrän osalta. Lisäksi sanajärjestys on välillä erikoinen myös englanninkielisessä versiossa, mikä viittaa kielen erikoisuuden korostamiseen. On kuitenkin vaikea arvioida, onko sellaisissa tapauksissa kyseessä sattuma vai onko se tarkoituksellista, sillä joitakin sanajärjestyksen erikoisuuksia lukuun ottamatta kieli on kuitenkin täysin tavallisesta muodostaan poikkeamatonta ja luettavissa ”normaalisti”. Silloinkin, kun tavumäärä on kalevalamitan mukainen, ei lukija siis välttämättä löydä sitä tekstistä, jos hän ei osaa etsiä sitä. Lukija, jolle kalevalamitta ei ole tuttu, ei varmastikaan lue *Kalevalasta* vaikutteita ottanutta tekstiä kalevalamitta mielessään, kuten saattaa tiedostamattaankin tehdä lukija, jolle kalevalamitta ja *Kalevala* ovat tuttuja.

Koirien Kalevala sisältää joitakin kalevalamitassa olevia ilmauksia, jotka ovat suoria lainauksia *Kalevalasta* eli esiintyvät täysin samassa muodossa kuin Suomen kansalliseepoksessa. Alla on esimerkkejä tällaisista tapauksista. Suomenkielisten esimerkkien oikealla puolella on myös ilmausten käännökset englanninkielisestä teoksesta.

*Vaka vanha Väinämöinen, tietäjä iän
ikuinen*

laski laulellen vesiä

lieto Lemminkäinen, kaunis Kaukomieli

kutsuit kurjat, kutsuit köyhät

*Steadfast old Väinämöinen, a seer as old
as the hills*

was breezing along with a song

lovely, lively Lemminkäinen

*You have asked the poor and the
wretched*

Ensimmäinen ja kolmas ilmaisu ovat suhteellisen tunnettuja lainauksia *Kalevalasta*, mutta kaksi muuta eivät. Englanninkieliset käännökset noudattavat jokseenkin kalevalamitan piirteitä ja erikoista sanajärjestystä, mutta niistä ei siitä huolimatta välity sama vaikutus.

Yleisimpiä kalevalamittaisia, *Kalevalaan* viittaavia ja sitä suoraan lainaavia ilmaisuja tekstissä ovatkin Väinämöisestä käytettävä *Vaka vanha Väinämöinen*, joka on englanninkielisessä versiossa käännetty joko muotoon *Steadfast old Väinämöinen* tai *Old and steadfast Väinämöinen* – joista jälkimmäinen noudattaa tavujen määrän osalta kalevalamittaa – ja Louheen viittaava *Pohjan akka harvahammas*, joka englanninkielisessä versiossa käännetään yleensä kalevalamitan piirteitä hyödyntämättä *the old and gap-toothed crone of the north*. Nämä ovat mahdollisesti teoksen tunnetuimpia lainauksia *Kalevalasta* ylipäänsä.

Osa suorina lainauksina olevista ilmauksista esiintyvät *Koirien Kalevalassa* erillään niiden alkuperäisestä yhteydestä, mutta ovat hyvin tunnistettavista tekstistä juuri kalevalamitan ja erikoisen sanamuodon vuoksi. Näistä osa esiintyy samoilla kohdin tarinaa kuin *Kalevalassa*, mutta jonkun toisen hahmon sanomana tai toisessa merkityksessä. Tällainen on esimerkiksi Ahdin sanoma *sinä ilmoisna ikänä*, joka englanninkielisestä versiosta on toistona jätetty kokonaan kääntämättä. Koko repliikki on *En ole moista ennen kuullut, sinä ilmoisna ikänä*, joten englanninkielinen käännös *Never have I heard such music* välittää kyllä tekstin sisällön kokonaan. Vastaava esimerkki on Ilmarisen suusta *kuuna kullanvalkeana*, joka englanniksi kääntyy *never while the gold moon shines*. *Kalevalassa* nämä kaksi esiintyvät muun muassa samassa kohtaa kymmenennessä runossa Väinämöisen sanomana: *Sinä ilmoisna ikänä, / Kuuna kullan valkeana*.

Jotkin kirjassa esiintyvät ilmaisuista poikkeavat vain hiukan kalevalaisesta muodostaan. Alla on esimerkkejä tällaisista ilmaisuista, vasemmalla on teksti *Kalevalasta*, keskellä *Koirien Kalevalasta* ja oikealla sen englanninkielisestä käännöksestä.

<i>Osmon pellon pientarelle</i>	<i>Osmon pellon pientareella</i>	<i>next to Osmo's meadow</i>
<i>Ve'en ukko, ruohoparta</i>	<i>Veden ukko ruohoparta</i>	<i>the grassy-bearded king</i>
<i>Pään panevi pötkelöstä / Sarvet raian haarukasta</i>	<i>Pään hän pani pötkelöstä, sarvet pajun haarukasta</i>	<i>The head he fashioned from a log, the antlers were of willow branch</i>

Muutokset yllä esitetyissä ja muissa niiden tyyllisissä *Kalevalaa* mukailevissa ilmaisuissa liittyvät lähinnä *Kalevalan* kielen vanhahtavien kielellisten ilmiöiden muokkaamiseen. Muutokset siis edesauttavat *Koirien Kalevalan* tekstin luettavuutta, mikä on järkevää, sillä kyseessä on lastenkirja, jota lapset lukevat tai aikuiset lukevat ääneen lapsille. Englanninkielisissä käännöksissä kielen kalevalamittainen muoto ei säily.

Osa kalevalamittaa seurailevista tekstipätkistä ovat osittain sanoiltaan samanlaisia kuin *Kalevalassa*, mutta osittain poikkeavia. Kirjassa Louhi ehdottaa Väinämöiselle *Mutta jos taot minulle Sammon, kalkuttelet kirjokannen, niin saat mennä*. Englanniksi sama kohta on käännetty seuraavasti: *But forge me a Sampo and its many-colored cover, and you may go*. Tässä on viitteitä *Kalevalaan* kymmenenteen runoon, jossa puhutaan Sammon taonnasta, mutta ilmaus ei ole suora lainaus.

Teoksessa on myös tekstinpätkiä, jotka eivät noudata kalevalamittaa, mutta joista on tunnistettavissa tietty kohta *Kalevalassa*. Tällainen on esimerkiksi kohta, jossa kerrotaan Väinämöisestä. *Hän, kuten kaikki koirat, eleli aikojansa Väinölän ahoilla. Kalevalan kankahilla.* Tekstissä voi nähdä yhteyden *Kalevalan* kohtaan, jossa myös kuvataan Väinämöistä: *Vaka vanha Väinämöinen / Elelevi aikojansa / Noilla Väinölän ahoilla / Kalevalan kankahilla.* Englanninkielisessä versiossa viittaus jälleen katoaa: *He, like all dogs, passed his days in the meadows and, on the broad heathlands of Kalevala.*

Erittäin runsaasti suoria kalevalamittaisia lainauksia *Kalevalasta* esiintyy tarinan lopussa, kun Louhi loitsii. Alla vasemmalla on lainaus *Kalevalasta*, keskellä pätkiä tekstistä *Koirien Kalevalasta* ja oikealla niiden englanninkieliset vastineet käännöksestä.

*Auer ilmasta alenna /
Selvälle meren selälle, /
Ulapalle aukealle – Iku-
Turso, Äijön poika, / Nosta
päätäsi merestä, /
Lakkoasi lainehesta, /
Kaataos Kalevan miehet –
Oi Ukko, ylijumala, /
Ilman kultainen kuningas,
/ Hopeinen hallitsija! /
Rakenna rajuinen ilma*

*Auer ilmasta alenna,
ulapalle aukealle!

Iku-Turso, Äijön poika,
nosta päätäsi merestä,
Kaataos Kalevan miehet

Oi Ukko, ylijumala, ilman
kultainen kuningas,
rakenna rajuinen ilma*

*Let the mists descend from
heaven and upon the open
waters!

Iku-Turso, water spirit, lift
your head above the
waters. Overwhelm these
wicked warriors!

Oh, Ukko, highest of
immortals, golden
monarch of the skies, now
unleash the foulest
weather!*

Lainauksien runsas käyttäminen tässä kohtaa korostaa Louhin loitsimisen yliluonnollisuutta, sillä se erottuu selkeästi muusta tekstistä, kun kalevalamittaiset runopätkät ilmenevät tiheämmin kuin muualla. Myös englanninkielisessä käännöksessä loitsiminen korostuu sanavalintojen ja sanajärjestyksen kautta. Myös kalevalamittasta on nähtävissä viitteitä englanninkielisissä esimerkeissä, mutta jälleen on vaikea päätellä, onko kyseessä sattuma vai harkittu teko.

5.2 Kalevalamitta *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa

Toisin kuin *Koirien Kalevalassa*, Rosa ei lainaa kalevalamittaa noudattamaan pyrkiviä tekstipätkiä suoraan eepoksesta. Tähän vaikuttaa tietenkin erityisesti teoksen alkuperäiskieli. Rosan englanninkielinen sarjakuva ei pystykään lainaamaan suoraan suomenkielisestä

Kalevalasta. Kalevalamitassa olevien tekstien tarkoitus myös poikkeaa *Kalevalasta*, koska Rosan tarina ei seuraa *Kalevalan* juonta, toisin kuin Kunnaksen *Koirien Kalevala*, joten tekstiin ei todennäköisesti löytyisikään yhtä helposti sopivia lainauksia *Kalevalasta*.

Rosa kuitenkin hyödyntää kalevalamittaa paljon sarjakuvassaan. Hän on luonut tarinaan useita kohtia, joissa teksti seurailee kalevalamittaa löyhästi mutta tunnistettavasti. Tällaisia kohtia ovat kaikki ne kohdat, joissa puhe kuuluu jollekin *Kalevalan* hahmolle, myös ne, joissa ankat koskiessaan Väinämöisen miekkaan puhuvat Väinämöisen sanoja. Rosan käyttämä kalevalamitan versio ei noudata tarkkaan kalevalamitan kaikkia sääntöjä, mikä on odotettavaa, kun ottaa huomioon suomen ja englannin kielen erilaisuuden sekä sen, kuinka tarkat säädökset oikeanlaisella kalevalamitalla on. Rosan käyttämä versio kalevalamitasta noudattaa lähinnä sen tavumäärää, joka on kalevalamitan tunnistettavimpia piirteitä. Esimerkiksi painotuksen paikka ei ole parillisilla tavuilla kuten sen neljätrokeisessa runossa pitäisi olla. Myöskään alkusointua ei enimmäkseen käytetä kalevalamittaa seurailevissa kohdissa Rosan alkuperäiskielisessä sarjakuvassa. Näiden lisäksi toisto puuttuu enimmäkseen, mutta tämän selittää jo sarjakuvalla tyypillinen piirre siitä, että teksti täytyy luoda mahdollisimman tiiviiksi, koska sille on vain rajallisesti tilaa kuplassa.

Rosan käyttämä versio kalevalamitasta erottuu kuitenkin tekstistä hyvin, sillä hän on korostanut sitä monella tapaa. Ensinnäkin ne on kirjoitettu eri kirjoitusasua käyttäen kuin muut puheenvuorot, myös kupla eroaa reunoiltaan tavallisista puhekuplista. Kalevalaisten hahmojen puhekuplat eroavat vielä toisistaankin: Väinämöisellä, Louhella, Iku-Tursolla ja Tuonelan herralla on kaikilla omanlaisensa puhekuplat. Väinämöisen kuplan reunukset ovat samanlaiset kuin ankoilla heidän puhuessaan Väinämöisen sanoja. Lisäksi, puheenvuorojen kieli hyödyntää vanhahtavaa englantia ja lauserakenne on usein erikoinen varsinkin sanajärjestykseltään. Vaikka lukija ei tunnistaisikaan, mistä tarkalleen on kyse, hän erottaa selkeästi, että kyseisissä puheenvuoroissa on jotain erikoista ja huomionarvoista.

Rosan sarjakuvan suomenkielisessä käännöksessä kalevalamitassa olevia kalevalaisten hahmojen puheenvuoroja on korostettu tekemällä puheenvuorojen ensimmäisestä kirjaimesta iso ja koristeellinen, kuten satukirjan alussa tai joissakin painoksissa *Kalevalan* kappaleiden alussa. Näissä isoissa alkukirjaimissa on käytetty vielä samaa fonttia kuin tutkimuksen taustaineistona käyttämässäni *Kalevalan* painoksessa. Kirjoituksen kirjasintyyppi tosin on muokattu samanlaiseksi kuin muissakin puheenvuoroissa, mutta puhekuplien erikoinen malli on

säilytetty. Lisäksi puheenvuorot on katkaistu merkillä (•) niissä kohdissa, joissa kalevalamittaisessa runossa säe vaihtuisi.

The Quest for Kalevala -sarjakuvan suomenkielisen käännöksen teossa on ollut mukana kalevala-runomitan tarkistaja, Heikki Laitinen, mikä mainitaan teoksen tekijänoikeustietojen yhteydessä. Suomenkielinen käännös noudattaakin kalevalamittaa suhteellisen tarkasti, vaikka se ei hyödynnäkään suoria lainauksia niin runsaasti kuin *Koirien Kalevala*. Suomennoksen kalevalamittaiset puheenvuorot, jotka noudattavat neljäpölvistä trokeeta suhteellisen tarkkaan myös sanojen painotuksien osalta, hyödyntävät lisäksi paljon toistoa ja alkusointua, vaikka sanoja ei ole lainattu *Kalevalasta*. Esimerkiksi Tuonela herran puheenvuoro *Jos oot Tuonen kansiin pantu, / kirjaan kirjattu unien* noudattaa sekä toistoa, alkusointua että painotuksia. Alkusointu näkyy Tuonelan herran puheessa myöhemminkin, *Jok' ei siivolla oleile, / lentää leppäseipähänä*, ja Louhen tokaisemissa *Et kai pohtine petosta? / Siit' on tuomio tukala, / Houkan hirmuinen hävitys!* ja *Vielä kosten kielastelut, / Mittavasti maksan metkut*, joissa on molemmissa myös toisto mukana.

Yhdessä kohtaa Rosan sarjakuvaa, kun Roope puhuu Väinämöisen äänellä, siis kalevalamitassa, Aku huomauttaa hänen puhuvan *like a Finnish Peeweegah*, joka on suomennettu *kuin suomalainen Peeweega*. Kohdassa viitataan Rosan aikaisempaan sarjakuvaan *Roope-setä ja kääpiöintiaanit*, jossa ankkasankarit kohtaavat samannimisen intiaaniheimon, jonka puheenvuorot noudattavat Lönnrotin *Kalevalassa* käyttämää kahdeksanpölvistä trokeeta. Tässä Rosa viittaa siis aikaisemmin tekemäänsä *Kalevalaan* kytkeytyvään intertekstuaaliseen viittaukseen.

5.3 Kalevalaisuus ja kulttuurisidonnaisuus aineistossa

Kulttuurisidonnaiset ja kalevalaiset piirteet värittävät molempia aineistoteoksia. Kunnas on itse todennut ottaneensa *Koirien Kalevalaan* mukaan viikinkivaikutteita, koska *Kalevalan* runojen arvioidaan syntyneen rautakaudella. Viikinkivaikutukset näkyvätkin runsaasti kuvituksissa, esimerkiksi hahmojen vaatetuksessa, mutta myös muissa yksityiskohdissa. Kirjan suomenkielisessä versiossa esimerkiksi Lemminkäinen juo simaa, jota viikingit joivat, koska uskoivat sen tekevän kuolemattomaksi. Sima esiintyy myös *Kalevalassa*. Myös *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa esiintyy viikinkilaiva ja Väinämöisen kypärä muistuttaa viikinkiajan kypäriä, paitsi että siinä ei ole sarvia. Lisäksi Rosan sarjakuvassa ilmaus *primitive forge* 'alkukantainen ahjo' kääntyy suomenkieliseen käännökseen *ahjon rautakauden malliin*.

Rautakausi tulee siis visuaalisesti mukaan myös Rosan sarjakuvassa ja sen suomennoksessa lisäksi verbaalisesti.

5.3.1 Sampo, kantele ja muuta kalevalaista sanastoa

Sampo, joka myös englanninkielisissä versioissa esiintyy nimellä *Sampo* sekä lastenkirjan käännöksessä että sarjakuvassa, on tärkeässä roolissa molemmissa teoksissa, varsinkin Rosan sarjakuvassa. Nimen Sampo säilyttämien on luonnollista, sillä sille ei ole vastinetta englannin kielessä – kuten ei muissakaan kielissä. Se on joka tapauksessa helppo selittää lukijalle. Sekä *Koirien Kalevalassa* että Rosan sarjakuvassa, kun Sammon nimi esiintyy ensimmäisen kerran, tarinassa myös kerrotaan, minkälaisesta laitteesta on kyse. Sammon nimen säilyttäminen sarjakuvassa, kuten muidenkin kalevalaisten nimityksien, tukee myös sitä, että Rosa pyrkii kunnioittamaan *Kalevalan* alkuperää. Hän pyrkii siis esittämään *Kalevalan* lukijoille mahdollisimman uskollisesti, lukuun ottamatta muutoksia, joiden avulla Rosa mukauttaa sarjakuvansa juonen mukaan *Kalevalan* tapahtumiin eli siis sitä, että *Kalevalan* hahmot hyppäävät nykyaikaan, jossa Aku Ankka -sarjakuvien ankat elävät.

Sekä *Koirien Kalevalassa* että *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa Sampo kuvataan kullanhohtoisena ja pyöreänmallisena laitteena, jossa on kanki keskellä ylhäällä. Värillä todennäköisesti halutaan korostaa sen arvoa ja kykyä tuottaa kultaa. Mielenkiintoinen huomio on, että Gallen-Kallelan maalauksissa, kuten esimerkiksi *Sammon ryöstössä*, Sampo ei ole kullanhohtoinen, vaan tavallisen rautaesineen värinen. Sammon kuvitus aineistossa on saanut siis enemmän vaikutteita yleisestä mielikuvasta kuin Gallen-Kallelan töistä. Sammon kuvitus vastaa siis eräänlaista kuvitustraditiota (ks. Ylimartimo 2001, 84–86).

Molemmissa aineistoteoksissa esiintyy Sammon lisäksi *Kalevalasta* tuttu soitin – ja Suomen kansallisoitin – kantele. Kyseessä on vielä hyvin erityinen kantele, sillä tarinassa esiintyy nimenomaan Väinämöisen kantele, joka poikkeaa ulkomuodoltaan tavallisesta kanteleesta.

Koirien Kalevassa, kuten myös *Kalevalassa*, Väinämöinen tekee itselleen kanteleen suuren hauen leukaluista. *Kantele* on teoksen englanninkielisessäkin versiossa *kantele*, se on siis jätetty kääntämättä ja selittämättä tekstissä, paitsi silloin, kun Ahti viittaa siihen sanalla *kannel*, jolloin käännöksessä on *harp* 'harppu'. Sanan merkitys kuitenkin selitetään kuvituksissa. Kun kantele esiintyy tarinassa, se on selkeästi erotettavissa kuvista, joten vaikka englanninkielinen lukija ei tunnista sanaa, hän näkee, minkälaisesta soittimesta on kyse. Kunnaksen kuvituksissa kantele on tosin suhteellisen isokokoinen verrattuna siihen, minkäkokoisesta soittimesta on kyse ja

minkäkokoiseksi se tavallisesti kuvataan, joten lukija, jolle kantele ei ole tuttu soitin, ei välttämättä saa totuudenmukaista kuvaa soittimen tavallisesta ulkonäöstä. Syynä voi olla se, että kirjan hahmot ovat koiria, jonka vuoksi mittasuhteiden kanssa voi helposti leikitellä, tai se, että Kunnas haluaa muuten korostaa soitinta.

Kantelella on jopa isompi rooli *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa kuin *Koirien Kalevalassa*. Rosa viittaa kyseiseen soittimeen useaan otteeseen ja eri merkityksissä. Ensimmäisen kerran kantele esiintyy, kun sudenpentujen käsikirja kertoo Lönnrotin keränneen kansanlaulajien runoja: *sung by the folksinger-harpists*, suomeksi *kanteletta soittavien kansanlaulajien*. Rosa viittaa siis kyseiseen kansanlaulajien käyttämään soittimeen myös sanalla *harp*, joka luo mielikuvan hiukan erilaisesta ja kannelta paljon isommasta soittimesta. Vaikka harppu on monin tavoin hyvin samankaltainen soitin kuin kantele/kannel, johon tarinassa viitataan, saattaa se johtaa harhaan lukijaa, joka ei tunne suomalaista historiaa eikä tässä kohtaa tarinaa saa visuaalista vahvistusta soittimen ulkonäöstä.

Hiukan myöhemmin tarinassa, kun ankat ovat Suomessa vierailemassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran johtajan luona, hänen takanaan näkyy taulu kanteleesta. Suomenkielisessä käännöksessä taulun alapuolella on teksti *KANTELE*, mutta alkuperäisessä englanninkielisessä versiossa taulun alapuolella lukee *kantele harp*. Tässä vaiheessa tarkkaavainen englanninkielinenkin lukija saa vinkin siitä, minkälaiseen soittimeen tarinassa viitataan sanalla *harp*. Samalla siihen yhdistyy myös englanninkielisille lukijoille sana *kantele*, jota instrumentista myös käytetään myöhemmin tarinassa.

Vielä myöhemmin, kun Rosa viittaa Väinämöisen soittimen tekoon, hän käyttää siitä ensin nimitystä *harp*. Tässä vaiheessa myös kuvituksissa näkyy erilainen kantele, kuin Suomen kirjallisuuden seuran taulussa – Väinämöisen hauenluinen kantele. Seuraavassa ruudussa samaan soittimeen viitataan ilmauksella *kantele*, jonka käyttämistä Rosa jatkaa sarjakuvassa myöhemminkin, kun viitataan juuri Väinämöisen soittimeen. *Kantele* toimii sarjakuvassa kuin erisnimenä Väinämöisen soittimelle, kun soittimeen muuten viitataan sanalla *harp*. Rosa ei ole kuitenkaan johdonmukainen sanan käytössä, sillä siitä huolimatta myös sanalla *harp* viitataan myöhemminkin juuri Väinämöisen soittimeen, esimerkiksi silloin, kun Roope puhuu Väinämöisen äänellä ja kutsuu kanteletta nimellä *my magic sea harp*, milloin se suomennokseen on käännetty *mahtikanteloni*. Yleensä juuri kalevalaiset hahmot kutsuvat soitinta nimellä *kantele* ja muut *harp* – paitsi ankanpojat, jotka käyttävät sanaa ”kantele” siitä lähtien, kun lukevat sen sudenpentujen käsikirjasta. Kyseessä voi olla tarkoituksellinen termin

erikoisuuden korostaminen. Kalevalaiset hahmot tietävät, että kyseessä on kantele ja kutsuvat sitä sillä nimellä, mutta muille sarjakuvan hahmoille kyseessä on vieras soitin, jota he kutsuvat sanalla, joka sitä parhaiten vastaa.

Sarjakuva on siis hiukan epäjohdonmukainen sanan *kantele* kanssa. Toisaalta sanan *harp* käytön tarkoitus sitä pidemmän *kantele* sijaan saattaa mahdollisesti olla yksinkertaisesti tilan säästäminen. Toisaalta se voi olla tarkoitettu helpottamaan englanninkielistä lukijaa, jolle on kuitenkin jo selvinnyt, että kyse ei ole harpusta. Sarjakuvan suomenkielisessä käännöksessä puhutaan luonnollisesti koko ajan kanteleesta, ellei sanaa ole korvattu esimerkiksi sanoilla *soitin* tai *soittopeli*.

Kanteleen syntyperän kannalta sarjakuvassa esiintyy yksi epäjohdonmukaisuus. *Kalevala* kertoo kanteleen teosta seuraavasti: *Vaka vanha Väinämöinen / Itse loihe laatijaksi, / Tekijäksi teentelihe; / Laati soiton hauinluisen, / Suoritti ilon ikuisen*. Kantele on siis Väinämöisen itsensä tekemä. Myös *Koirien Kalevalassa* kanteleen tekee Väinämöinen. Rosan sarjakuvassa sitä vastoin kerrotaan yksiselitteisesti, että *Ilmarinen creates a harp from the jawbone of a giant pike* (=”Ilmarinen tekee kanteleen jättiläishauen leukaluusta” [oma käännös]). Kanteleen tekijäksi ilmaistaan siis Väinämöisen sijaan Ilmarinen. Lindfors on korjannut tämän kohdan sarjakuvan suomenkieliseen käännökseen: *Väinämöinen tovereineen lähti ryöstämään Sampoa takaisin. Matkalla hän rakensi kanteleen jättiläishauen leukaluusta*. Kanteleen tekijä on jälleen Väinämöinen. *Kalevalassakin* Väinämöinen kyllä pohtii, mitä Ilmarinen saisi aikaiseksi leukaluusta, mutta Ilmarinen vastaa, että leukaluusta ei saa tehtyä mitään, minkä jälkeen Väinämöinen tekee kanteleen itse. Rosa on todennäköisesti tehnyt virheen, koska ei ole ymmärtänyt kanteleen tekoa koskevia yksityiskohtia kunnolla. On epätodennäköistä, että virhe olisi tarkoituksellinen, koska Rosa on yleensä tarkka tämäntapaisista faktoista sarjakuvissaan.

Koirien Kalevala sisältää kanteleen ja sammon lisäksi runsaasti myös muita yksittäisiä sanoja ja sanamuotoja, joissa näkyy *Kalevalan* vaikutus. Toiset näistä esineistä ovat juonen kannalta tärkeämpiä kuin toiset. Esimerkiksi Lemminkäisen harja esiintyy myös *Koirien Kalevalassa*. *Kalevalassa* Lemminkäinen jättää Pohjoiseen kosintareissulle lähtiessään äidilleen harjan, joka alkaa vuotaa verta, jos hänelle käy matkan aikana huonosti. Harja alkaakin vuotaa, kun Lemminkäinen kuolee Tuonelan joessa. Myös *Koirien Kalevalassa* Lemminkäinen antaa äidilleen harjan, joka kuvituksissa muistuttaa luonnollisesti lemmikkiharjaa.

Koirien Kalevalassa esiintyy usein myös *kokkolintu*, joka on *Kalevalasta* tuttu ilmestys. Kokkolintuun viitataan alkuperäisessä suomenkielisessä versiossa myös pelkästään sanalla *kokko*. Yksi kokkolintu pelastaa Väinämöisen merestä. Englanninkielisessä versiossa kokkolintu on kyseisessä kohdassa käännetty muotoon *eagle* 'kotka'. Kokkolintu, joka merkitykseltään suomalaisessa tarustossa muistuttaa feenikslintua, tarkoittaakin *Kalevalassa* kotkaa, mutta nimenomaan jättiläismäistä kotkaa. Englanninkielisestä versiosta kotkan erityisyys tai sen suuri koko ei siis tule esille ainakaan tekstistä, mutta kuvitukset, joissa lintu myös esiintyy, saattavat korvata vaikutusta. Väinämöisen pelastavan kokkolinnun lisäksi *Koirien Kalevalassa* esiintyy Ilmarisen rakentama *tulinen kokkolintu*, joka englanninkielisessä versiossa on edeltävää esimerkkiä seuraillen *fiery eagle*. Lopussa Louhi vielä muuntaa itsensä kokkolinnuksi hyökätessään sankareiden veneeseen.

Mielenkiintoinen kalevalaiseen nimistöön liittyviä huomio *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa on sen nimessä. Rosan sarjakuvalle antamassa nimessä nimetään yksiselitteisesti, mistä tarinan intertekstuaalisuus on lähtöisin. Rosa siis korostaa sarjakuvan nimessä nimenomaan *Kalevalaa* kokonaisuutena, vaikka tarina itsessään keskittyy nimenomaan Sampoön. Sarjakuvan suomennos sitä vastoin on nimetty *Sammon salaisuus*. Suomennoksen nimi korostaa Sampoa, jonka ympärille tarina keskittyy. On mahdollista, että suomentaja on ajatellut, että suomenkielisille lukijoille ei tarvitse korostaa *Kalevalaa* intertekstuaalisuuden subtekstinä, sillä suomenkieliset lukijat osaavat automaattisesti yhdistää Sammon *Kalevalaan*.

5.3.2 Kalevalaisia hahmoja

Tutkimuksen aineisto tarjoaa mielenkiintoisen analyysiaiheen myös hahmojen luonnehdinnan osalta. *Koirien Kalevala* ei juuri viittaa *Kalevalan* hahmoihin sellaisilla nimityksillä, kuten *sankari* 'hero' tai *roisto* 'villain', jotka erottaisivat osan hahmoista selkeästi tarinan "pahiksiksi" ja osan "hyviksiksi", kuten lastenkirjoissa on tavallista. Susien heimon kerrotaan kyllä aivan tarinan alussa olevan *hurja ja häijy*, englanninkielisessä *mean and wicked* ja meritaistelun yhteydessä koirien heimon taistelijoista käytetään määritelmää *urhot*, englanninkielisessä *heroes*. Louheen ei suomenkielisessä eikä englanninkielisessä versiossa viitata ollenkaan sellaisilla nimillä, jotka konnotatiivisilta merkityksiltään muistuttaisivat sanaa *noita*, joka usein liitetään Louheen muissa yhteyksissä, vaikka hänellä kerrotaankin olevan taikavoimia. Myös sillä, minkälaisiksi eläinhahmoiksi kukin hahmo on kuvitettu, on merkitystä niiden luonteen tulkitsemiseen, koska niillä on erilaisia konnotaatioita. Susia pidetään monesti

ilkeinä ja villoinä, koirat taas ovat pääasiassa lemmikkeinä pidettäviä kilttejä eläimiä. Tarina ei kuitenkaan korosta selvää rajaa ”hyvisten” ja ”pahisten” välille.

Koirien Kalevalasta poiketen *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa, kun *Kalevalan* perusidea selitetään lukijalle, hahmoihin viitataan ilmauksilla *hero* ja *villain*, suomennoksessa *sankari* ja *roisto*. Kalevalaisiin hahmoihin viitataan muutenkin sellaisilla määritteillä ja nimillä, jotka korostavat hahmojen luonteenpiirteitä sen suhteen, ovatko he tarinan ”hyviksiä” tai ”pahiksia”. Väinämöisen kuvataan eksplisiittisesti olevan *The hero of the myth*, suomenkielisessä versiossa *Eepoksen sankari*. Louheen sitä vastoin viitataan sanalla *villain*, suomenkielisessä versiossa *tarinan roisto*. Rosa myös lisää Louhen nimeen ilmauksen *sorceress of the North*, suomenkielisessä *Pohjolan noita*. Myöhemmin Rosan sarjakuvassa puhutaan, että *Kalevalassa* käydään *fearsome sea battle between monsters and heroes* eli, kuten suomenkieliseen versioon on käännetty, *hirmuinen meritaistelu hirviöiden ja sankarien kesken*.

Vastakkainasettelu on Rosan sarjakuvassa muutenkin kärjistetympi kuin Kunnaksen teoksessa. Tämä saattaa olla seurausta siitä, että *Koirien Kalevala* on haluttu pitää kepeänä lukijakunta huomioon ottaen. Kyseessä on kuitenkin lastenkirja, jossa on mahdollisesti haluttu välttää liian voimakkaasti negatiivisten sanojen käyttöä. Aku Ankka -sarjakuvia puolestaan lukevat paljon myös aikuiset ja Rosa on mahdollisesti ottanut tämän huomioon luodessaan tarinaan jännitystä. Mahdollista on myös se, että *Koirien Kalevala* on suomenkielinen kirja eli se on syntynyt kulttuurissa, jossa lukijoiden saatetaan olettaa tietävän, ketkä ovat *Kalevalassa* hyviä ja ketkä pahoja. *The Quest for Kalevala* taas tekee sen kiistattomasti selväksi mahdollisesti siksi, että lukijalla ei välttämättä ole minkäänlaista hajua, ketkä hahmoista ovat hyviä ja ketkä pahoja.

Lemminkäisen hahmo *Koirien Kalevalassa* on mielikuvituksellisesti rakennettu. *Kalevalassa* Lemminkäisellä on punaiset hiukset, joka selitetään sillä, että hän söi nuorena paljon kalaa. On siis sopivaa, että *Koirien Kalevalassa* Lemminkäisen hahmo on kissa. Lemminkäinen kuvataan myös hemmoteltuna ja turhamaisena, jotka ovat sellaisia piirteitä, jotka myös usein yhdistetään kissoihin. Lisäksi Lemminkäisen herätessä eloon kuolleista *Koirien Kalevalassa* viitataan kissojen yhdeksään henkeen. *Kalevalassa* Lemminkäinen surmaa Pohjolan isännän kaksintaistelussa, joka seuraa Lemminkäisen kuokkavierailua häissä. *Koirien Kalevalassa* ei eksplisiittisesti mainita, että näin tapahtuisi, mutta kyseessä onkin lastenkirja. Kuvituksissa kuitenkin näytetään, että Lemminkäinen lyös Pohjolan isäntää häitä seuraavassa tappelussa ja seuraavalla sivulla on kuva Pohjolan isännästä makaamassa kirjaimellisesti silmät ristissä. Kuvan voi tietysti tulkita myös niin, että hahmo olisi ainoastaan tajuton, mutta Pohjolan isäntää

ei enää esiinny kuvituksissa tämän jälkeen, joka on todennäköisesti ollut tietoinen ratkaisu Kunnakselta.

Huomiota kiinnittävä seikka aineistossa on myös Väinämöisen ja Seppo Ilmarisen suhde. *Koirien Kalevalassa*, kun Louhi kehottaa Väinämöistä takomaan Sammon, hän pyytää Seppo Ilmarista apuun: *Väinämöinen ei osannut Sampoa takoa, mutta hänellä oli hyvä ystävä, Seppo Ilmarinen, taitava seppä, joka jo aikojen alussa oli takonut taivaan kantta. The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa puolestaan, kun ankoille selostetaan Sammon syntytarinaa, teksti ilmaisee Väinämöisen ja Ilmarisen olevan veljeksiä: *The wizard agrees to create for Louhi a talisman, which would bring the owner eternal wealth! He summons his brother Ilmarinen, a great blacksmith, to do the job* (=”Velho suostuu tekemään Louhelle talismaanin, joka tuo omistajalleen ikuisen vaurauden. Hän kutsuu veljensä Ilmarisen, taitavan sepän, sitä tekemään” [oma käännös]). Toisin kuin kanteleen tekijän maininnan kanssa, tässä suomentaja ei ole puuttunut asiasisältöön, vaan suomennos menee seuraavasti: *Hän lähetti veljensä, taitavan Seppä Ilmarisen, sitä takomaan.*

Kalevala kuvaa sekä Väinämöisen että Seppo Ilmarisen synnyn. Molemmat hahmot syntyvät myyttisten voimien vaikutuksesta jo valmiiksi aikuisina miehinä. Molemmilla on myös itsellään myyttisiä voimia. *Kalevalassa* ei kuitenkaan mainita Väinämöisen ja Ilmarisen olevan veljeksiä. *Kalevalan* lopussa on maininta: *Sanoi vanha Väinämöinen: / Veli, seppo Ilmarinen!* Ilmaus ei kuitenkaan välttämättä ilmaise sukulaisuussuhdetta, sillä *veli*-sanaa käytetään yleisesti myös ilmaisemaan syvää ystävyysuhdetta tai muuta vahvaa sidettä. Väinämöisen ja Ilmarisen voidaan siis ymmärtää olevan veljeksiä, vaikka asia jääkin tulkinnanvaraiseksi. Itse tulkitseen Väinämöisen ja Ilmarisen veljeyden kuvaannolliseksi. Mielenkiintoista on, että Rosa ei ole suomeksi voinut lukea *Kalevalaa*, mutta hän on päässyt tutkimaan Lönnrotin muistiinpanoja, joissa saattaa olla jotain tietoa, joka ei ole päässyt *Kalevalaan*. Vaikutusta on voinut olla myös Kalevala-asiantuntijoilla, joiden kanssa Rosa on sarjakuvaa varten tavannut.

Yksi mielenkiintoisimpia intertekstuaalisia piirteitä *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa on Elias Lönnrotin, *Kalevalan* kokoajan, esiintyminen tarinassa omana itsenään. Suomenkieliselle lukijalle on todennäköisesti selvää, että kyseessä on oikea historiallinen henkilö, mutta englanninkieliselle lukijalle, jolla ei ole yhteyksiä Suomeen, Lönnrot ei todennäköisesti ole tuttu. Rosa on kuitenkin tunnettu siitä, että hän sisällyttää usein tarinoihinsa oikeita historiallisia henkilöitä ja pyrkii huolehtimaan myös siitä, että esimerkiksi eri historiallisten tapahtumien faktat ovat oikein (Lindfors 2015). Tällöin lukija, joka tuntee Rosan töitä, voi olettaa, että

kyseessä on oikea henkilö, vaikka ei olisi hänestä ikinä aikaisemmin kuullutkaan. Sarjakuvan Lönnrot on Rosan tyylille uskollisesti kuvitettu koiramaisen nappinenän kera niin, että hahmosta on selvästi erotettavissa esikuvansa piirteitä, kun piirrosta vertaa kuviin Lönnrotista – varsinkin hiusten osalta.

Lönnrotista ja hänen elämänvaiheistaan varsinkin *Kalevalan* kokoajana kerrotaan jonkin verran Rosan sarjakuvan edetessä. Lönnrot kertoo nuorelle Roope Ankalle, joka korjaa hänen jalkineitaan, että hän luennoi yliopistolla suomalaisista kansanlaulajista. Palkkioksi jalkineen korjauksesta Lönnrot antaa Roopelle suomalaisen rahan. Sarjakuvan ilmestymisajankohdan huomioon ottaen Lönnrot maksoi Roopelle markoissa. Myöhemmin Roope Ankan sukulaispojat lukevat sudenpentujen käsikirjasta, kuka Lönnrot oli, ja samalla asia selviää myös lukijalle. Rosan sarjakuva on alun perin englanninkielinen, joten on luonnollista, että Lönnrotin historiaa on selitetty tarinan ohella, jotta englanninkieliset lukijat, jotka eivät välttämättä ole ikinä edes kuulleet kyseisestä historiallisesta henkilöstä, ymmärtävät hahmon merkityksen tarinalle.

Lönnrotin historiaan liitetään myös maininta *Kalevalasta*, ja runokokoelman nimen merkitykseksi mainitaan *land of heroes*, suomeksi *sankarien maa*. *Kalevalassa* Kalevala onkin runokokoelman sankareiden kotipaikka. *Kalevalan* nimi tulee Kalevasta, joka Lönnrotin tulkinnan mukaan on suomalaisten – eli kalevalalaisten – kantaisä eli suomalaisten myyttinen esi-isä ja Väinämöisen isä, jonka jälkeläiset asuttavat Kalevalaa (Karkama s.d.). Vaikka nimen denotatiivinen merkitys ei siis viittaisikaan *sankarien maahan*, ilmauksesta näkyy, että Rosa on tehnyt kattavan tutkimustyön sarjakuvaansa varten. Rosa yhdistää myös ovelasti *Kalevalassa* pariin otteeseen ilmestyvän sinisotkan Aku Ankkaan, jonka asu on sininen, ja käyttää tätä hyödykseen tarinassa.

Toinen mielenkiintoinen hahmo Rosan sarjakuvassa on vanha mies, jonka ankat tapaavat Mustasaarella ja joka opastaa heidät majakkaan, jonka kautta he pääsevät *Kalevalan* maailmaan. Lyhyempiä hiuksia ja partaa lukuun ottamatta mies muistuttaa ulkonäöltään Väinämöistä. Merkittävä piirre on varsinkin hahmon nenä, joka ei ole Rosan normaalisti ihmishahmoille piirtämä nappinenä. Rosa on sarjakuvassa piirtänyt nappinenän sijaan tavallisen nenän nimenomaan kalevalaisille hahmoille. Mies myös tietää Mustasaaren olevan myyttinen *utuinen niemi* ja käyttäytyy salaperäisesti. Lisäksi, kun ankat pyytävät häntä oppaaksi, hän sanoo, että ei voi lähteä. Seikkailun jälkeen, kun ankat tapaavat miehen uudestaan, hän vaikuttaa iloisemmalta hahmolta kuin tarinan alussa. Hän on myös kävelemässä

kylään soittamaan kannelta. Seikat viittaisivat siihen, että hahmo on ”vapautettu”. Vanha mies saattaakin olla itse Väinämöinen, jonka ankat vapauttivat maanpaosta seikkailunsa aikana. Rosa (2017, 5) on maininnut, että silloin, kun Väinämöinen soittaa kanteletta ja puhekuplissa näkyy nuotisto, ne ovat pätkiä Sibeliuksen *Finlandiasta*. Louhen soittaessa kanteletta nuotit on otettu Wagnerin *Valkyyriasta*. (Rosa 2017, 5.) Tämä tukee teoriaa lisää, sillä myös vanhan miehen soittoa kuvaavat nuotit puhekuplissa ovat yhteneväisiä Sibeliuksen kuuluisan sävellyksen kanssa. Lupu huomauttaakin vanhan miehen soiton tarinan alussa olevan *hauntingly beautiful* (=”aavemaisen kaunista” [oma käännös]). Suomennoksessa – *lumoavan kaunista* – vihjaus ei välity.

5.3.3 Kulttuurisidonnaiset ilmaisut

Kulttuurisidonnaisia ilmauksia esiintyy runsaasti Kunnaksen lastenkirjassa. Tällaisten ilmausten selitykset ja poistot ovat suhteellisen yleisiä *Koirien Kalevalan* englanninkielisessä käännöksessä *The Canine Kalevala*. Käännöksessä kulttuurisidonnaisten esineiden nimet korvataan usein yleisemmillä ilmauksilla. Esimerkiksi *hän otti suksensa, pitkän lylyn ja lyhyen kalhun* kääntyy englanniksi *taking up his skiing gear* (=”otti hiihtovälineensä” [oma käännös]). Suksien nimitykset putoavat pois ja ne korvataan yleisemmällä ilmauksella, joka selittää mihin liittyvistä esineistä on kyse. Tosin jo kuvituksista voi nähdä, että kyseessä on sukset. *Sima* sitä vastoin käännetään englanninkieliseen vastineeseensa *mead*.

Yksi vastaava esimerkki kulttuurisidonnaisen ilmauksen englanninkielisestä käännöksestä, joka sisältää sekä poiston, yksinkertaistuksen että selityksen, on ilmauksen *oli lähtenyt koivikkoon vihtaa tekemään* käännös. Englanninkielisessä versiossa toiminta on ilmaistu seuraavasti: *was out gathering birch twigs for the sauna* (=”oli ulkona keräämässä koivunoksia saunaa varten” [oma käännös]). Sana *koivikko* on korvattu yleisemmällä sanalla *out* ’ulkona’, ja *vihta*, esine, joka on suomalaisille lukijoille todennäköisesti tuttu, mutta englanninkielisille ei välttämättä, on ainakin osittain selitetty. Käännöksestä käy ilmi, että koivunoksat ovat saunaa varten, mutta vihtakulttuuria tuntematon lukija ei siltikään todennäköisesti ymmärrä, mitä koivunoksilla tehdään saunassa.

Koirien Kalevalassa mielenkiintoinen yksityiskohta on myös maininta tähtikuvioista. Alkuperäisessä suomenkielisessä versiossa puhutaan Otavasta, *sen oksilla seisoo Otava*, mutta englanninkielisessä käännöksessä sitä vastoin sanotaan *in its limbs the Great Bear stands*. Otava on tärkeä tähtikuvio muinaisille suomalaisille ja se mainitaan myös *Kalevalassa*, mistä

syystä se todennäköisesti esiintyy myös *Koirien Kalevalassa*. Englanninkielisen version kääntäjä on kääntänyt sen kuitenkin muotoon *the Great Bear* eli Iso karhu. Iso karhu on tähtikuvio, josta Otava on osa. Kuvituksissa näkyy nimenomaan Otava, joten englanninkielinen käännös ei vastaa kuvitusta tässä kohtaa.

Suomenkielinen käännös *The Quest for Kalevala* -sarjakuvasta pudottaa pois joitakin *Kalevalaan* liittyvää mainintoja, jotka Rosa on tarinaan sisällyttänyt. Esimerkiksi *with the Southern realm of Kalevala* kääntyy muotoon *Kalevalan väen kanssa*, jossa viittaus ilmiansuuntiin putoaa pois. Suomenkieliselle lukijalle on kuitenkin selvää, että kyse on eteläisestä maasta verrattuna Louhen eli *Pohjolan Akan* asuttamaan Pohjolan Sariolaan. Lisäksi, kun *in her land of Pohjola* kääntyy suomeksi yksinkertaisesti *Pohjolan*, putoaa ilmauksesta omistusmuoto, joka suomalaiselle lukijalle todennäköisesti onkin tarpeeton.

Suomenkielinen käännös sisällyttää tarinaan myös sellaisia *Kalevalaan* liittyviä ilmauksia, joita alkuperäisessä sarjakuvassa ei ole – eikä kielen vuoksi voisi ollakaan. Esimerkiksi ilmaus *deep inside a mountain in her land of Pohjola* muuttuu suomenkielisessä käännöksessä muotoon *Pohjolan kivimäen uumeniin*. *Kalevalassa* Louhi mainitsee pitävänsä Sampoja *Pohjolan kivimäessä*, / *Vaaran vaskisen sisässä*. Suomensos siis sisällyttää tarinaan tarkemman intertekstuaalisen viittauksen. Erikoisempi sanamuoto tässä ei olisi palvellut englanninkielistä lukijaa alkukielisessä versiossa, mutta suomenkielinen lukija, varsinkin sellainen, jolle *Kalevala* on hyvin tuttu, saa enemmän irti suomennoksesta, kun ilmauksen muoto mukailee *Kalevalaa*.

Tarkennus on myös sarjakuvan kohdassa, jossa nuori Roope tapaa Lönnrotin. Rosan sarjakuvassa Lönnrot käyttää koivuntuohikenkiä, jotka hän pyytää nuorta Roopea korjaamaan. Kun kenkien materiaali tulee ilmi sarjakuvassa, seuraa sitä myös eräänlainen vihje lukijalle siitä, että ne liittyvät jotenkin suomalaiseen kulttuuriin: *Birchbark, actually! I'm wearing them because I'm giving a lecture at the university on Finnish folksingers*. Suomeksi sama puheenvuoro kuuluu *Ei, vaan koivuntuohta. Käytän virsuja, koska luennoin yliopistolla suomalaisista kansanlaulajista*. Suomentaja siis vielä tarkentaa, että kyseisiä kenkiä kutsutaan virsuiksi.

Välillä suomennos saattaa samalla pudottaa jotain informaatiota pois ja lisätä jotain muuta. Jo aiemmin käsitellyssä ollut ilmaus *to his home on the misty headland* kääntyy suomennokseen muotoon *nenähän utuisen niemen*. Ilmauksesta putoaa pois tieto siitä, että kyseessä on

Väinämöisen kotipaikka, mutta se sisällyttää mukaan lainauksen *Kalevalasta* sellaisenaan, jonka suomenkielinen lukija todennäköisesti tunnistaa kalevalamitasta ja erikoisesta kielimuodosta, jos ei tekstistä itsestään. Viimeistään se, että ilmaus on erotettu heittomerkeillä muusta tekstistä viittaa siihen, että kyseessä on suora lainaus. Samankaltainen muutos tulee ilmaukseen *up the glacier without snowshoes* (=”jäätikköä ylös ilman lumikenkiä” [oma käänös]), joka on käännetty muotoon *lumikentälle lylyttä*. Suomennos. Suomennos on kulttuurisidonnaisempi, sillä sukset ovat Suomessa yleisemmät kuin lumikengät.

Välillä sarjakuvan suomennos myös tarkentaa kalevalaisia seikkoja. Louhi kertoo sarjakuvassa Milla Magialle sotisovastaan *The same I used when first I fought The sneak thieves who stole my treasure!* (=”sama jota käytin, kun ensimmäisen kerran taistelin aarteeni vieneitä varkaita vastaan” [oma käänös]). Suomennoksessa Louhi kertoo seuraavasti: *So ’ittaisa samposesta / Pursi kolhaisi karille – Tuosta tein sotisopani*. Alkuperäisessä sarjakuvassa Louhi siis kertoo taistelleensa kyseisessä asussa, mutta suomennos muokkaa tekstiä niin, että Louhi kertoo tehneensä asun laivasta, joka tuhoutui taistelussa. Molemmat noudattavat *Kalevalan* tarinaa, sillä *Kalevalassa* Louhen laiva hajoaa, jolloin hän tekee siitä itselleen siivet ja lentää jatkamaan taistelua.

5.4 Kalevalaiset nimet *Koirien Kalevalassa*

Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevalassa* sekä hahmot että paikannimet on nimetty samalla tavoin kuin *Kalevalassa*, mikä on odotettavaa, sillä kyseessä on tietynlainen adaptaatio *Kalevalasta*. Kunnas toteaa itsekin kirjan esipuheessa leikillään, että ”Kirjan tarinat muistuttavat niin paljon Suomen kansalliseeposta, *Kalevalaa*, että päätin nimetä sankaritarun ja sen rohkeat urhot ja neidot *Kalevalan* mukaan” (Kunnas 2017). Teoksen samankaltaisuus *Kalevalan* kanssa on todellisuudessa tietenkin harkittua ja kyseisen ilmauksen muotoilun tarkoitus on ainoastaan lisätä teoksen humoristisuutta.

Koirien Kalevalan englanninkielisessä käänöksessä *The Canine Kalevala* kalevalaisten hahmojen nimet on pyritty pääasiassa säilyttämään ennallaan, mikä onkin tavallista, kun lähtökulttuurin halutaan näkyvän tekstissä, mikä tässä tapauksessa on ilmeistä. Kalevalaiset etunimet, kuten *Joukahainen*, *Annikki*, *Ahti Lemminkäinen* ja *Antero Vipunen*, ovat säilyneet täysin ennallaan. Kuitenkin, sellaisissa nimissä, jotka sisältävät informaatiota hahmosta, nimien denotatiivinen osa on käännetty englannin kielelle. Tällaisia nimiä ovat *Lemminkäinen’s mother* (Lemminkäisen äiti), *The maid of the North* (Pohjolan neito), *Joukahainen’s mother*

(Joukahaisen äiti), *A viper* (Kyy), *Louhi, mistress of the North* (Louhi, Pohjolan emäntä), *The master of the North* (Pohjolan isäntä), *A monstrous pike* (Suuri petohauki), *The swan of Tuonela* (Tuonelan joutsen), *Ahti, lord of the billows* (Ahti, aaltojen kuningas) ja *Old and steadfast Väinämöinen/Steadfast old Väinämöinen* (Vaka vanha Väinämöinen).

Vaikka muissa nimissä, jotka sisältävät nimen lisäksi muuta informaatiota hahmosta, lisänimitys on säilytetty, *Iku-Turso*, *Äijön poika* on englanninkielisessä versiossa yksinkertaisesti *Iku-Turso* ja *Tapiolan Ukko* on pelkkä *Tapiola*. Myös *Seppo Ilmarisen* nimeä on muokattu englanninkieliseen käännökseen, jossa hahmo esiintyy nimellä *Ilmarinen the smith*. Nimestä on pudotettu pois osa (*Seppo*), muuta siihen on myös lisätty informaatiota, joka viittaa hahmon ammattiin (*smith* 'seppä'). Nimen muutoksen tarkoitus on mahdollisesti korostaa tätä seikkaa englanninkielisille lukijoille, joille *Kalevalan* sekä sen tarinoiden ja hahmojen ei oleteta olevan yhtä tuttuja kuin suomalaisille lukijoille. Myös *Ukko, ylijumalan* nimitys on englanninkieliseen versioon selitetty: *Ukko, highest of immortals* (=”Ukko, korkein kuolemattomista” [oma käännös])

Hiisi on myös englanniksi *Hiisi*. Tämän olisi mahdollisesti voinut kääntää englanninkieliseksi termiksi, joka on merkitykseltään lähellä, kuten *goblin*, mutta mikään käännös ei kuitenkaan olisi täysin vastannut sitä, mitä *hiisi* suomen kielessä tarkoittaa, joten tarkoituksena on todennäköisesti ollut säilyttää olennon omintakeisuus nimenomaan suomalaisena fantasiaolentona. Kontekstista kuitenkin ymmärtää, että kyseessä on jonkinlainen ilkeä olento, vaikka *hiisi* ei sanana olisikaan tuttu englanninkieliselle lukijalle.

Hahmojen nimien esiintymisessä esiintyy myös jonkin verran vaihtelua sekä alkuperäisessä että englanninkielisessä versiossa, varsinkin lisänimien osalta. Väinämöiseen viitataan myös sanoilla *tietäjä*, *sage* 'viisas, tietäjä' ja *ancient seer* 'ikivanha näkijä', joka todennäköisesti on peräisin *Kalevalassa* häneen liitetystä lisänimestä *tietäjä iän ikuinen*. Kun alkuperäisessä suomenkielisessä versiossa Väinämöiseen viitataan ilmauksella *Vaka vanha Väinämöinen*, on se englanninkieliseen versioon käännetty joko muotoon *steadfast old Väinämöinen* tai *old and steadfast Väinämöinen*. *Pohjolan neito* taas on välillä *Pohjolan tytti*.

Joissakin tapauksissa nimi on kääntämisen sijaan pudotettu kokonaan pois kirjan englanninkielisestä käännöksestä. Kirjan kohta, jossa kerrotaan, että *Sitten pestiläinen Volfgeir Takkuniska löi talon kokkia*, *Sigurd Tappisilmää, jakkaralla* on käännetty muotoon *Then one of the servants thumped the household cook with a stool*. Ilmauksesta on pudotettu molempien

hahmojen nimet pois. *Kummisetä Kauppi* puolestaan on käännöksessä ainoastaan *godfather* 'kummisetä' ja *Venni Isomaha* on *someone* 'joku'. Ratkaisut ovat loogisia, koska nämä nimet esiintyvät kirjassa vain kerran, eikä niillä ole mitään merkitystä tarinan juonen kannalta. Lisäksi, ratkaisulla ei ole merkitystä kirjan *Kalevalaan* kytkeytyvän intertekstuaalisuuden välittymisessä, sillä kyseiset nimet eivät ole *Kalevalasta*.

Koirien Kalevalassa on yksi ainoa hahmo, jonka nimi ei ole Kunnaksen lastenkirjassa täysin sama kuin *Kalevalassa*. Kyseessä on *Ahti*, joka *Kalevalassa* on *Ahto*. Tämä on ymmärrettävä muutos, sillä kyseinen vedessä elävä satuhahmo, joka *Kalevalassa* esiintyy nimellä *Ahto*, tunnetaan nykyään yleisesti suomalaisessa kulttuurissa nimellä *Ahti*.

Kalevala paikannimenä on luonnollisesti myös englanninkielisessä versiossa aina *Kalevala*. Myös muita paikannimiä on englanninkielisessä käännöksessä säilytetty ennallaan suomenkielisessä muodossaan. Tällainen on esimerkiksi *Saarelan kylä*, *Ahti Lemminkäisen kotikylä*, joka englanninkielisessä käännöksessä esiintyy nimellä *village of Saarela*. *Kalevalassa* *Saarelaa* ei ole ollenkaan, mutta Lemminkäisestä käytetään myös nimeä *Ahti Saarelainen*, minkä vuoksi Kunnas on mahdollisesti valinnut nimetä kissojen kylän, jossa Lemminkäinen asuu, *Saarelaksi*. *Saarelaan* viitataan myöhemmin englanninkielisessä käännöksessä myös ilmaisulla *Lemminkäinen's village* (=”Lemminkäisen kylä” [oma käännös]). Tämänkin ratkaisun taustalla saattaa olla pyrkimys muistuttaa englanninkieliselle lukijalle, jolle outo vierasperäinen paikannimi ei välttämättä ole jäänyt mieleen, että kyseessä oli nimenomaan Lemminkäisen kotikylä. Suomenkieliselle lukijalle nimi on todennäköisesti tutumpi jo ensimmäisen lukukerran jälkeen. Myös *Osmon pellon pientareella*, joka englanninkielisessä versiossa kääntyy muotoon *next to Osmo's meadow*, sekä *tuonelan talo*, joka vuorostaan kääntyy muotoon *house of tuonela*, noudattavat samaa käännösstrategiaa. Pellon nimellä ei tarinan juonen ja ymmärrettävyyden kannalta olekaan väliä, muuta *tuonelalla* sanana on vastine englannin kielessä.

Tuonela onkin – samalla tavoin kuin hahmojen nimissä *hiisi* – jätetty englanninkieliseen versioon kääntämättä, vaikka sille on mahdollinen englanninkielinen vastine: *underworld*. Aikaisemman esimerkin lisäksi myös *Tuonelan luurankoherrat* on englanniksi *Mr. Bones of tuonela* ja *Tuonelan musta joki* on englanniksi *murky river of Tuonela*. Tarkoitus on mahdollisesti ollut säilyttää Suomi tarinan tapahtumapaikkana säilyttämällä kulttuurisidonnaiset paikannimet. Tekstistä ei kuitenkaan käy ilmi, että *Tuonela* viittaa alamaailmaan, joten tämä ei välttämättä välity englanninkielisille lukijoille, jotka eivät

ymmärrä sanan *tuonela* merkitystä, vaan ymmärtävät sen yksinkertaisesti paikannimenä, kuten *Saarela* on.

Alkuperäisen teoksen *Pohjola* sitä vastoin on käännetty englanninkielisessä versiossa joko muotoon *North* 'pohjoinen' tai *Northland*, joka esiintyy tosin huomattavasti harvemmin. Käännöstä *North* on käytetty melkein aina silloin, kun *Pohjola* tai *Pohja* esiintyy osana hahmon nimeä, kuten *Pohjolan isäntä* eli *The master of the North* tai *Pohjan akka* tai *Pohjolan emäntä* eli *mistress of the North*. Myös muissa yhteyksissä käytetään yleensä käännöstä *North*. *North* on sanana huomattavasti laajemmin määriteltävissä kuin *Pohjola*, eikä se välttämättä tuo lukijalle samaa mielikuvaa kylmästä maasta kaukana pohjoisessa kuin suomenkielinen vastineensa. *Northland* puolestaan vastaa paremmin *Pohjolaa* siinä mielessä, että se viittaa nimenomaan alueeseen eikä suuntaan. Lisäksi, se on erikoisemman kuuloinen ja lisää paikkaan mystisyyden tunnetta, joka sopii kirjan tarinan tyyliin.

Jotkut paikkoihin viittaavat nimet on hävitetty englanninkielisestä käännöksestä kokonaan. Tällaiset ratkaisut ovat perusteltuja, sillä tarkempien paikannimen sisällyttäminen ei tuo tekstiin juonen kannalta oleellista informaatiota ja lukija, joka ei tunne *Kalevalaa* tai varsinkaan alkuperäistä suomenkielistä *Kalevalaa*, ei todennäköisesti tunnistaisi viittausta, vaikka se olisi säilytetty. Esimerkiksi *Koirien Kalevalassa* Väinämöisen kerrotaan elelevän *Väinölän ahoilla. Kalevalan kankahilla*. Tässä intertekstuaalinen viittaus on selvä lukijalle, joka tunnistaa, että myös *Kalevalassa* Väinämöisen kerrotaan elelevän *Noilla Väinölän ahoilla / Kalevalan kankahilla*. Suomenkielisen lukijan ei tosin välttämättä tarvitse edes täysin muistaa kyseistä kohtaa *Kalevalasta*, sillä myös ilmaisumuoto on pääosin säilytetty ja se on tunnistettavissa edustavan kalevalamitan piirteitä, joka on jo itsessään viittaus *Kalevalaan*. Englanninkielisessä versiossa viittaus on poistettu muodon ja osittain myös sanojen osalta. Väinämöisen kerrotaan suurpiirteisellä ilmauksella elelevän *in the meadows and, on the broad heathlands of Kalevala*. Kun *Väinölä* tulee vielä myöhemminkin esille teoksessa, sen tilalla käytetään yleisempää ilmausta *Kalevala. Kalevalassa* Väinölä on siis toinen nimi Kalevalalle.

Toinen vastaava esimerkki, jossa suomenkielinen paikannimi on sivuutettu, on susien asuttama kylä, *Sariola*, johon englanninkielisessä käännöksessä viitataan ainoastaan ilmaisuilla *village of the wolves* (=”susien kylä” [oma käännös]), *country of the wolves* (=”susien maa” [oma käännös]), *land of the wolves* (=”susien maa” [oma käännös]) ja *realm of the wolves* (=”susien valtakunta” [oma käännös]). Välillä ilmaus on korvattu toisella ilmauksella tai jätetty jopa kokonaan pois englanninkielisestä versiosta. Kirjan lopussa meritaistelussa *Sariolan laiva*

kääntyy englanniksi *wolves' vessel* eli laivan omistajuus ilmaistaan eri tavalla, ja, kun Ahti lähtee Sariolaan häihin, *lähtee Sariolaan* käännetään englanniksi *heading North*, jolloin paikannimi korvataan yleisemmällä ilmaisulla. *Sariolan saloilta* taas kääntyy englanniksi yksinkertaisesti *meadow*, jolloin paikannimi putoaa kokonaan pois. Molemmissa tapauksissa on kuitenkin kontekstista selvää, että puhutaan susien asuttamasta paikasta. Paikannimen, *Sariolan*, kääntämättä jättäminen on joka tapauksessa erikoinen ja poikkeava ratkaisu, kun otetaan huomioon, että tarinan koirien kylä, *Kalevala*, ja kissojen kylä, *Saarela*, on nimetty suomenkielisen version tavoin myös englanninkielisessä käännöksessä.

5.5 Kalevalaiset nimet *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa

Kuten Kunnas *Koirien Kalevalassa*, myös Rosa on *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa säilyttänyt kalevalaiset nimet pääasiassa alkuperäisessä muodossaan. Väinämöinen on Väinämöinen, Louhi on Louhi ja Ilmarinen on Ilmarinen. Myös Iku-Turso, jolla on Rosan sarjakuvassa suhteellisen iso rooli, on Iku-Turso. Luonnollisesti nimet ovat ennallaan myös sarjakuvan suomennoksessa. Tuonelan herra, joka sarjakuvassa nimetään *Tuoni, Lord of Darkness*, on osin säilyttänyt suomalaisen nimensä, mutta saanut sen lisäksi lisänimen, joka selittää kenestä on kysymys, vaikka kyseinen seikka kävisi lukijalle ilmi myös tarinasta. Suomennoksessa Tuonelan herraa kutsutaan *pimennon herraksi*.

Rosan sarjakuva on säilyttänyt myös monet muut nimet niiden kalevalaisessa muodossa, esimerkiksi *Kalevala* on *Kalevala*. Yllättävä ja *Koirien Kalevalasta* poikkeava ratkaisu Rosalta on ollut säilyttää sarjakuvassa *Pohjola Pohjolana*. Nimen kääntäminen *Koirien Kalevalan* englanninkielisen käännöksen tapaisesti olisi ollut perusteltu ratkaisu, koska *Pohjola* sanana luo tietynlaisen mielikuvan suomenkieliselle lukijalle ja viittaa selkeästi pohjoiseen. Suomen ja englannin kielen erilaisuudesta johtuen englanninkieliselle lukijalle ei välity samaa mielikuvaa. Lukija voi tietenkin yhdistää pohjoisen tarinaan jo siksi, että tapahtumat sijoittuvat osin Suomeen, mutta *Pohjola* ei korostu erityisesti pohjoiseksi Suomeksi.

Samankaltainen ratkaisu, jonka myös *Koirien Kalevalan* englanninkielisen käännöksen *The Canine Kalevalan* kääntäjä Tim Steffa on tehnyt, on *Tuonelan* säilyttämien *Tuonelana*. Sanan jättäminen ennalleen noudattaa Rosan ilmeistä strategiaa säilyttää kaikki kalevalaiset nimet ennallaan. Kuten aikaisemmin Kunnaksen teoksen nimien käsittelyn kohdalla jo totesin, sanalle on englanninkielinen vastine, *underworld*, joka välittää sanan merkityksen toispuoleisena maailmana. Rosa onkin onnistunut sisällyttämään mukaan myös englanninkielisen vastineen

niin, että pystyy samalla säilyttämään tekstissä myös *Tuonelan*. Rosa hyödyntää tässä kalevalamitalle ominaista toistoa, jossa sama asia kerrotaan seuraavassa säkeessä eri sanoin. Tuonelasta puhutaan ensimmäisen kerran seuraavasti: *in the underworld of darkness. / To Tuonela you must venture*. Englanninkielinenkin lukija saa heti tiedon siitä, mitä Tuonela tarkoittaa. Suomeksi sama kohta on käännetty *maanalaisilla majoilla / noilla Tuonelan tuvilla*. Mukana on suora lainaus *Kalevalasta: noilla Tuonelan tuvilla. Underworld ja Tuonela* esiintyvät vielä myöhemminkin yhdessä Rosan sarjakuvassa, kun sankarit saapuvat Tuonelan portille: *The portal to Tuonela – The Underworld!*. Tässä suomennos on yksinkertaisempi: *Ooh! Portti Tuonelaan!* Lisäksi myöhemmin Rosa käyttää *Tuonelaa* mitä ilmeisimmin sanan *hell* 'helvetti' tilalla, kun Roope sanoo: *We're in one Tuonela of a mess now!* Myös suomentaja on säilyttänyt Tuonelan ilmaisussa, joka on käännetty *Olemme Tuonelanmoisessa pinteessä!*

Näkyvimpiä paikanilmaisuja Rosan sarjakuvassa on myös *The misty headland*, joka on suomennoksessa *utuinen niemi* – paitsi kerran, kun se käännetään ilmaisulla *terheninen saari*. Molemmat ilmaukset ovat ensimmäisen kerran esiintyessään lainausmerkeissä, mikä viittaa siihen, että ne ovat molemmat lainauksia *Kalevalasta*. Kyseessä on Väinämöisen kotipaikka. Mielenkiintoinen seikka on, että Rosa esittää sarjakuvassaan, että kyseessä on Mustasaari, joka on oikeasti Suomen länsirannikolla sijaitseva kunta. Perustetta tälle valinnalle en ole tutkimuksessani löytänyt.

Yksi hyvin mielenkiintoinen ratkaisu Rosalta on ollut jättää *Suomi* kääntämättä *The Quest for Kalevala* -sarjakuvaansa kalevalaisten hahmojen puheessa. Tarkoitus on mahdollisesti korostaa sitä, että hahmot ovat suomalaisia ja siitä syystä totta kai kutsuvat maata Suomeksi. Englanninkieliselle lukijalle on tässä vaiheessa jo selvää, mikä maa on kyseessä, sillä sarjakuvan alussa, kun ankkasankarit lähtevät reissuun, Aku sanoo *We're going to Finland, right?* Sanan *Suomi* käyttäminen ei siis häiritse lukukokemusta. Sarjakuvan suomennoksessa luonnollisesti käytetään jatkuvasti maan suomenkielistä nimeä. Suomennoksessa *Suomea* ei korosteta yksinomaan kalevalaisten hahmojen kotipaikkana, vaan myös lukijan. Tämä näkyy Väinämöisen puheesta, kun *tried to steal Suomi's Sampo* on käännetty muotoon *Sampuemme saa 'aksensa*, jossa Sampoon on liitetty monikon ensimmäisen persoonan omistusliite.

6 Intervisuaalisuus aineistossa

Sekä Rosa että Kunnas ovat itse kuvittaneet tämän tutkimuksen aineistona olevat teoksensa ja käyttäneet Gallen-Kallelan Kalevala-aiheista taidetta kyseisten teosten kuvituksien inspiraationa. Kuvitukset ovat siis tärkeässä osassa teoksien intertekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden rakentumisessa. Kunnas on hyödyntänyt Gallen-Kallelan maalauksia ilmeisesti runsaammin kuin Rosa tai ainakin huomiota herättävämmin. Olen jo nostanut esille joitakin intertekstuaalisuuteen liittyviä seikkoja aineiston kuvituksissa, mutta seuraava luku keskittyy tutkimaan, minkälaisia yhteyksiä aineiston kuvituksilla on nimenomaan Gallen-Kallelan teoksiin eli miten aineiston kuvitusten intervisuaalisuus ilmenee.

Iku-Tursoa ei esiinny missään Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisissa maalauksista, joten sen kuvittamisessa Rosalla ja Kunnaksella on niin sanotusti ollut vapaat kädet. Rosan kuvitus Iku-Tursosta muistuttaa kuitenkin jokseenkin Kunnaksen *Koirien Kalevalan* kuvitusta samaisesta hahmosta. Rosa on itse maininnut ottaneensa vaikutteita sarjakuvaansa myös Kunnaksen *Koirien Kalevalasta*, joten on mahdollista, että kuvituksien yhteneväisyys ei ole sattumaa. Kunnaksen kuvituksissa Iku-Tursosta näkyy vain pää – *Kalevalassakin* Iku-Turso nostaa vain päänsä vedestä – mutta Rosan tarinassa se nousee vedestä kokonaan. Kunnaksen Iku-Turso on punainen, pyöreäpäinen ja isosilmäinen ja pinnan yläpuolelle nousee myös lonkeroita, joten ilmeisesti se on myös ainakin osittain mustekalan kaltainen, mihin sanan *Turso* voi nähdä viittaavan. Rosan Iku-Turso on myös pyöreäpäinen ja isosilmäinen, mutta vihreä ja sillä on jalat ja kädet lonkeroiden sijaan.

6.1 Intervisuaalisuus *Koirien Kalevalassa*

Kunnas on piirtänyt *Koirien Kalevalaan* kalevalaiset hahmot eläinhahmoiksi, pääasiassa koiriksi, kissoiksi ja susiksi. Eläinhahmojen avulla Kunnas on tehnyt selkeän eron eri paikoista kotoisin oleville hahmoille: sudet ovat Pohjolan Sariolasta, koirat Kalevalasta ja kissat Saarelasta. Väinämöinen on tarinassa koira. Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että siinä missä muut koirat muistuttavat kookkaita ja voimakkaita bull-rotuja, Väinämöinen on kuvattu pieneksi ja harmaaksi villakoiraksi. Erilaisuus toki auttaa lukijaa tunnistamaan Väinämöisen kuvituksista, mutta kuva ei anna vaikutelmaa sankarillisesta hahmosta. Väinämöinen kuvataan yleensä voimakkaan näköiseksi, kookkaaksi ja tuimailmeiseksi, kuten myös Gallen-Kallelan töissä. Hahmon harmaa turkin väri *Koirien Kalevalassa* välittää hahmon korkean iän paremmin kuin jos se olisi kuvitettu samoin kuin muut tarinan koirat. Yleensä, kuten esimerkiksi Gallen-

Kallelan teoksissa, Väinämöinen kuvataan hyvin vanhan näköiseksi, toisin kuin muut *Kalevalan* hahmot.

Kunnas on versioinut monia Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisia maalauksia *Koirien Kalevalan* kuvituksiin. Kunnas on laatinut mukaelmat ja liittänyt kunkin oheen alkuperäisen taideteoksen nimen seuraavista Gallen-Kallelan maalauksista: *Aino*-triptyykki, *Joukahaisen kosto*, *Sammon taonta*, *Kullervon sotaanlähtö*, *Lemminkäisen äiti*, *Ilmarinen kyntää kyisen pellon*, *Sammon ryöstö* ja *Sammon puolustus*. Kaikkiin Gallen-Kallelan maalauksia mukaileviin kuvituksiin ei kuitenkaan ole merkitty niiden lähde. Tällainen on esimerkiksi yhden sivun alareunassa oleva kuvitus karjapaimenesta, joka puhaltaa tuohitorveen. Kuva muistuttaa Gallen-Kallelan maalausta *Paanajärven paimenpoika*. Hahmolla on samanlainen hattu kuin maalauksen pojalla, tuohireppu selässä, kuten pojalla maalauksessa, ja taustalla on nuotio kuten maalauksessakin.

Kunnaksen mukaelmat Gallen-Kallelan maalauksista eivät aina vastaa täysin alkuperäisten maalausten asettelua. Suurin muutos löytyy *Aino*-triptyykin mukaelmasta, jossa Aino jahtaa uimassa olevaa Väinämöistä veneestä käsin. Gallen-Kallelan maalauksessa sitä vastoin veneessä oleva Väinämöinen tavoittelee vedessä olevaa Ainoa. *Aino*-triptyykin mukaelma *Koirien Kalevalassa* on myös asettelultaan mielenkiintoinen, sillä se on oikeastaan yhdistelmä kahdesta kuvasta, jotka sijaitsevat aukeaman molemmilla sivuilla. Gallen-Kallelan *Aino*-triptyykissä on kolme eri kuvaa vierekkäin, *Koirien Kalevalan* kuvitukset vastaavat näistä kahta ensimmäistä vasemmalta puolelta katsottuna. Ensimmäisessä kuvassa sekä Gallen-Kallelan maalauksessa että Kunnaksen kuvituksessa Aino kerää koivunoksia etualalla ja Väinämöinen näkyy taustalla. Toinen kuva esittää kohtauksen vedessä.

Kunnas on lastenkirjan tyylille uskollisesti lisännyt huumoria Gallen-Kallelan maalausten mukaelmiin. Esimerkiksi *Kullervon sotaanlähtö* -maalauksen mukaelmassa Lemminkäinen ratsastaa hevosella ja hänen äitinsä roikkuu hevosen hännässä kiinni, Gallen-Kallelan maalauksessa Kullervo ratsastaa hevosella ja perässä kulkee hänen koiransa. Edellä käsitellyn *Aino*-triptyykin mukaelmassa puolestaan Ainon ja Väinämöisen suhteen muokkaaminen lisää tarinaan huumoria, jota esiintyy myös tekstin tasolla. *Koirien Kalevalassa* Aino tavoittelee naimakauppoja Väinämöisen kanssa eikä toisinpäin. *Lemminkäisen äiti* -maalauksen mukaelmassa, jonka Kunnas on kuvittanut Gallen-Kallelan maalauksen asetteluun nähden käänteisesti, Lemminkäisellä on kieli ulkona suusta ja hänen äitinsä istuu hänen päällään eikä vieressä kuten Gallen-Kallelan maalauksessa. Esimerkkien esittämien kaltaisten yksityiskohtien lisäksi Gallen-Kallelan maalauksien mukaelmissa, ja kuvituksissa muutenkin,

hahmojen ilmeet ja eleet ovat liioiteltuja, kuten lastenkirjojen kuvituksille on tavallista, mikä lisää huumoria tarinaan.

Mielenkiintoinen tapaus *Koirien Kalevalan* kuvituksissa on myös Kunnaksen versio Gallen-Kallelan *Kullervon kirous* -maalauksesta. Kullervo ei hahmona esiinny Kunnaksen tarinassa ollenkaan, mutta Kunnaksen piirtämässä kuvassa, joka esittää Ahti Lemminkäistä hänen päättäessään lähteä Seppo Ilmarisen ja Pohjolan neidon häihin, Lemminkäinen seisoo vältin päällä hyvin samanlaisessa asennossa kuin Kullervo puunrungon päällä Gallen-Kallelan kyseessä olevassa maalauksessa. Vaatetus on samankaltainen – vain housut ja vyötäröltä roikkuu puukko – ja Kunnaksen maalauksessa Lemminkäisen oikealla puolella on hiiri samanlaisessa asennossa kuin *Kullervon kirouksessa* Kullervon vieressä on koira. Lisäksi tarina kertoo samalla sivulla kuvan kanssa, että Lemminkäinen ”kiukutteli ja kirosi”. Kunnas ei ole kyseisen kuvan yhteyteen laittanut mainintaa sen olevan mukaelma Gallen-Kallelan maalauksesta, kuten monen muun kuvan kohdalla, mutta yhdenmukaisuus on liian suuri, jotta sen voisi jättää huomioimatta. Kunnas on mukauttanut toisenkin Gallen-Kallelan Kullervoa esittävän maalauksen, *Kullervon sotaanlähtö*, niin että Kullervon paikalla on Lemminkäinen, joka on lähdössä Pohjolaan kosioretkelle.

6.2 Intervisuaalisuus *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa

Rosa on tietävästi käyttänyt tutkimuksen aineistona olevan sarjakuvansa kuvituksissa vaikutuksena Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisia maalauksia, mutta hän ei ole Kunnaksen tavoin merkinnyt eksplisiittisesti mitkä kuvat ovat saaneet vaikutuksensa mistäkin maalauksesta. Tosin, kuten edellä olen todennut, myöskään Kunnas ei ole jättänyt kyseistä mainintaa kaikkiin kuvituksiin, joihin Gallen-Kallelan työt ovat vaikuttaneet. Rosa (2017, 6) kuitenkin mainitsee sarjakuvaa varten kirjoittamassaan esittelyssä, että on käyttänyt Gallen-Kallelan maalauksia tiettyjen sarjakuvan avainruutujen perustana.

Eräs ruutu, jossa intervisuaalisuus on helppo havaita, kuvaa Milla Magian hyökkäämässä Louhen siipiasuun pukeutuneena ankkujen laivaan, jonka kyydissä on kullanhohtoinen Sampo. Ruudun kuvitus on selvä mukaelma Gallen-Kallelan maalauksesta *Sammon puolustus*. Väinämöisen paikalla on Roope Anka, joka heiluttaa keppiä ja Louhen paikalla Milla Magia siipiasussa. Kuvan toisella reunalla ovat Tupu, Hupu ja Lupu sekä Pelle, jotka osoittavat Millaa airoilla, ja toisella Aku Anka, joka osoittaa Millaa piikkiharavalla. Toinen vastaava esimerkki

löytyy ruudusta, jossa Pelle tekee Sampoja. Kuva muistuttaa erehtymättömästi Gallen-Kallelan *Sammon taonta* -maalausta.

Gallen-Kallelan *Sammon puolustuksen* vaikutus näkyy myös Rosan sarjakuvaa varten piirtämässä kansikuvassa, joka on asettelultaan samankaltainen kuin tarinassa esiintyvä ruutu, mutta muistuttaa enemmän Gallen-Kallelan maalausta. Milla Magian paikalla on Louhi, joka on piirretty hyvin samankaltaiseksi kuin Gallen-Kallelan *Sammon puolustuksessa*: punaiset hiukset, sinertävät (ja kalmamaiset) kasvot ja petolinnun kynnet. Kansikuvassa Roope pitelee miekkaa kuten Väinämöinen *Sammon puolustuksessa*, Aku kirvestä kuten Gallen-Kallelan maalauksessa samalla paikalla oleva hahmo ja pelle ja ankanpojat keihäitä kuten hahmot maalauksessa. Jopa kuvan tausta muistuttaa maalauksen taustaa. Kuvan taustalla Louhen takana näkyy myös Pohjolan miehiä, kuten Gallen-Kallelan maalauksessa, ja heidän joukostaan pilkistää yksi karhukoplan jäsen. Mielenkiintoisin seikka kansikuvassa on kuitenkin Sampo, jonka kuvitus poikkeaa siitä, miten Rosa sen on muuten sarjakuvaan piirtänyt. Kansikuvan Sampo ei ole kullanhohtoinen, kuten muuten sarjakuvassa, vaan tavallisen metallinvärinen, kuten Gallen-Kallelan kuvituksissa. Väriytyksen lisäksi se on myös piirretty eri tavalla, niin että se muistuttaa enemmän Gallen-Kallelan kuvittamaa Sampoja. Tähän kansikuvaan Rosa on kirjoittanut omistuksen, jossa mainitsee kuvan inspiraation. Vasemmassa alalaidassa vedessä Pellen käsivarren vierellä on kantele, jossa on teksti: ”Don Rosa, after Gallen-Kallela 1999” (=”Don Rosa, Gallen-Kallelan mukaan 1999” [oma käänös]).

Vaikka Rosa ei olekaan tehnyt yhtä runsaasti mukaelmia Gallen-Kallelan maalauksista kuin Kunnas, intervisuaalisuus näkyy myös muuten sarjakuvan kuvituksissa – erityisesti kalevalaisissa hahmoissa, joiden osalta Rosa (2017, 6) mainitseekin halunneensa säilyttää niiden ansaitseman arvokkuuden. Kalevalaisilla hahmoilla ei ole samanlaista nappinenää, jonka Rosa yleensä piirtää ihmishahmoilleen eikä niiden kuvitus vastaa muutenkaan hänen tavallista piirustustyyliään. Ne on piirretty paljon yksityiskohtaisemmin ja tarkemmin kuin muut hahmot ja ne on myös varjostettu korostetusti muihin hahmoihin verrattuna. Hahmojen ulkonäössä on myös yhtäläisyyksiä Gallen-Kallelan maalauksiin, esimerkiksi Rosan Louhi muistuttaa Gallen-Kallelan Louhea. Myös Väinämöinen vastaa kuvitukseltaan Gallen-Kallelan Väinämöistä: pitkät ja valkoiset hiukset ja parta, tuuheat kulmakarvat ja vihaiset kasvot. Väinämöisen kuvataankin usein vastaavasti, joten kuvitus vastaa tietynlaista kuvitustraditiota (ks. Ylimartimo 2001, 84–86). Väinämöisen miekka sitä vastoin ei vastaa kuvitukseltaan Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisiin maalauksiinsa kuvittamaa Väinämöisen miekkaa. Miekan väistin

on liian pitkä ja vastaa tyyllillisesti enemmän keskiaikaisia miekkoja kuin muinaissuomen tai viikinkiajan miekkoja, jollaiseksi Gallen-Kallela sen kuvaa.

7 Analyysin yhteenveto

Makrotasolla (ks. Lambert & van Gorp 1985 & Leppihalme 1997) molempien aineistoteosten ja niiden käännosten intertekstuaalisuus on hyvin merkittävä, sillä *Kalevalaan* ei ainoastaan viitata ohimennen, vaan se on keskeinen osa tarinoiden juonta. Mikrotason intertekstuaalisissa viittauksissa puolestaan on enemmän vaihtelua teosten kesken. Yleisesti on kuitenkin huomattavissa, että suomenkielisissä teoksissa kulttuurisidonnaiset intertekstuaaliset viittaukset ovat tarkempia kuin englanninkielisissä. Erilaisten kulttuurisidonnaisten intertekstuaalisten viittausten käännoksissä on hyödynnetty useita eri käännostrategioita. Käytetyt käännostrategiat sisältyvät joko Ceramellan (2008, 15–20) tai Weldyn (2011, 10–11) ehdottamiin kulttuurisidonnaisten termien käännostrategioihin. Erityisesti kulttuurisidonnaisten termien poistaminen, selittäminen ja yksinkertaistaminen on yleistä *Koirien Kalevalan* englanninkielisessä käännoksessä. Rosan sarjakuvan suomennos sitä vastoin on säilyttänyt, ja jopa lisännyt, viittauksia tekstiin. Molemmissa teoksissa viittauksia on myös mukautettu ja korvattu.

Leppihalmeen (1997, 3–4.) esittämä alluusioiden lajitteluperiaate osoittautui mielekkääksi tavaksi ryhmitellä ja analysoida aineiston intertekstuaalisuutta. Aineistossa oli sekä intertekstuaalisia viittauksia, joihin sisältyi erisnimi, että sellaisia, joihin ei sisältynyt erisnimeä. Kalevalaisten hahmojen nimet ovat molemmissa aineistoteoksissa sekä niiden käännoksissä prototyyppejä eli säilyneet lähes samassa muodossa kuin ne esiintyvät *Kalevalassa*. Poikkeuksia ovat lähinnä ne nimet, joiden denotatiivinen osa on muokattu englanninkieliseen alkuperäisteokseen tai käännetty englanniksi, kuten *Lemminkäinen's mother* eli *Lemminkäisen äiti*. Paikannimien kääntämisessä tai kääntämättä jättämisessä esiintyy enemmän vaihtelua. Esimerkiksi *Pohjola* on *Koirien Kalevalan* englanninkielisessä käännoksessä käännetty *North* tai *Northland*, Rosan sarjakuvassa se on *Pohjola*. *Tuonela* on *Tuonela* myös molemmissa englanninkielisissä teoksissa, mutta Rosan sarjakuvassa sen merkitys selitetään, kun se esiintyy yhdessä sanan *underworld* kanssa.

Molemmat aineistoteokset sisältävät myös muuta kalevalaista sanastoa kuin nimiä. Esimerkiksi Sampo esiintyy molemmissa teoksissa. Se on myös molemmissa englanninkielisissä versioissa *Sampo*. Kanteleen nimitys puolestaan vaihtelee teosten englanninkielisissä versioissa. Suomenkielisissä teoksissa siihen viitataan luonnollisesti *kanteleena* ja myös *Koirien Kalevalan* englanninkielisessä käännoksessä se on useimmiten käännetty *kanteleeksi*. Rosan sarjakuvassa se sitä vastoin mainitaan usein nimellä *harp*. Tässäkin Rosa tuntuu korostavan

eroa kalevalaisten hahmojen ja muiden hahmojen välillä, sillä kalevalaiset käyttävät yleensä nimitystä *kantele* ja muut *harp*. Sammon ja kanteleen lisäksi varsinkin *Koirien Kalevalassa* esiintyy myös muuta kalevalaista ja kulttuurisidonnaista sanastoa, joka on välillä selitetty, välillä yleistetty ja välillä poistettu englanninkielisestä käännöksestä.

Aineistossa on myös paljon sellaisia intertekstuaalisia viittauksia, jotka eivät sisällä erisnimeä. Sekä Kunnas että Rosa ovat omissa teoksissaan hyödyntäneet esimerkiksi kalevalamittaista tekstiä, joka on kuvituksien ja juonen lisäksi selkein intertekstuaalinen viittaus molemmissa teoksissa. Kunnas on käyttänyt jopa suoria lainauksia *Kalevalasta*. Rosan sarjakuvasta kalevalamittaiset tekstit kuitenkin korostuvat *Koirien Kalevalaa* paremmin erilaisen kirjasintyyppin käytön ansiosta sekä myös siitä syystä, että kalevalamitta kuvaa nimenomaan kalevalaisten hahmojen puhetta. *Sammon salaisuuden* suomentanut Lindfors on noudattanut kalevalamitan piirteitä samoissa kohdin kuin kalevalamitan piirteitä on hyödynnetty alkuperäisessä sarjakuvassa. Hän on hyödyntänyt myös joitakin suoria lainauksia *Kalevalasta*. Epäselväksi tosin jää paljonko kalevala-runomittaa noudattavista puheenvuoroista on Lindforsin käsialaa ja paljonko tekstiin on vaikuttanut suomennoksessa runomitan tarkistaja. *Koirien Kalevalan* englanninkielinen käännös *The Canine Kalevala* sitä vastoin ei ole noudattanut kalevalamitan piirteitä.

Intervisuaalisuus on huomattavasti eksplisiittisempää Kunnaksen lastenkirjassa kuin Rosan sarjakuvassa, sillä hän on useimpiin Gallen-Kallelan maalauksista tehtyihin mukaelmiin liittänyt tiedon siitä, mihin maalaukseen mikäkin kuva perustuu. Rosa on tehnyt näin vain sarjakuvalla piirtämänsä kansikuvan tapauksessa. Siinä missä Kunnas on tehnyt enemmän ”koiramaisia mukaelmia” Gallen-Kallelan maalauksista, Rosa on ilmeisesti ottanut tiettyjen maalausten asetelmien sijaan enemmän vaikutteita Gallen-Kallelan tyylistä, sillä hänen kalevalaiset hahmonsä poikkeavat hänen tavallisista kuvituksistaan ja muistuttavat Gallen-Kallelan maalausten hahmoja.

8 Päätäntö

Tutkimusta aloittaessa hypoteesini oli, että tiettyjä *Kalevalaan* liittyviä ja muita kulttuurisidonnaisia piirteitä olisi englanninkielisiin versioihin selitetty enemmän kuin suomenkielisiin versioihin. Tämä toteutui varsinkin Rosan *The Quest for Kalevala* -sarjakuvassa, joka on alun perin englanniksi kirjoitettu. Myös *Koirien Kalevalan* englanninkielisessä käännöksessä kulttuurisidonnaisia ilmiöitä sekä selitetään että yleistetään lukijalle ymmärrettäväksi.

Tutkimuksen alussa oletin myös, että alun perin suomeksi kirjoitetussa *Koirien Kalevalassa* on runsaammin intertekstuaalisia viittauksia kuin Rosan alun perin englanniksi kirjoitetussa sarjakuvassa. Oletukseni mukaisesti *Koirien Kalevalan* intertekstuaalisuus on voimakkaampi, mihin vaikuttaa jo tarinan juoni. Intertekstuaalisuus *Koirien Kalevalassa* on hyvin kokonaisvaltaista. Teksti ei sisällä ainoastaan viitteitä *Kalevalaan*, vaan tarina on sulautettu kokonaan *Kalevalan sisälle*. Teos onkin oikeastaan adaptaatio Suomen kansalliseepoksesta; se toistaa *Kalevalan* tietyt tapahtumat humoristisella otteella. Teoksen englanninkielisen käännöksenään lukijat eivät kaipaa selvitystä *Kalevalan* tärkeimmistä tapahtumista ja hahmoista, vaikka *Kalevala* ei olisi heille ennestään tuttu, sillä nämä asiat tulevat luonnostaan esille tarinan edetessä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki teoksen intertekstuaaliset viittaukset selviäisivät sellaisenaan englanninkieliselle lukijalle, jolle *Kalevala* ja suomalainen kulttuuri ovat vieraita. Myös intervisuaalisuuta esiintyi runsaammin ja näkyvämmiin Kunnaksen lastenkirjassa kuin Rosan sarjakuvassa.

Toisin kuin *Koirien Kalevala*, Rosan *The Quest for Kalevala* -sarjakuva ei toista *Kalevalan* tapahtumia. Lukija saa kuitenkin tämänkin teoksen parissa kurkistuksen *Kalevalaan*, varsinkin Sammon tarinan osalta. Rosa on rakentanut sarjakuvan niin, että se palvelee myös lukijoita, joille *Kalevala* ja sen tarinat eivät ole tuttuja, esittelemällä sarjakuvan kannalta oleelliset hahmot ja tapahtumat *Kalevalasta*. Sarjakuvan alussa ankat vierailevat muun muassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran johtajan luona, joka kertoo heille pääpiirteitä *Kalevalan* hahmoista ja Sammon kohtalosta. Lisäksi sudenpentujen käsikirja antaa ankkasankareille lisää tietoa *Kalevalasta* ja sen syntyolosuhteista eli lukija saa tietoa myös *Kalevalan* tapahtumien ulkopuolisista olosuhteista. *Kalevalan* lyhyt esitteleminen tarinan sisällä on looginen ratkaisu, sillä tarina ei todennäköisesti ole tuttu monille englanninkielisille lukijoille ja sen ymmärtäminen auttaa ymmärtämään tarinan kulkua sekä sen intertekstuaalisia viittauksia. Lisäksi Rosa sisällyttää sarjakuvaan paljon yksityiskohtaisiakin viittauksia *Kalevalaan*, vaikka

ei yhtä runsaasti kuin Kunnas. Rosan sarjakuva on kulttuurisidonnaisten intertekstuaalisten viittausten kannalta kuitenkin yllättävän yksityiskohtainen ottaen huomioon sen kohdekielisen kulttuuritaustan.

Tutkimusten tulosten perusteella on aiheellista todeta, että kulttuurisidonnaista intertekstuaalista materiaalia hukkuu välttämättä subtekstin kulttuurista poikkeavassa kohdekulttuurissa. Esimerkiksi kulttuurisidonnaisten sanojen vastineiden puute vaatii selittämistä tai kiertoilmaisun käyttöä. Lisäksi on otettava huomioon, että subtekstin kulttuuritaustasta poikkeavaa kulttuurista taustaa edustava lukija ei välttämättä ymmärrä viittauksia, vaikka niitä olisi.

Erittäin mielenkiintoinen huomio tutkimuksen tuloksista kulttuurin näkökulmasta oli se, että teoksen lähtökielisen version tuottajan kulttuuri tuntuu vaikuttavan siihen, miten kulttuurisidonnaisuus korostuu teoksessa. Vaikka Rosa sisällyttää tarinaansa paljon yksityiskohtaisiakin viittauksia *Kalevalaan*, sarjakuva tuntuu korostavan *Kalevalan* ja siihen liittyvien ilmiöiden erikoisuutta luoden kuilun tekstin vastaanottajan ja kalevalaisen kulttuurin välille. Syynä tähän on todennäköisesti tekstin tuottajan eli Rosan kulttuuritausta, joka poikkeaa paljon *Kalevalan* kulttuuritaustasta. Suomennoksessa tämä kulttuurien välisten erojen korostus ei välity. Myöskään *Koirien Kalevalassa* tai sen englanninkielisessä käännöksessä vaikutelmaa kulttuurien välisestä kuilusta ei synny, mikä saattaa johtua siitä, että teos on alun perin suomeksi kirjoitettu eli lähtökielisen teoksen tuottajan kulttuuritausta on läheisempi *Kalevalan* kulttuuritaustan kanssa.

Tutkimus oli lähtökohdiltaan tapaustutkimus eikä sellaisena tarjoa yleistettäviä tuloksia intertekstuaalisuudesta kirjallisuudessa tai muissa taiteenmuodoissa. Se antaa kuitenkin mielenkiintoisen kurkistuksen intertekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden esiintymiseen nimenomaan tässä aineistossa. Saadut tulokset täydentävät varsinkin *Koirien Kalevalan* intertekstuaalisuutta tarkastelevien tutkimusten tuloksia asettamalla teoksen vastakkain toisen samaa subtekstiä hyödyntävän intertekstuaalisen tekstin kanssa. Lisäksi tutkimus tarjoaa vertailukohteen uusille vastaavanlaisille tutkimuksille, joista saatuja tuloksia voi verrata tämän tutkimuksen tuloksiin. Erityisesti intervisuaalisuuden osalta tutkimuksesta on hyötyä esimerkkitutkimuksena, sillä intervisuaalisuus on vielä suhteellisen vähän tutkittu aihealue, eikä käsite ole täysin vakiintunut tieteellisessä käytössä. Yleistettävien päätelmien tekeminen vaatii joka tapauksessa vielä lisätutkimusta.

Menetelmänä vertaileva tutkimus oli hyödyllinen ja tarkoituksenmukainen tämän tutkimuksen tutkimuskysymysten tarkasteluun. Tutkimuksen tulokset osoittavat, miten intertekstuaalista ja intervisuaalista materiaalia on hyödynnetty aineistossa ja antaa viitteitä siihen, miten tekstin tuottajan ja/tai mahdollisten lukijoiden kulttuurista vaikuttaa kulttuurisidonnaisen intertekstuaalisen ja intervisuaalisen materiaalin esiintymiseen tekstissä.

Näiden aineiston intertekstuaalisten ja intervisuaalisten viittausten luonnetta analysoimalla voi luoda johtopäätöksiä siitä, mitä tekstin tuottaja tai kääntäjä on olettanut tekstin vastaanottajan tietävän aineiston subtekstistä. Rosa on esimerkiksi varautunut siihen, että englanninkielisen sarjakuvan lukijalle edes *Kalevalan* tärkeimmät hahmot tai perusjuoni eivät ole tuttuja. *Koirien Kalevalan* englanniksi kääntänyt Steffa taas on muokannut tekstiä vieraalle kulttuurille ymmärrettävämmäksi erityisesti yksittäisten kulttuurisidonnaisten sanojen kohdalla. On kuitenkin mahdotonta tietää varmasti, mitä lukijat todellisuudessa tietävät ja ymmärtävät ja miten he tulkitsevat aineiston intertekstuaaliset ja intervisuaaliset viittaukset.

Yksi mahdollinen lisätutkimuksen aihe onkin vastaanottajatutkimus, joka tutkii nimenomaan tekstien intertekstuaalisuuden ja intervisuaalisuuden vastaanottamista esimerkiksi haastattelututkimuksen muodossa. Olettamukseni vastaanottajan reaktioita tutkivan tutkimuksen tuloksista olisi, että kulttuurisidonnaisia intertekstuaalisia viittauksia häviää väistämättä lukukokemuksesta, kun tekstiä luetaan subtekstin kulttuurista poikkeavassa kulttuurissa. Vaikka viittaukset säilyttäisiin, lukija ei välttämättä tunnista niitä tekstistä, jos subteksti tai kulttuuri, mistä se on lähtöisin, ei ole lukijalle tuttu.

Lähteet

Aineisto

Kunnas, Mauri 2011 [1992]. *The Canine Kalevala*. Suom. alkuteos *Koirien Kalevala* (1992). Kääntänyt: Tim Steffa. 11. painos. Helsinki: Otava.

Kunnas, Mauri 2017 [1992]. *Koirien Kalevala*. 25. painos. Helsinki: Otava.

Rosa, Don 2004 [1999]. The Quest for Kalevala. *Uncle Scrooge* 334.

Rosa, Don 2017. Sammon salaisuus. Engl. alkuteos The Quest for Kalevala (1999). Suomentanut: Jukka Lindfors. Teoksessa Kirsi Ahonen, Aki Hyypä, Mika Äärilä & Lilli Lehtonen (toim.), *Sammon salaisuus -juhlapainos*. 2. painos. 9-41. Helsinki: Sanoma media Finland.

Tausta-aineisto

Lönnrot, Elias 1981. *Juhla-Kalevala ja Akseli Gallen-Kallelan Kalevalataide*. Toimittanut: Aivi Gallen-Kallela. Helsinki: WSOY.

Muut lähteet

Allen, Graham 2011 [2000]. *Intertextuality*. 2. painos. Abingdon: Routledge.

Ateneum, Kansallisgalleria s.d. Akseli Gallen-Kallela 150 V. Ateneum, Kansallisgalleria. Saatavilla: <https://ateneum.fi/nayttelyarkisto/akseli-gallen-kallela-150-v/>. [Luettu 23.3.2019]

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich 2008 [1981]. Discourse in the Novel. Kääntänyt: Caryl Emerson & Michael Holquist. Teoksessa Michael Holquist (toim.) *The Dialogic Imagination, Four Essays*. 17. painos. Austin: University of Texas Press. 259–422.

Barthes, Roland 1987 [1977]. *Image, Music, Text*. Kääntänyt: Stephen Heath. 5. painos. Glasgow: William Collins Sons & Co. Ltd.

Celotti, Nadine 2008. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. Teoksessa Frederico Zanettin (toim.). 34–49.

Ceramella, Nick 2008. Linking Theory with Practice: the Way to Quality Translation. Teoksessa Aleksandra Nikčević-Batrićević & Marija Knežević (toim.), *Culture-Bound Translation and Language in the Global Era*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 3–32.

D.U.C.K s.d. The Quest for Kalevala. Saatavilla: https://duck.neamar.fr/DUCK/the_quest_for_kalevala. [Luettu 2.1.2019.]

- Desmet, Mieke K.T 2001. Intertextuality/Intervisuality in Translation: *The Jolly Postman's* Intercultural Journey from Britain to the Netherlands. *Children's Literature in Education*. 32:1. 31–43.
- Duriez, Colin 2012. *Legenda nimeltä J. R. R. Tolkien*. Suomentanut: Jere Saarainen. Helsinki: Minerva Kustannus Oy.
- Faull, Katherine M. 2010 [2004]. Introduction. Teoksessa Katherine M. Faull (toim.), *Translation and Culture*. Cranbury: Associated University Presses, Inc. 13–25.
- Genette, Gérard 1997. *Palimpsests, Literature in the Second Degree*. Kääntänyt: Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Happonen, Sirke 2001. Liike, kuvakirja ja kuvitettu teksti. Teoksessa Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti (toim.). 101–132.
- Hatim, Basil & Ian Mason 1992 [1990]. *Discourse and the Translator*. 3. painos. New York: Longman Inc.
- Jewitt, Carey, Jeff Bezemer & Kay O'Halloran 2016. *Introducing Multimodality*. New York: Routledge.
- Kalevalan kankahilla s.d. Kalevalamitta. Kalevalan kankahilla. Saatavilla: <https://www.kalevalaseura.fi/kalevalankankahilla/nv/f.php>. [Luettu 23.3.2019]
- Kalevalaseura s.d. Elias Lönnrot. Kalevalaseura. Saatavilla: <https://kalevalaseura.fi/kalevalasta/elias-lonnrot/>. [Luettu 23.3.2019]
- Kalevalaseura s.d. Kalevalasta. Kalevalaseura. Saatavilla: <https://kalevalaseura.fi/kalevalasta/>. [Luettu 24.3.2019]
- Karkama, Pertti s.d. Kalevalan kansallisuudet. Kalevalan kulttuurihistoria. Saatavilla: <http://www.kalevalaseura.fi/kaku/sivu.php?n=p2a1&s=p2a1s1s4&h=..> [Luettu: 18.4.2019]
- Karuse ja Karusen runoniekat s.d. Kalevalamitan perussäännöt. Kalevalaisen runokielen seura. Saatavilla: http://www.karuse.info/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=19. [Luettu 23.3.2019]
- Kristeva, Julia 1990a [1986]. Revolution in Poetic Language. Kääntänyt: Toril Moi. Teoksessa Toril Moi (toim.). 89–137.
- Kristeva Julia 1969. *Semeiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia 1990b [1986]. Word, Dialogue and Novel. Kääntänyt: Toril Moi. Teoksessa Toril Moi (toim.). 34–62.
- Kunnas, Mauri 2011 [1992]. *The Canine Kalevala*. Suom. alkuteos *Koirien Kalevala* (1992). Kääntänyt: Tim Steffa. 11. painos. Helsinki: Otava.
- Kunnas, Mauri 2017 [1992]. *Koirien Kalevala*. 25. painos. Helsinki: Otava.

- Kunnas, Mauri 2018. *Minä, Mauri Kunnas*. Helsinki: Otava.
- Lambert, José & Hendrik van Gorp 1985. On Describing Translations. Teoksessa Theo Hermans (toim.) *The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation*. Kent: Croom Helm Ltd. 42–54.
- Launis, Mika 2001. Kuvituksentutkimus, taiteen funktio ja identiteetti. Teoksessa Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti (toim.). 57–78.
- Leppihalme, Ritva 1997. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Surrey: WBC Book Manufacturers Ltd.
- Lewis, David 2001. *Reading Contemporary Picturebooks*. New York: RoutledgeFalmer.
- Lindfors, Jukka 2015. Don Rosan suuret ankkatarinat. Teoksessa Hertta Hulkkonen, Aki hyypä, Viia Viitanen & Ville Viitanen (toim.) *Kadonneen kirjaston vartijat, juhlapainos*. Helsinki: Sanoma Media Finland Oy. 5–6.
- McCloud, Scott 2006. *Making Comics, Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- McCloud, Scott 2000. *Reinventing Comics, How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Miller, Owen 1985. Intertextual identity. Teoksessa Mario J. Valdés & Owen Miller (toim.) *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press. 19–40.
- Moi, Toril (toim.) 1990 [1986]. *The Kristeva Reader*. 4. painos. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Newmark, Peter 1988. *Approaches to Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International Ltd.
- Nord, Christiane 1991. *Text Analysis in Translation*. Kääntänyt: Christiane Nord & Penelope Sparrow. Amsterdam: Rodopi.
- Oittinen, Riitta 2004. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten keskus.
- Oittinen, Riitta 2001. Kääntäjä kääntää kuvia. Teoksessa Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti (toim.). 133–152.
- Oittinen, Riitta 2000. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing Inc.
- Oittinen, Riitta, Anne Ketola & Melissa Garavini 2018. *Translating Picturebooks, Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*. New York: Routledge.
- Oittinen, Riitta & Eliisa Pitkäsalo 2018. Creating Characters in Multimodal Narration: Comics and Picturebooks in the Hands of the Translator. Teoksessa Hanne Juntunen, Kirsi Sandberg & M. Kübra Kocabaş (toim.) *In Search of Meaning, Literary, Linguistic, and Translational Approaches to Communication*. Tampere: University of Tampere. 101–126. Saatavilla: <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/104696/978-952-03-0919-0.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Luettu 31.3.2019]

- Otava s.d. Tim Steffa. Otava. Saatavilla: <https://otava.fi/kaantaja/tim-steffa/>. [Luettu 2.1.2019.]
- Pietiläinen, Petri 1998. Mikä kummittelee John Banvillen *aaveissa*? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. Teoksessa Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.) *Interteksti ja konteksti*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 126–148.
- Pitkäsalo, Eliisa 2011. *Kalevalaiset sankarit nyky maailman menossa : tutkimus Johanna Sinisalon romaanista Sankarit*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Saatavilla: <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/37014/978-951-39-4466-7.pdf?sequence=3>. [Luettu 1.4.2019]
- Pitkäsalo, Eliisa 2010. Kalevalaisia sankareita ja intertekstuaalisia siirtymiä Johanna Sinisalon romaanissa Sankarit. *Elore* 17 : 1/2010. 134–138.
- Pitkäsalo, Eliisa 2019. Sanoja ja kuvia – multimodaalisia tekstilajeja. Luento 4.3.2019 Debrecenissä, Unkarissa.
- Rosa, Don 2017. Esipuhe & Sammon salaisuus. Suomentanut: Markku Saarinen. Teoksessa Kirsi Ahonen, Aki Hyypä, Mika Äärilä & Lilli Lehtonen (toim.), *Sammon salaisuus - juhlapainos*. 2. painos. Helsinki: Sanoma media Finland. 4–6.
- Rättyä, Kaisu 2001. Kirjan kansikuva peritekstinä. Teoksessa Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti (toim.). 177–194.
- Saussure, Ferdinand de 1983. *Course in General Linguistics*. Toimittanut: Charles Bally & Albert Sechehaye. Kääntänyt: Roy Harris. London: Gerald Duckworth & Co Ltd.
- SKS, Suomalaisen kirjallisuuden seura s.d. Elias Lönnrot. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Saatavilla: <https://www.finlit.fi/fi/tietopaketti/elias-lonnrot-0#.XJZ5hSgzY2x>. [Luettu 23.3.2019].
- Still, Judith & Michael Worton 1995 [1990]. Introduction. Teoksessa Judith Still & Michael Worton (toim.), *Intertextuality: theories and practices*. 4. painos. Manchester: Manchester University Press. 1–44.
- Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti (toim.) 2001. *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Tammi, Pekka 2006. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä, Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. 2. painos. Tampere: Tammer-Paino Oy. 59–103.
- Tieteen termipankki s.d. Daktyyli. Tieteen termipankki. Saatavilla: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:daktyyli>. [Luettu 23.3.2019]
- Tieteen termipankki s.d. Trokee. Tieteen termipankki. Saatavilla: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:trokee>. [Luettu 23.3.2019]
- Ventola, Eija, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher 2004. Introduction. Teoksessa Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher (toim.) *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1–8.

- Venuti, Lawrence 2013. *Translation Changes Everything, Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Weisgerber, Jean 1970. The use of Quotations in recent literature. *Comparative Literature* 22 (1). 36–45.
- Weldy, Lance 2011. *Crossing Textual Boundaries in International Children's literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wikipedia s.d. Luettelo Don Rosan Suomessa julkaistusta Disney-tuotannosta. Wikipedia. Saatavilla:
https://fi.wikipedia.org/wiki/Luettelo_Don_Rosan_Suomessa_julkaistusta_Disney-tuotannosta. [Luettu 2.1.2019.]
- Ylimartimo, Sisko 2001. Kansa ja lisää, vaiko ohi ja tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja: myötä- ja mielikuvittelijana. Teoksessa Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti (toim.). 79–100
- Zanettin, Frederico (toim.) 2008. *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Zanettin, Frederico 2008. Comics in Translation: An Overview. Teoksessa Frederico Zanettin (toim.). 1–33.

English Abstract

Kalevalan Kankahilla – Intertextuality and Intervisuality in Mauri Kunnas’ children’s book *Koirien Kalevala* and Don Rosa’s comic *The Quest for Kalevala*

Introduction

The Kalevala is one of the most prominent cultural works in Finland. It is a collection of old Finnish poems collected and assembled into a book by Elias Lönnrot, a Finnish linguist and explorer (Kalevalaseura, “Elias Lönnrot”). *The Kalevala* and its stories have had a remarkable impact on the development of written Finnish language and countless art forms have been influenced by its stories and characters, including literature, music and movies. Among the most distinguished are the Kalevala-themed paintings of Akseli Gallen-Kallela. The material of this study is based on *The Kalevala* and its illustrations have been inspired by Gallen-Kallela’s paintings. *The Kalevala* and works influenced by it and based on it have been a subject to several studies similar to this one. This study, however, offers a specific point of view on the impact of cultural background to the appearance of culture-specific intertextual and intervisual elements in the material.

The material of this study consists of two multimodal works based on *The Kalevala*: Mauri Kunnas’ children’s book *Koirien Kalevala* and its English translation by Tim Steffa, *The Canine Kalevala*, and Don Rosa’s comic *The Quest for Kalevala* and its Finnish translation by Jukka Lindfors, *Sammon Salaisuus*. Since both works are based on *The Kalevala* and use Gallen-Kallela’s Kalevala-themed paintings as inspiration for the illustrations, which in both texts are drawn by the authors themselves, *The Kalevala* and Gallen-Kallela’s paintings also serve as important background material in the analysis of the actual material.

The focus of the study is to analyze in what way intertextuality and intervisuality appear in the material and how they are translated. The fact that the other work is originally written in Finnish and the other in English offers a great chance to consider the impact of the target culture on the appearance and effect of the intertextual and intervisual elements in the material. The study will be conducted by comparing the material with each other as well as with the background material, taking into account the cultural background of the author or translator and the presupposed reader(s) of each text.

Intertextuality, intervisuality and culture

Intertextuality is a widely used and studied concept. However, there is still disagreement among scholars about how the term should be understood and defined. Some scholars (see e.g. Kristeva & Allen) see it as a fundamental quality of all texts, some (see e.g. Genette & Weldy) as a stylistic device with which the producer of the text can add meaning to it.

The term *intertextuality* was first coined by a Bulgarian-French scholar Julia Kristeva, who attempted to unite the ideas of two other scholars, a Swiss linguist Ferdinand de Saussure and a Russian semiotician Mikhail Bakhtin (Allen, 3). Saussure's (67–78) idea was that the basic element of all texts is a sign. These signs exist in a system where their meaning is based on how they are similar with or different from other signs. He called their appearance and behavior in the society *semiology*. Bakhtin, on the other hand, focuses on the dialogical qualities of language. According to him expressions have pre-existing meanings and the amount of these possible meanings for a certain expression increases every time it is interpreted. In this way language reflects social values. Kristeva ("Word, Dialogue and Novel", 36–37) aims to combine these theories by stating that language has three dimensions: producer, reader and other texts. Of these, other texts are the foundation of intertextuality in texts. All texts exist among other texts and their meaning is determined by the norms and rules established by them. As a result, all texts are intertextual, because their meaning is created in interaction with other texts and they have no meaning separate from other texts. Thus, intertextuality is a defining feature of texts.

All aforementioned scholars represent the poststructuralist view of intertextuality where it is seen as an essential quality of texts (Allen). Structural view of intertextuality, on the other hand, views intertextuality as a linguistic device with which to add special meaning to a text. French literary scholar Gérard Genette (1–5) introduces the term *transtextuality*, which he defines similarly to poststructuralist view of intertextuality. Transtextuality has five subcategories, one of which – intertextuality – includes the instances where other text is actually present in some other text. Lance Weldy (3–4) as well supports the view of intertextuality that defines it as a (usually) intentional, concrete and distinguishable presence of another text in another text. Structuralist view of intertextuality is the one utilized in this study.

Intervisuality as a term has not yet reached a permanent status as a concept in literature and literary studies, which can be seen from the scant amount of studies that utilize the term.

However, as a phenomenon intervisuality is very common and there clearly is a need for the term to stabilize in scientific use. This study draws from the definitions of intervisuality that Eliisa Pitkäsalo (“Sanoja ja kuvia – multimodaalisia tekstilajeja”) as well as Riitta Oittinen, Anne Ketola and Melissa Garavini (98–110) have promoted in their studies. According to aforementioned scholars intervisuality is a transfer of certain elements from another visual work to another. In other words, intervisuality is in question when an adaptation of a visual work is made or when a visual work uses smaller elements of another visual work intentionally – or unintentionally in some cases – to create meaning. This is the definition of intervisuality utilized in this study. I also consider Sisko Ylimartimo’s (86) idea of *techno-visual intertextuality*, which she defines as a use of pre-existing visual material, as intervisuality.

Intertextual references can be categorized in several manners. According to Ritva Leppihalme (3–4, 10), *allusions*, that in this study are synonymous with intertextual and intervisual references, can be divided into those that include a proper name and to those that do not. These can further be divided into prototypical allusions and modified allusions. The source of the allusion, or rather the defined work that the intertextual or intervisual reference alludes to, is the *subtext* of the text (Tammi, 60–62). Additionally, allusion can become stereotypical, in which case the source gets lost or it becomes insignificant (Leppihalme 3–4, 10). José Lambert and Hendrik van Gorp (47–49) state that the features of texts function either in the micro- or in the macrolevel. Features that function in the microlevel affect that specific part of the text and features that function in the macrolevel affect the entire text. Leppihalme (31–32) has utilized this division by stating that allusions also function either in the micro- or the macrolevel in the text.

The globalization of texts has resulted in texts being received in cultural contexts different from those in which they were created in (Pietiläinen, 127). As established before, culture is an especially important factor in the analysis of this study, because of the very culture-specific nature of *The Kalevala*. Culture-specific qualities are characteristic for texts (Leppihalme). These include, for example, cultural names, places and customs as well as concepts and words that do not have an equivalent in the target language (Ceramella, 15–17). It is important to remember, however, that people who speak a specific language do not constitute a uniform cultural group (Leppihalme, 36–37).

Before an intertextual reference can be translated, the translator has to recognize it (Weldy, 5). Intertextuality becomes even harder to translate when it is culture-specific (Hatim and Mason,

124), as it is in the material of this study. Leppihalme (3–31) emphasizes that the translator must focus on the reader of the target text while translating a culturally rich text. The translator must consider what elements in the text the reader of the source text is assumed to know that must be explained for the reader of the target text. She also states that every instance must be considered and translated individually so that the function of the reference is preserved in the target text. According to Weldy (10–11), there are seven ways to translate an intertextual reference: deletion, direct retention, literal translation, adaptation, explanation, replacement and compensation.

Multimodal texts

Multimodality as a concept is relatively new, but remarkably popular. The term multimodality refers to the use of several different means to convey meaning. These means, *modes*, can be for example verbal, visual or auditive. It can also refer to a specific instance where different modes of meaning making are being used to form a meaningful whole. (Jewitt, 1, 15, 158.) This whole is a multimodal text. *Text* in this study is consequently understood as the multimodal whole, which utilizes several different modes to convey a message. The material of this specific study utilizes mostly verbal and visual mode.

Picture books are multimodal texts that consist of both verbal and visual material. When translating picture books, it is vital to consider both the verbal and visual elements of the book and ensure that there are no discrepancies in the translation between them (Oittinen, *Kuvakirja kääntäjän kädessä*). This is also true with comics, which as picture books are multimodal texts that consist of verbal and visual material that are both essential to the text as a whole and to its interpretation. Additionally, as with any other texts, it is important that the translator of a multimodal text considers the audience of the target text while translating (Oittinen and Pitkäsalo, 102).

Children's books are often picture books, and for the purposes of this study the two terms can be considered synonymous. Fundamentally, children's books are books that are produced for children (Oittinen, *Kuvakirja kääntäjän kädessä*, 94; Oittinen, *Translating for Children*, 4–5). Children's books have a few special qualities that set them apart from other literature. For example, children's books are often read aloud (Oittinen and Pitkäsalo, 102). In addition, the characterizations in children's books are often created so that there is a clear line between "good" and "bad" characters. In the end, the bad ones get humiliated and lose and the good ones

win. When translating children's books, the importance of the audience (children) of the target text is highlighted. Translator's own experiences of children and how she or he remembers childhood is a significant factor in the translation of children's books (Oittinen, *Kuvakirja kääntäjän kädessä*; Oittinen, *Translating for Children*, 4–5, 54–56, 65, 69).

Comics, as well as children's books, are multimodal texts. A general definition of comics is hard to accomplish, because there are several different types of comics that differ from each other significantly. However, one thing that all comics have in common is their basic idea: all comics consist of at least two consecutive pictures that represent the passage of time (McCloud, *Reinventing Comics*, 1). Other elements, that are common, but not necessary for comics, are, for instance, word balloons, different symbols, sound effects and other effects. Word balloons, panels and the font in the balloons can be in several different shapes and sizes to create different meanings. (Pitkäsalo, "Sanoja ja kuvia – multimodaalisia tekstilajeja".) Additionally, distance and point of view affects the interpretation (McCloud, *Making Comics*, 21–23). Movement, which is created by the reader itself with his or her imagination in the spaces between panels, is an important feature of comics as well (McCloud, *Reinventing Comics*, 1). In addition to the verbal information, the translator of a comic often has to translate visual information (Zanettin, 21).

Material and method

The essential material of this study consists of two works based on the Finnish national epic, *The Kalevala*, and their English and Finnish translations: Mauri Kunnas' *Koirien Kalevala* and its English translation *The Canine Kalevala*, translated by Tim Steffa, and Don Rosa's comic *The Quest for Kalevala* and its Finnish translation *Sammon salaisuus*, translated by Jukka Lindfors. Both Kunnas and Rosa have illustrated their works themselves and used Akseli Gallen-Kallela's famous Kalevala-themed paintings as an inspiration. Thus, *The Kalevala* functions as a subtext for the intertextual elements in the texts and Gallen-Kallela's paintings as a subtext for the intervisual elements in the texts.

Kunnas' *Koirien Kalevala* is an adaptation of *The Kalevala*. It retells the familiar stories from *The Kalevala* in a form that is easier for children to follow. The characters have animal forms, in keeping with Kunnas' regular style, and the plot has been simplified. Some stories have been left out because of the lack of space, but also because they are too grim for a children's book (Kunnas, 136–137). Rosa's *The Quest for Kalevala* is not an adaptation of *The Kalevala* but

utilizes the characters and the stories, especially the storyline that revolves around Sampo. It basically continues from where *The Kalevala* ended, only centuries after, when Scrooge learns about Sampo and its ability to produce gold and decides to go looking for it.

The Kalevala is written in a certain verse, *kalevalamitta*, which for readers that are familiar with *The Kalevala* is easy to recognize from a text – even if the text only follows certain features of it and especially if they know to be alert for it. The most prominent features of *kalevalamitta* are the number of syllables in a verse (eight), alliteration and repetition. Both Kunnas and Rosa have exploited this specific type of verse to some extent in their works to add to the intertextuality of their texts.

The study is conducted by comparing the material to *The Kalevala* as well as to the paintings of Akseli-Gallen Kallela. Additionally, the material and its intertextual and intervisual elements are compared to each other, in respect of the original language, and the original versions are compared with their translations. The focus of the analysis is to assess to what extent do the language, culture and presumed reader of each text affect the appearance and effect of the intertextual and intervisual elements in them.

Intertextuality in the material

Both Kunnas' and Rosa's texts have intertextual references in macro level as well as in micro level (see Lambert & Van Gorp, Leppihalme). As *Koirien Kalevala* is an adaptation of *The Kalevala*, the entire work can be considered as an intertextual reference. However, the book also contains various other intertextual references in a smaller scale. As opposed to Kunnas' story, which is an adaptation of *The Kalevala* and thus only portrays one culture, in his story Rosa highlights the different cultural background of *The Kalevala* in contrast to the world where the ducks live.

One of the most prominent intertextual references in the material is the use of *kalevalamitta*. Kunnas uses *kalevalamitta* considerably often in *Koirien Kalevala*, the book even has several direct citations from *The Kalevala*, although some of them appear in different situations than in *The Kalevala*. The translation of the book, however, does not appear to follow *kalevalamitta*. Despite the use of *kalevalamitta* and citations from *The Kalevala*, the original Finnish version can be read “normally”, especially if the reader is not familiar with *Kalevalamitta*. Considering this, the English translation does not necessarily, in fact, lose any meaning as a result of the

omission of the verse. An English reader would most likely not, in any case, recognize the verse.

Rosa utilizes *kalevalamitta* in his comic as well. He has accentuated the speech of the characters from *The Kalevala* by following the most common and recognizable characteristics of *kalevalamitta* – mostly the number of syllables – in their lines. He has also used different outlines, different typeface and unusual word order and vocabulary in these word balloons. Even though the English reader would not recognize the verse and connect it with *The Kalevala*, it is obvious that their speech is special and differ from the rest of the characters. In the Finnish translation the typeface is similar with the other character's word balloons. However, the translator has compensated this by emphasizing the first letter in each word balloon of the characters of *The Kalevala*, as the first letter of each poem of *The Kalevala* is often emphasized. In the Finnish translation different elements of *kalevalamitta* are followed even more pedantically than in the original. The Finnish version even employed an expert, who was in charge of looking over and revising the translation to make sure that *kalevalamitta* is followed as precisely as possible. The lines of the translation follow not only the proper number of syllables in the lines but also the repetition and alliteration that are central features of *kalevalamitta*.

All characters of *Koirien Kalevala* are from *The Kalevala*, so it is natural that the names are from *The Kalevala* as well, with only minor changes in the less important names. In the English translation they have kept their originality as well, apart from the denotative parts, which have been translated, for instance, *Lemminkäisen äiti* is translated to *Lemminkäinen's mother*. Some names, however, have been omitted altogether from the English translation. *Sariola*, where the wolves live, is one such instance, which is interesting, because both *Kalevala*, where the dogs live, and *Saarela*, where the cats live, have been kept in the Translation as they are. *Saarela* is not actually in *The Kalevala*, but *Lemminkäinen* (a cat in *Koirien Kalevala*) is also called *Ahti Saarelainen*, which is probably where the name comes from. Another interesting choice from the translator is to keep *Tuonela* 'hell, underworld' untranslated, whereas *Pohjola* is translated to *Northland* or *North*.

Not as many characters from *The Kalevala* appear in Rosa's comic as in *Koirien Kalevala*, but similarly to Kunnas' story, Rosa has kept the Finnish names of those characters from *The Kalevala* that do appear, mostly Louhi, Väinämöinen, Ilmarinen and Iku-Turso. He has even maintained *Pohjola* as *Pohjola* and *Tuonela* as *Tuonela*. The latter he explains to the English-

speaking readers by attaching the world *underworld* to it, but the former is not explained and, although Finland itself is a northern country, the northerness of Pohjola is not necessarily conveyed to the readers. Another interesting geographical case is the fact that the characters from *The Kalevala* speak of *Suomi* instead of Finland. This is not a problem for the English-speaking reader, however, because it has already been mentioned in the story that they are in Finland. In the Finnish translation the names are naturally in their Finnish forms unchanged.

The characterizations of the characters from *The Kalevala* is interesting as well. Kunnas' presentation of the characters is somewhat softer than Rosa's, who accentuates the division between "good" and "evil". This may be because for Finnish readers it does not have to be highlighted who the good guys are in the story, whereas to English readers, who are not necessarily familiar with *The Kalevala* and its characters, it is explained distinctly. On the other hand, this may be because as children's book *Koirien Kalevala* avoids too harsh descriptions. An interesting intertextual instance in Rosa's work concerning the characters is the appearance of Lönnrot who assembled *The Kalevala*. Through his appearance in the story Rosa explains to the readers how *The Kalevala* came to be.

One of the most interesting translations of the intertextual material can be found in the title of Rosa's comic. Whereas Rosa highlights *The Kalevala* as a whole in the title, the Finnish translator highlights Sampo, which has a remarkable role in the story. A Finnish reader will most likely associate Sampo with *The Kalevala*, so there is no need to reaffirm the connection. An English reader, however, would not necessarily make the connection.

Both Kunnas and Rosa have included Sampo and Väinämöinen's kantele in their texts. Whereas Sampo is always Sampo in the English versions as well as the Finnish ones, the English translation of the word *kantele* changes. Kantele is a Finnish national instrument and it does not have an English equivalent. In some instances, in both English texts, it is referred to as an *instrument*. In the translation of *Koirien Kalevala* it usually translated to kantele, although in one instance, when Ahti refers to it as *kannel*, it is translated to *harp*. A harp is a slightly different and a much bigger instrument than kantele. However, kantele is shown on the illustrations, so the English reader will not be confused by the word.

Rosa uses *harp* as a translation for *kantele* more often. In fact, in most cases when characters from *The Kalevala* are using the word it appears in its original form as kantele, but when other characters use the word it is translated to *harp*. In *The Quest for Kalevala* as well, the instrument

is shown in the illustrations, even in a painting with the text “kantele harp” under it so that the word *harp* is associated with it. The variation in the use of the words *kantele* and *harp* in the comic might be an intentional attempt to highlight the different cultures from which the characters are from. The Finnish characters from *The Kalevala* – as well as Huey, Dewey and Louie – use the correct term, *kantele*, whereas the others use the closest equivalent that people from different culture are familiar with.

Kunnas especially also uses several other culture-specific and intertextual words in his book, which the translator has usually either explained or replaced with more general terms. For example, *Kokkolintu* makes an appearance in the story in several instances. *Kokkolintu* is a huge eagle in *The Kalevala*. In *The Canine Kalevala* it is translated only as *eagle*, which does not convey the size of the bird, although the illustrations in the book might compensate the effect.

Intervisuality in the material

The intervisuality in Kunnas’ *Koirien Kalevala* is quite prominent and mostly explicit. In most of the bigger pictures that are versions of Gallen-Kallela’s paintings, Kunnas has written on the side or on the bottom of the picture from which painting it is a version of. These paintings include *Aino-triptych*, *Joukahaisen kosto*, *Sammon taonta*, *Kullervon sotaanlähtö*, *Lemminkäisen äiti*, *Ilmarinen kyntää kyisen pellon*, *Sammon ryöstö* and *Sammon puolustus*. As far as layout goes these pictures are quite specific adaptations of the paintings. However, the characters have been given animal forms and some humor has been added. There are also some small changes in some of them. For instance, in Kunnas’ version of *Aino-triptych*, it is Aino who tries to reach Väinämöinen, not the other way around as in Gallen-Kallela’s painting.

In addition to the named adaptations of Gallen-Kallela’s works, some other features that has been influenced by his Kalevala-themed paintings can be detected in the illustrations of *Koirien Kalevala*. One of the easiest to recognize is the picture of Lemminkäinen when he decides to go to the wedding. His pose is remarkably similar with that of Kullervo in the Gallen-Kallela’s painting *Kullervon kirous*.

Intervisuality in Rosa’s comic is not as pronounced in most cases as in Kunnas’ book. The cover picture which Rosa has drawn for *The Quest for Kalevala* is signed *Don Rosa after Gallen-Kallela 1999*, but all the other instances where Gallen-Kallela has influenced Rosa’s illustrations are unnamed. There are a few clear instances, however, where Rosa has used

Gallen-Kallela's paintings in the illustrations. One is the scene where Milla attacks the heroes on the boat, which is an adaption of the same painting that the cover is based on. The panel which portrays Gyro remaking the Sampo is also remarkably similar with Gallen-Kallela's painting *Sammon taonta*. Furthermore, there are remarkable similarities between Gallen-Kallela's paintings and the style with which Rosa has illustrated the characters of *The Kalevala*, which differs from his usual illustrations. For instance, their nose differ from the nose Rosa usually uses in his human characters – which Lönnrot has in the story – and they have been drawn with more detail and with more highlighting than the other characters.

Conclusions

As was expected, the Finnish versions of the material are somewhat more intertextual than the English versions. There is a big difference, however, between the intertextuality of the English translation of *Koirien Kalevala* and *The Quest for Kalevala*. As the entire plot of *Koirien Kalevala* is intertextual, its translation is also intertextual in nature. However, it loses many of the smaller intertextual details. *The Quest for Kalevala*, on the other hand, has included several intertextual details in the story that English speaking readers will not necessarily comprehend. Rosa, however, is known for that type of details in his stories.

An interesting observation from the results of the study is the way in which Rosa conveys *The Kalevala* and the culture-specific phenomena attached to it as somehow distant from that of the readers. In a way he highlights the singularity of *The Kalevala* and its characters. This is most likely the result of Rosa being from a cultural background different from *The Kalevala* and its cultural background. In the Finnish translation, however, *The Kalevala* feels closer to the reader. As opposed to Rosa's comic, the other English text included in the material, *The Canine Kalevala*, does not accentuate the cultural difference and distance between the reader and *The Kalevala* and its cultural background. This in turn can be the result of the text being translated from an originally Finnish text, where the cultural background of the target audience is similar to that of *The Kalevala*.

The results of this study, although interesting, are not remarkable alone. They offer a specific point of view on culture-specific intertextuality and intervisuality in a specific material, but before any general conclusions can be drawn it has to be supplemented with several similar studies of different culturally distinct intertextual works. Additionally, although some conclusions may be drawn from the results as to how the authors and the translators interpret

their audience and their knowledge of *The Kalevala* and Finnish culture, a separate research should be conducted on how readers perceive different intertextual, intervisual and other culture-specific references before any generalizations can be stated on how culture affects the understanding of culture-specific intertextual and/or intervisual texts.