

**Oikopolkuja toimiviin laulukäännöksiin
ruututeksteissä**

Leena Hyttinen
Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (englanti)
Pro gradu -tutkielma
Elokuu 2007

Tampereen yliopisto
Käännöstiede (englanti)
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

HYTTINEN, LEENA: Oikopolkuja toimiviin laulukäännöksiin ruututeksteissä

Pro gradu -tutkielma, 92 sivua + liitteet (10 sivua) + englanninkielinen tiivistelmä 9 sivua
Syksy 2007

Tutkielmassa käsitellään audiovisuaalisissa teksteissä (jatkossa av-teksti) esiintyvien laulujen ruututeksteiksi kääntämistä. Tarkoituksena on tarkastella siinä nykyisin käytettyjä strategioita, konventioita ja normeja. Tutkimushypoteesina on, että mitään yhtä vakiintunutta normia ei ole, vaan että lähestymistavat ja suositukset vaihtelevat työn, kääntäjän itsensä ja työn teettäjän asettamien vaatimusten mukaan. Yksi lähtökohtainen oletus on myös se, että lähdetekstin multimodaalisuus voi aiheuttaa tulkitsemisvaikeuksia sen suhteen, milloin laulut tulisi kääntää ruututeksteiksi.

Tutkimusta pohjustavassa teoriaosassa tarkastellaan av-tekstin multimodaalisuutta sekä ruututekstien ja musiikin osuutta multimodaalisessa audiovisuaalisessa kokonaisuudessa. Lisäksi luodaan katsaus eri laulukääntämisen muotoihin, jotta aihe saadaan sijoitettua laajempaan perspektiiviin käännöstieteen sisällä. Keskeisiksi käsitteiksi muodostuvat laulujen diegeettisyys tai ei-diegeettisyys sekä niiden funktio joko polaroivana, parafrasena tai kontrapunktoivana elementtinä av-tekstissä.

Tutkimuksen aineistona on käytetty viidelle Suomessa toimivalle av-käännöksiä tuottavalle yritykselle osoitetun sähköpostitiedustelun sekä Suomen kääntäjien ja tulkkien liiton av-jaoston postituslistan lukijoille osoitetun WWW-lomakekyselyn vastauksia. Ensimmäisenä mainittu kertoo yhdessä käännöstieteellisestä kirjallisuudesta löytyvien laulujen ruututeksteiksi kääntämistä koskevien kommenttien kanssa laulujen ruututeksteiksi kääntämisen normeista, jälkimmäinen puolestaan yhdessä aineistoanalyysin tulosten kanssa todellisista konventioista. Komparatiivinen aineistoanalyysi tehtiin Ylen TV1-kanavalla esitetystä Oikopolkuja-elokuvasta sekä Nelosella esitetystä Las Vegas -sarjan jaksosta.

Tutkimus osoitti, että normittavien ohjeiden ja todellisten käytäntöjen välillä oli jonkinasteista ristiriitaisuutta. Sen sijaan analysoitavana olleiden av-tekstien laulukäännösten käännösstrategioissa ei ilmennyt suuria eroja poikkeavista ohjeistuksista huolimatta. Lähdetekstin rytmin seuraaminen osoittautui säkeiden tavumäärien osalta tarkkaa riittelyä käytetyimmäksi piirteeksi. Käännetyiksi lauluiksi näyttäisivät valikoituvan useimmiten diegeettiset laulut silloin, kun laulaja on itse näkyvästi kohtauksessa mukana, mutta tarkkoja rajanvetoja diegeettisten ja ei-diegeettisten laulujen käännösvalintojen välille ei pystynyt tekemään.

Avainsanat: audiovisuaalinen teksti, av-kääntäminen, laulujen kääntäminen, multimodaalisuus

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 MULTIMODAALINEN AV-TEKSTI JA KÄÄNTÄJÄ-TULKITSIJA.....	4
2.1 Multimodaalisuus ja av-tekstin analysointi.....	5
2.2 Av-kääntäjä tulkitsijana ja hänen toimintaympäristönsä	9
2.3 Ruututeksti – yksi säie lisää merkitysten lankaan.....	11
3 MUSIIKIN ROOLI AV-TEKSTEISSÄ.....	13
3.1 Taustaa	13
3.2 Musiikin käyttö klassisessa elokuvakerronnassa.....	15
3.3 Elokuvamusiikkiin liitetyjä käsitteitä.....	17
3.3.1 Diegeettinen ja ei-diegeettinen musiikki	17
3.3.2 Parafraasi, polarointi ja kontrapunkti	17
3.4 Laulujen käyttö av-teksteissä	19
4 LAULUJEN KÄÄNTÄMISESTÄ	21
4.1 Laululyriikoiden laulettavaksi kääntämisen strategioita	22
4.2 Oopperoiden tekstilaitekäännökset.....	24
5 NORMIT JA KONVENTIOT	26
5.1 Laulujen ruututeksteiksi kääntäminen käänöskirjallisuudessa	26
5.2 Käänösyritysten sanomaa.....	29
5.3 Kääntäjäkyselyn tuloksia.....	33
5.3.1 Kysely	33
5.3.2 Taustatiedot	34
5.3.3 Ohjeistukset ja mielipiteet niistä	35
5.3.4 Kääntäjien omia kokemuksia ja mielipiteitä laulujen kääntämisestä	38
5.3.5 Käänösten aikataulut ja palkkiot.....	42
5.4 Yhteenvetoa	44

6 ESIMERKKIAINEISTO JA SEN ANALYYSI.....	45
6.1 Oikopolkuja.....	46
6.1.2 Musiikki Oikopoluissa.....	47
6.1.3 Laulujen ruututextikäännökset.....	49
6.1.4 Käännösten uskollisuus lähdetekstin muodolle	55
6.1.4.1 Riimit.....	56
6.1.4.2 Rytmi	61
6.2 Las Vegas -sarjan jakso Valheet ja viettelijät	70
6.2.1 Jakson musiikki.....	71
6.2.2 Ruututextit.....	73
7 LOPUKSI.....	79
TUTKIMUSAINIISTO JA LÄHTEET.....	86
Tutkimusaineisto.....	86
Painetut lähteet.....	86
Painamattomat lähteet.....	90
Sähköposti- ja Internet-lähteet:	90
Muut painamattomat lähteet:.....	92
 LIITTEET	
 ENGLISH SUMMARY	

1 JOHDANTO

*I found a book on how to be invisible
On the edge of the labyrinth
Under a veil you must never lift
Pages you must never turn
In the labyrinth
You stand in front of a million doors
And each one holds a million more
Corridors that lead to the world
Of the invisible
Corridors that twist and turn
Corridors that blister and burn*

(Kate Bush, How to be invisible)

Tämän tutkielman tekeminen on ollut pitkälinen, vuosia kestänyt prosessi. Aktiivinen kirjoitustyö keskeytyi välillä pitkiksikin ajoiksi freelance-av-kääntäjän työkiireiden takia. Itse prosessi kuitenkin jatkui, sillä niinäkin aikoina, kun keskityin töihin tutkielman tekemisen kustannuksella, opintojen loppuun saattaminen ja pro gradun aihe kummittelivat takaraivossani ja keräsivät itselleen pontta. Käytännön työn myötä opin koko ajan lisää av-kääntäjän ammatista ja käännöstyöhön vaikuttavista tekijöistä, ja ilman töiden tarjoamaa pragmaattista näkökulmaa en olisi varmasti koskaan voinut saattaa tutkielmaani nykyiseen muotoonsa.

Tutkielmani aiheena on fiktiivisissä, narratiivisissa audiovisuaalisissa teksteissä esiintyvien laulujen ruututeksteiksi kääntäminen¹. Aihe valikoitui, kun itse av-tekstien katsojana kiinnitin huomiota siihen, miten eri tavoin lauluihin on suhtauduttu ruututeksteissä. Esimerkiksi

¹ Kun jatkossa puhun av-kääntämisestä, viittaan sillä yksinomaan (jos en erikseen toisin mainitse) juuri ruututeksteiksi kääntämiseen, joka on Suomessa vallitsevin av-tekstien kääntämisen muoto. Muita av-kääntämisessä käytettyjä muotoja ovat esimerkiksi dubbaus ja voice-over sekä etenkin elokuvafestivaaleilla ja oopperaesityksissä käytetty tekstilaitekääntäminen, jossa ajastaminen tapahtuu reaaliajassa paikan päällä.

kursivoinnin, välimerkkien käytön, riimityksen ja itse käännösvalinnan tekemisessä näyttää olevan vaihtelua. Halusin pureutua aiheeseen ja tutkia, mitkä tekijät vaikuttavat näihin vaihteluihin. Rajaan tutkimukseni ulkopuolelle musikaalit, joissa laulumusiikki on olennainen osa itse draamaa ja siten oletusarvoisesti käännettävä teksti. Tarkoitukseni on kiinnittää huomiota av-teksteihin, joissa yksittäiset lauluesitykset pongahtavat eteen ikään kuin yllättäen, nurkan takaa, jolloin kääntäjän on päätettävä, mitä hän niille tekee. Lähestyn aihetta deskriptiivisen käännöstutkimuksen tradition pohjalta (ks. esim. Hermans 1999) eli en pyri työlläni arvottamaan aineistoina käyttämiäni käännöksiä tai määrittämään niiden perusteella normisuosituksia, vaan tarkoitukseni on kartoittaa ja jäsentää nykytilannetta laulujen ruututeksteiksi kääntämisen strategioiden, konventioiden ja normien suhteen.

Laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä ei ole juurikaan kirjoitettu av-kääntämistä käsittelevässä kirjallisuudessa muuten kuin erilaisten suositusten ja ohjenuorien puitteissa (ks. esim. Gottlieb 1994; Ivarsson & Carroll 1998). Lähes ainoa löytämäni viittaus pelkästään laulutekstien ruututeksteiksi kääntämistä koskevaan työhön oli Marc de Salan vuonna 1992 Kööpenhaminan yliopiston käännöstieteen yksikölle tekemä projektityö *The Translation and sub-titling (sic) of songs on television*, joka löytyi Henrik Gottliebin kokoamasta bibliografiasta (Gottlieb 1994: 205) ja jota en valitettavasti ole päässyt itse lukemaan. Tämän lisäksi Kristiina Taivalkoski-Shilov on tutkinut *8 Mile* -elokuvan suomen-, ranskan- ja venäjänkielisistä käännöksistä, miten laaduntarkkailu ja kääntäjien eriarvoinen asema voivat vaikuttaa käännösratkaisuihin². Koska laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä ei juuri ole aikaisempaa tutkimusaineistoa, tukeudun työssäni lähinnä primaariaineistoon, muista laulukääntämisen muodoista tehtyihin tutkimuksiin sekä käännösalan toimijoilta saamiini tietoihin.

² http://rosetta.helsinki.fi/Katu2005/kristiina_taivalkoski-shilov.htm, katsottu 29.05.2006, sekä http://www.euroconferences.info/2005_abstracts.php?konferenz=2005&abstracts=1, katsottu 29.05.2006.

Tutkimushypoteesini on, että laulujen ruututeksteiksi kääntämiseen ei ole yhtä vakiintunutta normia, vaan että lähestymistavat ja suositukset vaihtelevat kääntäjän itsensä ja työn teittäjän asettamien vaatimusten mukaan. Oletan myös, että lähdetekstin multimodaalinen muoto voi aiheuttaa tulkitsemisvaikeuksia sen suhteen, milloin lähdetekstissä esiintyvät laulut olisi käännettävä. Pyysin tutkimustani varten viideltä av-käännöksiä tuottavalta yritykseltä kääntäjille annetut suositukset laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä sekä kysyin av-kääntäjiltä heidän omia käytäntöjään ja kokemuksiaan WWW-kyselylomakkeen avulla. Lisäksi valikoin Ylen ja Nelosen ohjelmista kaksi lauluja sisältävää ohjelmaa aineistoanalyysia varten. Näistä kaikista saamieni tietojen pohjalta pyrin lopulta muodostamaan synteessin vallitsevasta tilanteesta.

Ennen aineiston käsittelyä määrittelen tutkielman toisessa luvussa av-tekstin multimodaalisuutta ja narratiivisuutta sekä av-kääntäjän roolia käännöksen tuottajana toimintaympäristössään. Kolmannessa luvussa tarkastelen musiikin ja laulujen osuutta av-teksteissä ja määrittelen joitakin käsitteitä, joita voidaan käyttää av-teksteihin sisältyvän musiikin analysoinnissa. Neljännessä luvussa tarkastelen muissa laulukääntämisen muodoissa käytettyjä strategioita. Viidennessä luvussa puolestaan käyn läpi eri käännöstoimistojen antamia ohjeita sekä kääntäjäkyselyni tuloksia ja lopulta kuudennessä luvussa analysoin kahta esimerkkikäännöstä kaiken aikaisemmin esille tulleen tiedon valossa. Seitsemännessä, tutkielmani päättävässä luvussa kiedon kaikki nämä moninaiset säikeet viimein yhteen ja katson, mitä keräämäni tiedon valossa voidaan päätellä laulujen kääntämisestä audiovisuaalisessa kontekstissa.

2 MULTIMODAALINEN AV-TEKSTI JA KÄÄNTÄJÄ-TULKITSIJA

Av-kääntämiseen liittyvistä teknisistä näkökulmista ja välineen aiheuttamista rajoitteista on kirjoitettu kohtalaisen yksityiskohtaisesti käännöstieteellisessä kirjallisuudessa³, joten en omassa työssäni puutu siihen enää suuremmin. Lukijan on kuitenkin hyvä muistaa, että av-kääntäminen on kääntämisen muoto, jota säätelevät yksi- tai kaksiriviseen ruututekstiin käytettävissä olevat tila ja aika. Kaikkea lähdetekstissä sanottua ei siis voida aina mahduttaa ruututekstiin, vaan av-kääntäjän täytyy usein kääntää tiivistäen, mutta kuitenkin niin, että lähdetekstin tyyli ja sisältö säilyvät. Lisäksi hänen on mietittävä, miten hän viestinsä välittää, sillä ruututekstit pyritään rakentamaan mahdollisimman nopeasti luettaviksi, loogisiksi ajatuskokonaisuuksiksi. Tavoitteena on, että katsoja pystyy ruututekstien perusteella seuraamaan vaivattomasti ohjelman tai elokuvan sisältöä ja nauttimaan sen kielellisestä ilmaisusta.

Ruututekstin merkkimäärien ja muiden mediumista johtuvien rajoitteiden sijaan haluan tarkastella lähemmin sitä, millainen av-kääntäjän lähdeteksti eli audiovisuaalinen teksti perimmiltään oikein on. Mistä aineksista se koostuu? Juuri tuo eri ainesten muodostama kokonaisuus vaikuttaa siihen, miten av-kääntäjä analysoi lähdetekstiään ja ratkaisee käännöstyössä eteen tulevat ongelmat – myös silloin, kun on kyse laulujen kääntämisestä. Analyysin apuvälineinä voidaan käyttää esimerkiksi semiotiikkaa sekä elokuva- ja mediatutkimuksen metodeja. Tällä hetkellä av-käännösten tutkimuksen kentällä näyttääkin siltä, että poikki- ja/tai monitieteellisestä lähestymistavasta on tulossa yhä yleisempi. Muun muassa Frederic Chaume (2004), Christopher Taylor (2003) ja Fotios Karamitroglou (1999)

³ Ks. esim. Ivarsson & Carroll 1998. Esko Vertanen (2004) on antanut kattavan kuvauksen Suomen valtakunnallisten verkkojen käytännöistä artikkelissaan Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina.

ovat tehneet monitieteelliseen lähestymistapaan lupaavan oloisia luotauksia tutkimuksissaan, joissa he ovat turvautuneet käännöstieteen tarjoamien teorioiden ja metodien lisäksi erityisesti elokuvatutkimuksen metodeihin analysoidessaan av-tekstejä ja niihin tehtyjä käännöksiä.

2.1 Multimodaalisuus ja av-tekstin analysointi

Termin audiovisuaalinen teksti (jatkossa av-teksti) määre ”audiovisuaalinen” tarkoittaa sitä, että tarkasteltavana oleva teksti koostuu sekä kuva- että äänimateriaalista. ”Tekstin” puolestaan määrittelen tässä yhteydessä Mikko Lehtosen tavoin sekä fyysiseksi että semioottiseksi kokonaisuudeksi. Se on ihmisten tuottama, tiettyyn muotoon materialisoitunut kommunikointiväline, jonka sisältämien merkkien välillä on sekä muodollisia suhteita että jokin semanttinen merkityssisältö. (Lehtonen 1998: 106–108.) Av-tekstien yhteydessä nämä muodolliset suhteet rakentuvat sekä auditiivisen kanavan että visuaalisen kanavan muodostamien merkkien yhteensulautuman tuloksena. Näin ollen av-tekstillä voidaan viitata niin teatterilevitteisiin elokuviin, videoelokuviin, dvd- ja tv-elokuviin, -sarjoihin, puheohjelmiin, dokumentteihin ja musiikkivideoihin kuin konserttitalenteisiin ynnä muihin yhtenäisiin kuva- ja äänikokonaisuuksiin. Av-tekstien kenttä onkin laaja, ja sen rajojen sisällä av-kääntäjät voivat kohdata työssään hyvin monenlaisia ja eri levityskanaville tarkoitettuja töitä. Tarkastelen tutkielmassani kuitenkin vain fiktiivisiä ja narratiivisia av-tekstejä, käytännössä lähinnä tv:ssä esitettyjä elokuvia ja sarjoja.

Käännöstieteessä on alettu etenkin 2000-luvun alusta lähtien puhua av-kääntämisestä ja oopperoiden tekstilaitekäännöksiä koskevissa tutkimuksissa lähde- ja kohdetekstien multimodaalisuudesta (ks. esim. Remael 2001; Taylor 2003; Virkkunen 2004). Av-tekstien kohdalla sillä on haluttu kiinnittää huomiota siihen, että av-teksti koostuu sekä verbaalisesta että ei-verbaalisesta auditiivisesta ja visuaalisesta tekstistä eli puheesta, musiikista,

kirjoituksesta ja kuvasta. Günther Kressin ja Theo van Leeuwenin määritelmän mukaan multimodaalisuudella tarkoitetaan useiden semioottisten muotojen käyttämistä jonkin semioottisen tuotteen tai tapahtuman konseptualisoinnissa (Kress ja van Leeuwen 2001: 20–21). Lehtonen tuo esille, että multimodaalisuus koskee kaikkia ihmisten käyttämiä ilmaisumuotoja, sillä yksikään niistä ei ole olemassa täysin autonomisesti (esimerkiksi kirjoitettu teksti materialisoituu visuaaliseksi fonteiksi jollekin välineelle kuten tämäkin teksti tällä hetkellä minulle Times New Roman -fonteilla tietokoneen näytölle ja myöhemmin – toivottavasti – lukijalle paperille), ja on siten olennainen osa inhimillistä kulttuuria (Lehtonen 2001: 86–87). Av-tekstien multimodaalisuus ei siis ole millään muotoa pelkästään sille ominaista, vaan kaikki mediumit ovat omalla tavallaan multimodaalisia. Termin yhdistäminen av-kääntämisen tutkimukseen on kuitenkin mielekästä, sillä sen avulla voidaan korostaa sitä, että av-tekstit todellakin käyttävät viestinsä välittämiseen useampaa semioottista merkkikieltä, minkä tähden av-kääntäjä (tai av-käännösten tutkija) ei voi keskittyä pelkästään av-tekstin lingvistiseen merkkikieleen, jos hän haluaa ymmärtää ja välittää viestin parhaimmalla mahdollisella tavalla. Esimerkiksi av-tekstien visuaalisesta kuvastosta voi saada apua verbaalisen tekstin kääntämiseen ja tiivistämiseen ruututeksteiksi (ks. esim. Taylor 2003).

Audiovisuaalisen tekstin multimodaalisen olemuksen analysointi voidaan aloittaa erottelemalla sen auditiivinen ja visuaalinen kanava neljäksi erilliseksi kanavaksi. Av-kääntämisen tutkija Henrik Gottlieb määrittelee kanavat seuraavasti:

- a) verbaalinen auditiivinen kanava,
joka sisältää mm. dialogin, taustäänen ja mahdolliset laulut;
- b) ei-verbaalinen auditiivinen kanava,
joka sisältää musiikin, luonnolliset äänet ja äänitehosteet;
- c) verbaalinen visuaalinen kanava,
joka sisältää tekstiplanssit ja kuva-alalla näkyvät kirjoitetut merkit;

d) ei-verbaalinen visuaalinen kanava,
joka sisältää kuvakomposition ja sen esityksen.

(Gottlieb 1998: 245, suom. LH)

Av-kääntäjän työ liittyy lähinnä Gottlieb'in mainitsemaan verbaalisiin kanaviin, mutta myös ei-verbaaliset kanavat voivat vaikuttaa hänen ratkaisuihinsa ja auttaa etenkin av-kääntäjän työhön oleellisesti kuuluvassa tiivistämisessä. Christopher Taylor on tutkinut asiaa multimodaalisen transkription avulla eli hän on analysoinut av-tekstejä jaottelemalla ne yksittäisiin kuviin, ottoihin ja jaksoihin ja kirjannut ylös niissä kussakin samanaikaisesti toimivat semioottiset muodot ja niiden vaikutukset merkitysten rakentamiseen ja sitä kautta mahdollisiin käänösratkaisuihin. Taylorin painopisteenä on etenkin minimaalisten käänösratkaisujen hyväksyttävyyden todentaminen av-kääntämisen kontekstissa, jossa merkitykset eivät rakennu pelkästään verbaalisen tekstin kautta vaan yhdessä muiden semioottisten muotojen kanssa. Hän osoittaa tutkimuksessaan, että audiovisuaalisen tekstin ei-verbaalisilta kanavilta saatujen tietojen ansiosta verbaalista tekstiä voidaan tiivistää tiettyyn pisteeseen saakka ilman, että sen ymmärrettävyys kärsii. (Taylor 2003: 191–205.)

Taylorin käyttämä multimodaalinen transkriptiomalli vaikuttaa ansiokkaalta ja soveltuu varmasti hyvin etenkin lyhyiden av-tekstien tai av-tekstikatkelmien syväanalyysiin. Oma työtäni ajatellen se on kuitenkin liian aikaa vievä, koska tarkoitukseni on tarkastella valitsemieni av-tekstejä ensinnäkin kokonaisuuksina ja sitten näistä kokonaisuuksista valittuja laulukäänösesimerkkejä tarkemmin teksteinä. Vaikka en turvaudukaan Taylorin käyttämään transkriptiomalliin sellaisenaan, pyrin analyysivaiheessa kiinnittämään huomiota siihen, miten av-tekstissä käytetyt erilaiset semioottiset muodot rakentavat yhdessä merkityksiä ja miten ne ovat voineet vaikuttaa kääntäjän tekemiin ratkaisuihin.

Av-tekstien muoto ei yleensä ole itsetarkoituksellinen, vaan se on väline, jonka avulla katsojille voidaan välittää teoksen ydinajatus. Suurin osa kohtaamistamme audiovisuaalisista (kuten myös muista) teksteistä, niin fiktiivisistä kuin ei-fiktiivisistäkin, ovat kerronnallisia eli narratiivisia – niissä on selkeä alku, keskipiste ja loppu ja ne kertovat jonkin tarinan.

Lehtonen kuvailee narratiivisuutta seuraavasti:

...avaruudellisen ja ajallisen aineksen jäsentämistä syyn ja seurauksen ketjuihin. Näillä ketjuilla on alkunsa, keskikohtansa ja loppunsa. Ne sisältävät arvostelmia tapahtumien luonteesta samoin kuin tietoa siitä, kuinka kertoja tuntee kertomansa tapahtumat ja voi siis kertoa niistä. (Lehtonen 1998: 118.)

Jussi-Pekka Rantanen puolestaan on tutkimuksessaan Dogme 95 -elokuva-alueen audiovisuaalisesta estetiikasta kuvannut osuvasti av-tekstin narratiivisen ja esteettisen olemuksen, sen muodon, yhteenkietoutumista (hän puhuu esimerkissään elokuvista, mutta kuvaus sopii nähdäkseni myös muihin narratiivisiin av-teksteihin). Hän viittaa av-tekstiin pallona, jonka ydin muodostuu tekstin narratiivisesta ulottuvuudesta ja ulkokuori audiovisuaalisen tekstin estetiikasta eli sen leikkauksesta, äänestä, kuvauksesta ja mise-en-scènestä⁴, jotka fyysistävät tarinan ja mahdollistavat sen, että katsoja voi ”nähdä, kokea ja tuntea tarinan”. (Rantanen 2000: 74–75.) Tarinaa ei siis ole olemassa ilman muotoa, eikä muotoa ilman tarinaa, joten kaikki audiovisuaalisen tekstin merkkikanavat ja niiden sisältämät tiedot ovat tärkeitä osatekijöitä kokonaisen (taide)teoksen muodostamisessa.

Sisäisten merkkijärjestelmien ja narratiivisuuden lisäksi audiovisuaalista tekstiä tulisi tarkastella myös suhteessa muihin aikaisempiin audiovisuaalisiin teksteihin sekä siihen

⁴ Mise-en-scènellä tarkoitetaan kaikkea kameran edessä näkyvää. Bordwell ja Thompson (1993: 495) määrittävät sen sanastossaan seuraavasti: ”All the elements placed in front of the camera to be photographed: the settings and props, lighting, costumes and make-up, and figure behavior.”

sosiaaliseen kulttuuriin, jossa se on syntynyt ja johon se on suunnattu. Lehtosen (1998: 158) mukaan tekstiä ja kontekstia on käytännössä mahdotonta erottaa toisistaan, sillä ”tekstejä ei semioottisina olioina ole ilman niihin aina jo liittyviä lukijoita, intertekstejä, tilanteita ja funktioita”. Audiovisuaalinen teksti onkin siis kaiken kaikkiaan varsin monimutkainen polysemioottinen kudos.

2.2 Av-kääntäjä tulkitsijana ja hänen toimintaympäristönsä

Av-tekstin muodon sisältämä merkitys ei koskaan avaudu itsestään, vaan sen purkaa aina esiin, herättää henkiin, joku tulkitsija eli ihminen. Kääntämisen tutkija Riitta Oittinen on todennut näin:

...dialogi voi tapahtua yhtä hyvin yksittäisen ihmisen sisällä tai ihmisten välillä kuin asioiden ja esineiden välillä. Sanomalehdessä, radiossa, TV:ssä, mainoksissa, käyttöohjeissa, sarjakuvissa, kuvakirjoissa kuva ja teksti elävät rinnakkain ja vaikuttavat toisiinsa. Kuva ja sana eivät kuitenkaan ole olemassa sinänsä, vaan kaikkeen tarvitaan aina ihminen, joka tulkitsee kuvan ja tekstin merkkejä oman taustansa mukaan. (Oittinen 1995: 92.)

Audiovisuaalisten tekstien kontekstissa edelliseen voitaneen lisätä, että teoksissa elävät rinnakkain ja vaikuttavat toisiinsa liikkuva kuva, teksti ja ääni, joita katsoja-kuuntelija tulkitsee oman taustansa ja katsojaintentionsa pohjalta. Esimerkiksi av-kääntäjän rooli tulkitsijana poikkeaa viihdekatsojan roolista, sillä hän tulkitsee tekstiä työkseen, jotta voi välittää saamansa tiedon eteenpäin. Christiane Nord vertaakin kääntäjää haamukirjoittajaan, joka tuottaa tekstin jonkun pyynnöstä jotakuta toista varten. Kääntäjä tulkitsee tekstiä (oletettavasti) tavalliseen lukijaan/katsojaan verrattuna kriittisemmin ja analyyttisemmin käännössuoritus mielessään, omasta ammatillisesta kontekstistaan käsin. (Nord 1991: 10–11.)

Av-kääntäjä ei siis toimi koskaan täysin autonomisesti itsevaltiaan tavoin, vaan hänen tekemisiään sanelevat sekä asiakkaan / toimeksiantajan, kääntäjien ammattikunnan että katsojien toiveet ja odotukset. Osa näitä odotuksia on, että av-kääntäjä hallitsee lähde- ja kohdekielen lisäksi myös ilmaisuvälineen konventiot, jotta hän osaa tulkita näkemäänsä ja kuulemaansa ja välittää kokemuksensa toisille katsojille käännöksen muodossa. Toisaalta on myös muistettava, että vaikka kääntäjään kohdistuu ulkoisia vaateita ja odotuksia, hän on aina myös psyko-fyysis-sosiaalinen ja situationaalinen kokonaisuus, jolla on oma henkilökohtainen elämä ja subjektiivinen todellisuus, mikä vaikuttaa hänen työhönsäkin (ks. esim. Pym 1998: 160–161).

Suomessa av-kääntäjien kenttä on jakautunut Yhtyneet-sopimuksen piirissä toimiviin Ylen ja MTV3:n kuukausipalkkaisiin ja freelancekääntäjiin sekä eri käännöstoimistoille joko kuukausipalkkaisina tai freelancereina (joko työsuhteisina tai ei) töitä tekeviin kääntäjiin. Osa kääntäjistä tekee töitä myös freelancerina tai yrittäjänä suoraan eri elokuvajakeluyhtiöille ja muille asiakkaille. Suurin ero Yhtyneet-sopimuksen piirissä toimivien ja käännöstoimistoille töitä tekevien av-kääntäjien työolosuhteissa lienee se, että Ylen ja MTV3:n työt tehdään yleensä aina alusta asti itse käännöstä ja ajastusta myöten, mutta monikansallisten käännöstoimistojen työt tehdään usein niin sanottuina kakkoskäännöksinä eli pivot- tai relekielen kautta, jolloin kääntäjä saa itselleen kuvanauhan tai -tiedoston ja käsikirjoituksen lisäksi valmiin ajastuspohjan, johon hän tekee käännöksensä. Asiakkaasta riippuen ajastuspohja voi toisinaan olla ehdoton, eli siihen ei voi tehdä muutoksia, mutta toisinaan ajastettuja repliikkejä voi yhdistellä, jakaa tai muuten muokata kakkoskäännöksessä käytettyyn kieleen sopivammiksi. Yhtyneet-sopimuksen piirissä toimivien kääntäjien palkkaus on yleensä parempi kuin käännöstoimistoille töitä tekevien kääntäjien, ja heillä on omiin käännöksiinsä tekijänoikeudet, kun taas useimmissa käännöstoimistoissa kääntäjät

luovuttavat käännöstensä oikeudet käännöstoimistolle (ks. mm. Abdallah 2003; Savolainen 2006)⁵.

Käytännössä eri työn-/toimeksiantaja tai asiakas vaikuttaa kääntäjän saamiin talo- tai asiakaskohtaisiin ohjeisiin lähinnä ruututekstin layoutin ja typografisten seikkojen osalta sekä jo yllä mainitsemani mahdollisen ajastuspohjan osalta. Tämän perusteella voitaisiinkin kysyä, eikö näissä eroissa ole kyse lähinnä teknisistä seikoista, jolloin itse käännöstyö pysyy kuitenkin samana asiakkaasta tai työnantajasta riippumatta. Ruututeksteiksi kääntäminen ei kuitenkaan ole koskaan ”pelkkää” kääntämistä, vaan ruututekstit ovat aina uusi visuaalinen lisä alkuperäiseen av-tekstiin (tästä lisää seuraavassa luvussa), jolloin onkin tärkeää, että ne tehdään paitsi kielellisesti selkeiksi myös visuaalisesti (eli typografialtaan, layoutiltaan sekä ajastukseltaan) esteettisiksi. Jan Ivarsson ja Mary Carroll (1998: 1) toteavatkin, että hyvältä av-kääntäjältä vaaditaan erinomaisen kieli- ja toimittajantaitojen lisäksi hyvää visuaalista ja elokuvallista silmää ja rytmittäjää. Onkin hyvä huomata, että kääntäjä ei aina pääse itse vaikuttamaan kaikkiin ruututekstin visuaalisuuteen vaikuttaviin seikkoihin, vaan talo- ja asiakaskohtaiset konventiot tai ykköskäännöksen sanelema ajastuspohja voivat vaikuttaa hänen ratkaisuihinsa.

2.3 Ruututeksti – yksi säie lisää merkitysten lankaan

Ruututekstein käännettyihin av-teoksiin muodostuu alkuperäisen visuaalisen ja auditiivisen kanavan päälle uusi semioottinen merkkikieli, kun ruututekstit kiinnittyvät visuaaliseen kanavaan eli kuvakerrontaan. Ne tulkitsevat teoksessa kuultua dialogia ja toisinaan myös muita teoksessa esiintyviä verbaalisia viestejä. Näitä voivat olla esimerkiksi juonta selittävät

⁵

Abdallah tekee aiheesta jatkotutkimusta.

tai eteenpäin vievät sanomalehtiotsikot tai muut ruudulla näkyvät kirjoitetut viestit, tekstiplanssit tai esimerkiksi kerrontaan oleellisesti kuuluvien laulujen sanat.

Ruututekstit ovat aina konkreettinen uusi lisä alkuperäiseen tekstiin, ja juuri siitä syystä niitä toisinaan kritisoidaan. Dirk Delabastita on todennut, että ruututekstien semioottinen arvostus riippuu paljolti konventioista. Maissa, joissa ruututekstit ovat yleisiä, katsojat pitävät ruututekstejä ikään kuin huomaamattomina, ”näkymättöminä” lisiinä alkuperäiseen kokonaisuuteen. Ruututeksteihin tottumattomat katsojat puolestaan pitävät niitä häiritsevinä ja ajattelevat, että ne voivat pilata alkuperäisen audiovisuaalisen tekstikokonaisuuden. Psykologisten kokeiden perusteella on kuitenkin saatu näyttöä siitä, että ruututekstien lukeminen on aina suhteellisen vaivalloista, oli niihin tottunut tai ei. Delabastita myös huomauttaa, että ruututekstit eivät ole pelkästään uusi lisä alkuperäiseen visuaaliseen kanavaan, vaan että ruututekstit osin korvaavat (eli peittävät alleen) alkuperäistä visuaalista informaatiota. (Delabastita 1989: 204–205.)

Koska ruututekstit ovat aina jossain määrin häiritseviä ja koska ne peittävät osittain alkuperäistä kuvaa, ruututekstit pyritään yleensä teknisten mahdollisuuksien rajoissa sijoittamaan niin, että katsojalle tärkeästä visuaalisesta informaatiosta peittyisi mahdollisimman vähän. Tämän takia ruututekstit voidaan toisinaan sijoittaa esimerkiksi ruudun yläreunaan tai tasata mm. tv-käännöksissä käytetyn vasemman laidan sijasta ruudun oikeaan laitaan tai keskelle. Samoin samanlaisina toistuvat repliikit tai esimerkiksi laulujen kertosaakeet voidaan toisinaan jättää kääntämättä.

3 MUSIIKIN ROOLI AV-TEKSTEISSÄ

Yksi tärkeä osa multimodaalista av-tekstiä on siinä käytetty musiikki, joka voi sijoittua sekä verbaaliselle että ei-verbaaliselle auditiiviselle kanavalle riippuen siitä, onko musiikki sanoitettua vai ei. Vaikka musiikki on ollut jo alkuajoista lähtien osa av-tekstejä, se jäi elokuva- ja mediatutkimuksessa pitkäksi aikaa visuaalisuuden jalkoihin. Nykyään tilanne on kuitenkin toinen, sillä elokuva- ja mediatutkimuksen piirissä löytyy musiikin ja äänen osuudesta av-tekstissä jo monesta eri näkökulmasta tehtyjä tutkimuksia. (Dickinson 2003: 1.) Ulkomaisista tutkijoista aihetta ovat käsitelleet muun muassa Michel Chion (1994; 1999) ja Claudia Gorbman (2003); Suomessa puolestaan esimerkiksi Anu Juva (1995) ja Henry Bacon (2000; 2005). Tukeudun tässä luvussa lähinnä elokuvatutkimuksesta löytyvään tietoon, mutta katson tiedon soveltuvan pääpiirteissään muihinkin av-teksteihin kuin elokuvaan, sillä kuten Veijo Hietala (1996: 33) on todennut, esimerkiksi televisiossa käytetty audiovisuaalinen ilmaisu pohjautuu paljolti juuri elokuvaestetiikkaan, vaikka muuten kyseiset mediat ovatkin hyvin erilaiset toisiinsa nähden.

3.1 Taustaa

Musiikilla on av-teksteissä useita erilaisia rooleja, joista ensimmäisenä useimpien mieleen nousee sen rooli esimerkiksi elokuvan tai fiktiivisen televisio-ohjelman perustunnelman luojana. Itse tiedostin tuon roolin, kun teinivuosinani näin dokumentin, jossa asiaa havainnollistettiin konkreettisesti. Kyseisessä dokumentissa esitettiin jonkin kauhuelokuvan hyökkäyskohtaus ensin iloisen rempseällä musiikilla ryyditettynä, sitten alkuperäisen musiikin kera. Ensimmäisen otoksen perusteella kohtaus vaikutti parodialta, toisen otoksen perusteella kauhuelokuvamaisen jännittävältä. Näinkin yksinkertainen esimerkki onnistui valaisemaan, miten suuri merkitys musiikilla todella on av-teksteissä. Sen merkitys

levittäytyy kuitenkin paljon tunnelatauksen luomista laajemmallekin, mikä on käynyt ilmi jo mykkäelokuvia tutkittaessa.

Mykkäelokuvat, joiden kausi vallitsi 1890-luvun lopulta 1930-luvulle saakka, eivät koskaan olleet varsinaisesti mykkiä, koska tuolloin teattereiden elokuvaesityksissä oli yleensä aina musiikkisäestys (Juva 1995: 201–202). Claudia Gorbman on luetteloinut taustamusiikin käytölle mykkäelokuvissa seitsemän pääasiallista syytä:

1. It had accompanied other forms of spectacle before, and was a convention that successfully persisted.
2. It covered the distracting noise of the movie projector.
3. It had important semiotic functions in the narrative: encoded according to late nineteenth-century conventions, it provided historical, geographical, and atmospheric setting, it helped depict and identify characters and qualify actions. Along with intertitles, its semiotic functions compensated for the characters' lack of speech.
4. It provided a rhythmic “beat” to complement, or impel, the rhythms of editing and movement on the screen.
5. As sound in the auditorium, its spatial dimension compensated for the flatness of the screen.
6. Like magic, it was an antidote to the technologically derived “ghostliness” of the images.
7. As music, it bonded spectators together. (Gorbman 2003: 37.)

Kun mykkäelokuvista siirryttiin äänielokuvaan, taustamusiikin käyttö säilyi, vaikka teatterisoittajista luovuttiinkin. Musiikki vain siirrettiin osaksi elokuvaa ”soundtrack-musiikiksi”. Syyt juontuvat etenkin musiikin monipuolisiin funktionaalisiin ominaisuuksiin osana narratiivia sekä sen kykyihin toimia suggestiivisesti niin, että katsoja unohtaa kriittisyytensä ja voi eläytyä kerrontaan. (Gorbman 2003: 37–46.) Nämä piirteet tulevat erityisen hyvin esille etenkin klassisen elokuvakerronnan tavassa hyödyntää musiikkia.

3.2 Musiikin käyttö klassisessa elokuvakerronnassa

Klassisessa elokuvakerronnassa⁶ ihanteena on mahdollisimman jouhevasti etenevä narratiivi. Kaikkien elokuvien elementtien tulee tukea katsojan katkeamatonta elokuvaelämystä, jossa hän voi seurata yhtenäistä ja rikkumatonta elokuvamaailmaa (Juva 1995: 216). Kyseessä on illuusio, joka luodaan erilaisten elokuvallisten keinojen ja konventioiden, myös musiikin, avulla. Musiikin ei ole tarkoitus nousta klassisessa elokuvakerronnassa itseisarvoksi, vaan se tukee ja vahvistaa muuta kerrontaa. Se on ikään kuin huomaamatonta ja kuulumatonta musiikkia. (Emt. 218–219.) Gorbman vertaakin elokuvien taustamusiikkia ”easy-listening” musiikkiin, koska kumpaakaan ei ole tarkoitus huomata tietoisesti ja molemmilla pyritään rentouttamaan kuulija vastaanottavaiseen tilaan (Gorbman 2003: 39).

Klassisessa elokuvakerronnassa musiikillinen kerronta nähdään yleensä alisteisena kuvalliselle kerronnalle, eli kohtaukset ja kuvalliset jaksot määrittävät myös musiikillisten jaksosten pituudet, jotka ovat usein katkelmallisia ja hyvinkin lyhyitä (Juva 1995: 218–219). Michel Chion onkin provokatiivisesti todennut, että ”*there is no soundtrack*”, mutta selittää, että vaikka elokuvan ääniraita ei ole erillisenä yksikkönä samalla tavalla koherentti kokonaisuus kuin kuvanauha, se käy kuitenkin koko ajan vuoropuhelua kuvassa näkyvien narratiivisten elementtien kanssa (Chion 1994: 40).

Musiikilla pyritään yleensä myötäilemään kohtausten tunnelmaa, mutta toisaalta sillä voidaan myös luoda tunnelmaa tai antaa syvyyttä kuvassa esitetyille tapahtumille (Juva 1995: 220–221). Tunnelman luomisen ja sen syventämisen lisäksi musiikilla voidaan myös tukea narratiivia. Esimerkiksi alkumusiikilla voidaan kertoa katsojalle elokuvan genre eli lajityyppi sekä sen yleistunnelma, ja loppumusiikin aikana puolestaan voidaan kerrata musiikillisia

⁶

Ks. termin määrittelystä lisää esim. Bordwell & Thompson 1993: 82–84.

pääkohtia ja vahvistaa elokuvan kokonaisuotoa (Juva 1995: 222). Musiikki voi myös antaa katsojalle lisätietoa elokuvan tapahtumapaikasta ja -ajasta ja vahvistaa elokuvassa esiintyvien henkilöiden luonnekuvauksia sekä antaa lisätietoja heidän moraalistaan, yhteiskuntaluokastaan tai etnisestä alkuperästään (emt. 222–223). Tällöin ”se kiinnittää ... kuvan merkitykseensä auttamalla tulkitsemaan sen sisältöä” (emt. 223). Musiikilla voidaan myös osoittaa, kenen henkilön näkökulmasta kohtauksen tapahtumat koetaan (emt. 223). Musiikki toimii siis yhä paljolti samoin semioottisin funktioin kuin mitä Gorbman (2003: 37) mainitsee käytetyn luettelonsa kolmannessa kohdassa jo mykkäelokuvien aikana.

Edellä mainittujen funktioiden lisäksi musiikilla voidaan myös luoda narratiiviin jatkuvuutta ja yhtenäisyyttä. Sillä ikään kuin täydennetään narratiivin tyhjiä hetkiä ja naamioidaan kuvaleikkausten ja siirtymien aiheuttamat katkokset. (Juva 1995: 226–227.) Kuvallinen ja musiikillinen kerronta toimivat tässä vastavuoroisesti, koska toisaalta musiikin muutokset pyritään peittämään kuvakerronnassa tapahtuvilla muutoksilla, mutta myös kuvakerronnassa tapahtuvat muutokset pyritään peittämään musiikilla. Myös musiikillisilla teemoilla eli johtoaiheilla on tärkeä osa narratiivissa, sillä tutuksi tulleella sävelaiheella voidaan viitata aina yhteen ja samaan asiaan. Juvan mukaan ”[t]eemojen toisto, vuorovaikutus ja variaatio läpi elokuvan myötävaikuttavat suuresti dramaturgian selkeyteen ja elokuvan muodon rakenteiden selkeyteen.” (Emt. 227.)

3.3 Elokuvamusiikkiin liitetyjä käsitteitä

3.3.1 Diegeettinen ja ei-diegeettinen musiikki

Niin sanottu ei-diegeettinen musiikki on elokuvan taustamusiikkia (soundtrack-musiikkia), jonka alkulähdettä ei yleensä millään tavalla selitetä kuvakerronnassa. Musiikki kuuluu vain elokuvan katsojalle, ei elokuvan henkilöihahmoille. Diegeettinen musiikki (source-musiikki) puolestaan saa selityksen kuvakerronnassa ja kuuluu myös siinä näkyville henkilöille tai ainakin yhdelle heistä. Elokuvassa voi esimerkiksi nähdä, miten joku ihminen soittaa jotakin instrumenttia, laulaa tai laittaa levyn tai muun musiikkitalenteen soimaan. Tällainen diegeettinen musiikki voidaan jakaa 'on screen' ja 'off screen' -musiikkiin, joista ensimmäisessä äänilähde on kuvarajauksen sisäpuolella eli katsojan näkyvissä, ja jälkimmäisessä äänilähde on kuvarajauksen ulkopuolella eli näkymättömissä. Tämän jaottelun lisäksi voidaan vielä tehdä jaottelu sisäiseen ja ulkoiseen eli subjektiiviseen ja objektiiviseen diegeettiseen musiikkiin. Subjektiivinen diegeettinen musiikki soi vain yhden elokuvahahmon päässä, kun taas objektiivinen diegeettinen musiikki on kaikkien kuvassa esillä olevien elokuvahahmojen kuultavissa. (Juva 1995: 209–210.)

3.3.2 Parafraasi, polarointi ja kontrapunkti

Elokuvilla käytetylle musiikille on määritelty kolme erilaista käyttötapaa: parafraasi, polarointi ja kontrapunkti. Parafraasilla eli myötäilevällä musiikilla tarkoitetaan musiikkia, joka myötäilee kuvakerronnan tapahtumia tunnelmaltaan. Sille on ominaista johtoaiheiden eli teemojen käyttö, jolloin elokuvan eri henkilöillä ja asioilla on omat musiikilliset teemansa. (Juva 1995: 211–212.) Polarointi eli selventävä musiikki puolestaan selventää kohtauksen

tunnelmaa tai jopa antaa sille sisällön. Juva mainitsee tästä esimerkkinä kohtauksen, jossa kuvassa esiintyy mies ja nainen levollisen näköisinä. Jos kuvaan lisätään harmoninen musiikki, voidaan olettaa, että kuvassa näkyvä pari on myös keskenään sopusoinnussa, mutta jos taustalla soivassa musiikissa on riipiviä sävyjä, parin välillä vallitseekin ehkä jokin ristiriita. Juvan mukaan efekti liittyy osittain katsojien ehdollistumiseen: esimerkiksi jännityskohtauksissa kuullaan yleensä tietynlaista musiikkia, joten kun tällaista musiikkia yhdistetään uudenlaiseen tilanteeseen, osataan myös tähän tilanteeseen yhdistää musiikin herättelemä jännityksen tunne. (Emt. 212–213). Kolmas musiikin käyttötapa eli kontrapunktointi tarkoittaa sitä, että kuva ja musiikki erkanevat toisistaan eri suuntiin. Juvan mukaan kontrapunktoinnilla pyritään kertomaan katsojalle jokin kuvassa peitettynä oleva asia. Musiikilla voidaan esimerkiksi kommentoida henkilöhahmojen todellista luonnetta tai repliikkejä, tai sillä voidaan antaa kohtaukselle uusia merkityksiä tai muuttaa kohtauksen yleistunnelmaa. (Emt. 213–215). Henry Baconin mukaan näistä kolmesta polaroivalla ja kontrapunktoivalla musiikilla voi olla kertovia eli narratiivisia funktioita, parafrasina toimivalla (Baconin terminologiassaan paralleelisella) musiikilla ei (Bacon 2004: 240).

Kaikki kolme, polarointi, parafraasi ja kontrapunktointi, tuovat osaltaan ilmi elokuvamusiikin diskursiivisen luonteen. Kuten Juva (1995: 215) sanoo, ”[e]lokuvamusiikki palvelee aina kokonaisuutta ja on siten riippuvainen monesta muusta tekijästä.” Elokuvamusiikki käy vähintäänkin keskustelua elokuvan kuvamaailman kanssa, jolloin katsoja luo merkityksiä näiden molempien tasojen yhteensulautumasta. Gorbman näkee musiikin roolin ikään kuin liimana tai yhdistävänä tilana, joka sitoo sekä elokuvan eri elementit yhteen että katsojan elokuvan sisäiseen maailmaan. Hän kuvaa musiikin tätä funktiota seuraavasti:

Film music is at once a gel, a space, a language, a cradle, a beat, a signifier of internal depth and emotion as well as a provider of emphasis on visual movement and spectacle. It bonds:

shot to shot, narrative event to meaning, spectator to narrative, spectator to audience.
(Gorbman 2003: 39.)

Musiikki siis ikään kuin kietoutuu osaksi narratiivia ja luo yhdessä visuaalisen kanavan elementtien kanssa elokuvalle tai muulle narratiiviselle av-tekstille sen kerrontaan sopivat tunnetilat ja merkitykset ja auttaa katsojaa uppoutumaan näkemäänsä ja kuulemaansa.

3.4 Laulujen käyttö av-teksteissä

Suurin osa av-tekstien ei-diegeettisestä soundtrack-musiikista on instrumentaalista musiikkia, joka on tehty varta vasten kutakin teosta varten. Laulut ovat kuitenkin olleet aina tärkeä osa sekä elokuvia että muita av-tekstejä, joko ei-diegeettisenä tai diegeettisenä musiikkina ja joko varta vasten kyseiseen av-tekstiin tehtyinä tai muualta lainattuina. Jeff Smith tuo artikkelissaan *Banking on Film Music: Structural interactions of the film and record industries* esille, miten musiikki- ja elokuvamedian synergiaetuja ja ristiin mainostamista (cross-promotion) on hyödynnetty jo 1910-luvulta lähtien. Tuolloin teatteriesityksissä saattoi olla soittajien mukana myös laulajia esittämässä tunnettuja ja suosittuja kappaleita yleisölle, ja nuottien myynti oli kytketty paljolti elokuvateattereiden toimintaan. (Smith 2003: 65–66.) Nuottien myynnistä teattereissa on vuosikymmenten saatossa siirrytty kauppojen soundtrack-levyjen myyntiin ja nykyisin jopa matkapuhelimien soittoäänien myyntiin, joten elokuvamusiikin esiin tuomisella ja tunnettujen esiintyjien ja kappaleiden synergiaetu- ja mainosarvolla on nykyisillä globaaleilla markkinoilla varmasti entistäkin suurempi merkitys.

Lauluilla on kuitenkin toki taloudellisten tekijöiden lisäksi sisällöllinenkin arvo av-teksteille. Ian Garwood pohtii laulujen tätä aspektia artikkelissaan *Must You Remember This? Orchestrating the “standard” pop song in *Sleepless in Seattle** (Garwood 2003). Hän tuo esille, että toisin kuin instrumentaalisella taustamusiikilla, av-teksteissä käytetyillä tunnetuilla pop-

kappaleilla ei yleensä pyritä yhdistämään otoksia toisiinsa tai narratiivista tapahtumaa johonkin merkitykseen. Sen sijaan ne voivat kiinnittää katsojan narratiiviin mukaan, eli hänen esimerkkinä käyttämässään romanttisten komedioiden tapauksessa ne voivat auttaa katsojaa ylipäättään uskomaan romantiikan mahdollisuuteen (emt. 110). Musiikin funktio katsojan narratiiviin kiinnittäjänä on edellä mainitun Gorbmanin toteamuksen mukaan yksi tavanomaisenkin soundtrack-musiikin tehtävistä, mutta nähtävästi Garwood katsoo tunnettujen kappaleiden toimivan tässä suhteessa tehokkaammin, koska katsojilla on niihin jo jokin valmis tuntuma.

Populaarimusiikista tuttujen kappaleiden käyttö poikkeaa Garwoodin näkemyksen mukaan muillakin tavoin instrumentaalisesta taustamusiikista. Garwood esittää, että katsojille entuudestaan tutut laulut saavat narratiivissa itsenäisemmän aseman verrattuna instrumentaaliseen, elokuvaa varten sävellettyyn musiikkiin, mutta että tästä etäännyttävästä vaikutelmasta huolimatta ei-diegeettisenä kuultu laulu voi joissakin tapauksissa toimia ikään kuin kommentoivana elementtinä narratiivissa (Garwood 2003: 110). Garwood esittää *Sleepless in Seattle* -elokuvasta (Uneton Seattlessa) muutaman esimerkin, joissa lauluja on käytetty joko ironisoivana keinona tai niin, että musiikki ilmentää kuvassa näkyvän henkilöhahmon todellisia sisäisiä tuntemuksia (emt. 113). Annettujen esimerkkien perusteella Garwood katsoo laulujen voivan toimia paikoin joko kontrapunktoivana tai polarisoivana elementtinä visuaaliseen kerrontaan nähden.

Vaikka Garwood tuokin esille laulujen mahdollisen funktion ei-diegeettisenä kommentaattorina, hän kuitenkin korostaa, että lauluesitys ei silti vastaa perinteistä ei-diegeettistä kommentaaria, voice-overia. Syyksi hän selittää sen, että laulun sanat ovat vain yksi osa musiikin eri elementtejä, jotka voidaan kaikki tulkita yhdessä kuvan kanssa, ja koska

sanoitusten kiinnittäminen tulkinnallisesti kuvakerrontaan vaatii katsojalta vaivannäköä.
(Garwood 2003: 117.)

4 LAULUJEN KÄÄNTÄMISESTÄ

Kuten edellä olen tuonut esille, musiikki on olennainen osa useimpien audiovisuaalisten tekstien multimodaalista kokonaisuutta ja narratiivia, ja jos av-tekstissä esiintyy sanoitettua musiikkia eli laulua, av-kääntäjän on pohdittava, pitääkö laulun sanat kääntää ruututeksteiksi, ja jos pitää, millä tavoin: suorasanaisesti vai riimitettyinä, kursivoituna, kokonaisuudessaan vai vain osittain, mukailten vai alkuperäistekstille uskollisena? Av-kääntämisen teoriassa ei ole juurikaan kirjoitettu laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä, mutta sen sijaan esimerkiksi musikaalikäännöksiä (ks. esim. Rocha 2005) ja oopperoiden tekstilaitekäännöksiä (esim. Dewolf 2001; Virkkunen 2001 ja 2004) on jo tutkittu. Suomessa muun muassa Johan Franzon (2001) ja Rosa Herrera Guevara (2006) ovat tutkineet myös laulujen laulettavaksi kääntämistä. Kaiken kaikkiaan laulutekstien kääntäminen on vielä varsin tuntematon alue käännöstieteen saralla, joten onkin ilahduttavaa tietää, että *The Translatorilta*, käännöstieteellisten artikkeleiden kausijulkaisulta, ilmestyy vuonna 2008 erikoisnumero, joka on omistettu täysin kääntämiselle ja musiikille (St. Jerome Publishing 2006). Koska av-kääntämisen kontekstissa laulujen kääntämistä on käsitelty hyvin vähän, lähestyn aihetta tarkastelemalla ensin laulukääntämistä yleensä sekä etenkin musikaalikääntämisessä ja oopperoiden tekstilaitekäännöksissä käytettyjä strategioita.

4.1 Laululyriikoiden laulettavaksi kääntämisen strategioita

Kuten yleensäkin kääntämisessä, myös laulukäännöksissä käännöksen skopos eli käyttötarkoitus määrittää aika tarkoin sen, millä tavoin kääntämistä on lähestyttävä. Jos käännös on tarkoitettu laulettavaksi, käännöstyö on tehtävä musiikin ehdoilla – oli kyse sitten ooppera-, musikaali-, iskelmä-, virsi- tai esimerkiksi dubattaviin ohjelmiin tehtävästä käännöksestä. Käännöstä ei voida tehdä pelkästään lyriikoiden pohjalta, sillä laulajan on pystyttävä laulamaan käännös musiikin mukana. Sen tähden käännöstä tehtäessä on huomioitava tarkoin, miten sanoitus yhdistyy musiikkiin muun muassa tavujen ja sanojen painotusten avulla. Anna Louhivuori vertaakin (1990: 50) kääntäjän kohtaamaa musiikin ja sanojen välistä suhdetta kuvan ja sanan väliseen suhteeseen esimerkiksi sarjakuvia ja kuvakirjoja käännettäessä. Laululyriikka on oma runouden lajinsa, mutta muusta runoudesta se eroaa siinä, että yleensä runouden kääntäjällä on tarvittaessa mahdollisuus muuttaa runon rytmitystä ja riimitystä haluamallaan tavalla, koska lähdeteksti ei välttämättä ole vieressä vertailukohteena. Laulettaviksi tarkoitettujen laulukäännösten tekijää sen sijaan rajoittaa aina musiikki – aivan kuten av-kääntäjää rajoittaa katsojan kuultavissa oleva alkuperäisteksti ja nähtävillä oleva kuvallinen informaatio.

Johan Franzon tuo artikkelissaan *Pseudotranslation of Popular Songs?* (2001: 36) esille, että laulukääntämisen kenttää voi olla vaikea eritellä kovin tarkasti, koska laulutyyppejä ja niiden esitystapoja on lukemattomia. Franzon on tutkinut populaarimusiikin, lähinnä musikaalien, laulutekstien laulettavaksi kääntämistä ja erityisesti laulukäännöksissä käytettyjä strategioita, joita hän erittelee kolme: uutta luovan (re-creation), laulun ”koukkuihin” keskittyvän (hook adaptation) ja alkuperäistä kunnioittavan (reverent translation) kääntämisen. Näistä ensimmäinen irrottautuu alkuperäisistä sanoituksista kokonaan ja pyrkii luomaan täysin

uuden laulun, mutta Franzon huomauttaa, että tässäkin tapauksessa musiikki voi toisinaan vaikuttaa intersemioottisuuden kautta niin, että sanoittajat päätyvät samantyyppisiin ratkaisuihin. *Hook adaptationiin* turvautuva kääntäjä puolestaan ottaa alkuperäisestä sanoituksesta sen perusidean tai siinä toistuvan avainsanan ja rakentaa uuden sanoituksen sen varaan. Viimeinen, *reverent translation*, tarkoittaa Franzonin mukaan käännoästä, jonka funktio on samankaltainen kuin alkuperäisessä, mutta jossa on pieniä muutoksia johtuen rytmien asettamista vaatimuksista ja kulttuurieroista. (Emt. 36–42.)

Franzonin mainitsema alkuperäistä kunnioittava käännoästrategia tulee esille myös Jales Rochan tutkimuksessa, sillä Rochan analysoiman *Les Misérables* -musikaalin brasilialaisessa käännoäksessä on noudatettu alkuperäisten sanoitusten poeettista muotoa erittäin tarkasti riimityksen, tavumäärän, painotusten sekä laulettavuuden suhteen (eli käännoäksessä on kiinnitetty huomiota mm. siihen, miten vokaalit soveltuvat laulettaessa korkeille tai matalille sävelille). Tämän lisäksi käännoäksessä on otettu huomioon sanoitusten informatiivinen funktio ja pyritty seuraamaan sitä muotoseikkojen antamien mahdollisuuksien rajoissa. (Rocha 2005: 205–206.) Franzon mainitseekin alkuperäistä kunnioittavan kääntämisen yhteydessä, että erityisesti musikaaleissa esitystilanne asettaa omat vaatimuksensa käännoäkselle: kääntäjä ei voi poiketa kovin suuresti alkuperäisistä sanoituksista, koska musiikin lisäksi myös musikaalin lavastus ja juoni rajoittavat mahdollisia käännoästratkaisuja (2001: 40). Näin siis ainakin silloin, jos toteutuksessa seurataan pääasiallisesti alkuperäistä versiota eikä juoneen ole tehty suurempia muutoksia.

Myös lauluja ruututeksteiksi käännettäessä laulun taustalla näkyvän kuvakerronnan sekä alkuperäisten sanoitusten voidaan olettaa vaikuttavan kääntäjän ratkaisuihin, koska yleensä pyrkimyksenä on kääntää nimenomaan av-tekstin juonen kannalta olennaiset laulut (ks. esim.

Ivarsson & Carroll 1998: 120; Gottlieb 1994: 115–116). Lisäksi alkuperäiset sanoitukset ovat koko ajan käännoksen vastaanottajan kuultavissa, mikä myös asettaa omat rajoituksensa sille, mitä käännostratkaisuja kääntäjä voi tehdä. Toisaalta ruututeksteiksi kääntävää kääntäjää eivät sido samalla tavalla musiikin asettamat rajoitteet, koska hänen käännoksensä on diasemioottista eli oraalinen teksti muuttuu ruututeksteissä kirjoitetuksi tekstiksi, jolloin laulujen sanoja ei ole välttämätöntä kääntää laulettaviksi.

4.2 Oopperoiden tekstilaitekäännökset

Luettavaksi lauluja käännetään muun muassa oopperoiden tekstilaitekäännoksiin, jotka muistuttavat läheisesti av-teksteissä käytettyjä ruututekstejä. Oopperan tekstilaitekäännoksistä väitöskirjatutkimuksen tehneen Riitta Virkkusen mukaan ruututekstimäisyyteen on pyritty tarkoituksella, koska ainakin Suomen oloissa katsojat ovat tottuneet television ja elokuvien ruututeksteissä käytettyihin konventioihin (Virkkunen 2004: 213). Tekstilaitekäännökset eroavat ruututeksteistä kuitenkin ensinnäkin esitystilaltaan, sillä tekstilaitekäännökset luetaan yleensä näyttämön yläpuolella sijaitsevalta tekstitaululta. Katsoja joutuu liikuttamaan katsettaan näyttämön ja tekstitaulun välillä voidakseen sekä lukea käännostekstit että seurata näyttämön tapahtumia, joita voi olla kerralla niin paljon, että hänen on valittava, mitä niistä seuraa. (Emt. 215–216). Toisekseen tekstilaitekäännökset ovat reaaliaikaisia, eli kääntäjä-tekstittäjä ajastaa käännohrepliikit esiin itse paikan päällä oopperaesityksen aikana. Tämä johtuu siitä, että kukin esitys on aina live-esityksille ominaisesti ainutlaatuinen, jolloin mekaanisesti ohjattu ajastus ei ole mahdollista. (Emt. 220–223.)

Linda Dewolfin mukaan tekstilaitekäännosten peruseriaatteena on, että käännökset eivät saa viedä liikaa huomiota näyttämön tapahtumista. Tähän päästään, kun toistoja ja toisarvoisia tietoja ei käännetä muutoin kuin silloin, jos niiden puuttuminen voisi hämmentää katsojaa, ja

kun repliikit tehdään syntaksiltaan, sanastoltaan ja sisällöltään mahdollisimman selkeiksi ja nopeasti hahmotettaviksi. (Dewolf 2001: 181.) Virkkunen tuo esille, että ainakin Suomen oopperataloissa on tapana tehdä suorasanaisia käännöksiä, jotta katsojat eivät intoutuisi laulamaan käännöksen sanoitusten mukana, kun alkuperäinen esitys on samanaikaisesti kuultavissa (Virkkunen 2001: 75). Suorasanaisten kääntäminen on sikäläkin perusteltua, että oopperoiden libretot pohjautuvat usein puhedraamateksteihin ja oopperan henkilöhahmot tulkitsevat lauluesitykset draaman sisällä puheeksi eivätkä lauluiksi – eli se mikä katsojalle kuuluu lauluna, on laulajalle (tai tarkemmin sanottuna laulajan esittämälle hahmolle) puhetta (Virkkunen 2004: 202).

Dewolfin mukaan (2001: 181) tekstilaitekäännökset pohjautuvat librettoon, mutta Virkkunen siirtää painopisteen libretosta vokaalitekstiin, jonka hän määrittää multimodaaliseksi verbaalis-auditiiviseksi tekstiksi (2004: 11). Virkkusen mukaan vokaaliteksti ja näyttämötulkinta muodostavat yhdessä tekstilaitekäännöksen lähdetekstin (emt. 190). Kun lähdetekstinä on koko näyttämötulkinta ja kohdetekstinä puolestaan lähdeteksti yhdessä tekstilaitekäännöksen kanssa (emt. 190), verbaalisen tekstin köyhtyminen käännöksessä affektisuuden (eli musiikin tuoman tunnesisällön) ja informaatioisisällön tasolla muun muassa tiivistämisen takia ei ole Virkkusen mukaan mitenkään ylitsepääsemätön ongelma, koska käännös ”ammentaa merkityksensä nimenomaan esitystekstissä vallitsevasta eri esittämisen muotojen välisestä synesthesiasta” (emt. 203). Tällä hän tarkoittaa sitä, että vaikka tekstilaitekäännökseen ei käännettäisikään kaikkea libreton sisältämää verbaalista informaatiota, kaikki näyttämöllä näkyvät tapahtumat ja kuultavissa olevat laulu ja musiikki korvaavat sanoissa menetettyä informaatiota. Hän on päätenyt siis pitkälti samaan tulokseen kuin Christopher Taylor minimaalisten käännösratkaisujen soveltuvuudesta av-teksteihin,

joissa verbaalinen teksti myös toimii yhteistyössä multimodaalisen tekstin muiden informaatiokanavien kanssa (ks. 2.1 ja Taylor 2003: 191–205).

Edellä mainittujen seikkojen perusteella voidaankin tiivistetysti todeta, että laulettaviksi tarkoitetuissa musikaalikäännöksissä pyritään ottamaan huomioon tekstin poeettinen muoto sekä sen sisältö ja näyttämötoteutus ja että tämä toteutetaan usein ns. alkuperäistä kunnioittavan kääntämisstrategian avulla. Oopperoiden tekstilaitekäännöksistä sen sijaan ei pyritä tekemään laulettavia tai muutenkaan runomuotoisia, koska alkuperäinen lauluesitys on koko ajan kuultavissa käännöksen rinnalla. Tekstilaitekäännöksen verbaalisen informaation ja affektisuuden mahdollista köyhtymistä kompensoi multimodaalisen lähde- ja kohdetekstin muiden semioottisten muotojen tuoma informaatio. Onkin mielenkiintoista tarkastella seuraavaksi, miten laulujen ruututeksteiksi kääntämisessä on suhtauduttu tähän aspektiin.

5 NORMIT JA KONVENTIOT

5.1 Laulujen ruututeksteiksi kääntäminen käännöskirjallisuudessa

Yksi ensimmäisiä laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä kirjoittaneita lienee Jan Ivarsson kirjassaan *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art* (1992), jossa hän esittää Ruotsissa käytetyt konventiot laulujen kääntämiseksi ruututeksteiksi. Laulukääntämistä koskeva osuus on pysynyt lähes samanlaisena myös kirjan uudessa versiossa vuodelta 1998, jonka Ivarsson on toimittanut yhdessä Mary Carrollin kanssa ja jossa Ivarssonin ohjeet ovat tiivistettyinä ja luetteloituina seuraavanlaiset:

1. Sanoitukset tulee kääntää, jos ne havainnollistavat juonta tai elokuvan/ohjelman sisältöä.

2. Kursivointi voi toisinaan olla aiheellista.
3. Kertosäkeitä ei ole tarpeellista toistaa joka kerta. Joskus voi riittää vain parin säkeistön kääntäminen laulun luonteen ilmituomiseksi.
4. Taustamusiikkia ei tarvitse kääntää.
5. Käännöksen pitäisi olla laulettava. Siksi rytmitys on riittävää tärkeämpää.
6. Monimutkaiset riittelyt menevät hukkaan, koska katsoja näkee vain yhden ruututekstin kerrallaan. Riittelyt huomataan yleensä vain samasta ruututekstistä tai jos ne toistetaan vähintään kolme kertaa.
7. Jos laulu on erittäin nopea, käännösversiosta kannattaa tehdä puolet lyhyempi, mutta rivien rytmitys tulisi säilyttää.
8. Typografisesti voidaan ottaa suurempia vapauksia esimerkiksi rivijaon, tasauksen sekä välimerkkien suhteen.
9. Laulujen aikaisempia käännöksiä ei useinkaan voida käyttää, koska ne tuntuvat yleensä liian vapaasti käännettyiltä alkuperäisen laulun rinnalla.
10. Toisinaan laulu voidaan kirjoittaa katsojalle luettavaksi alkuperäisellä kielellä.

(Ivarsson & Carroll 1998: 120–122, suom. LH.)

Myös Gottlieb tarttuu aiheeseen kirjassaan *Tekstning - Synkron Billedmedieoversættelse* (1994). Siinä hän sanoo, että suurin osa katsojista haluaa laulujen käännösten kuulostavan ”oikeilta”, mutta toteaa myös, että joidenkin katsojien mielestä tärkeintä on välittää vain laulujen sanoma – ja että jotkut harvat taas vaativat sanatarkkaa käännöstä. Gottlieb itse katsoo, että laulujen kääntäminen on musiikkiohjelmassa tarpeen silloin, kun laulun sanoituksilla on erityistä taiteellista arvoa, ja muissa ohjelmissa silloin, kun laulun sanoitukset liittyvät jollakin tavalla ohjelman sisältöön. Kun laulu esitetään musiikkiohjelmassa tai kun se jotenkin muuten esitetään itsenäisenä taiteellisenä kokonaisuutena, Gottliebin mielestä on erityisen tärkeää kiinnittää käännöksessä huomiota sekä laulun muotoon (etenkin rytmitykseen ja riittelyyn) että sen sisältöön, muulloin on tärkeämpää välittää sen sanoma. Gottlieb toteaa myös, että taitavasti tehdyistä laulujen ruutukäännöksistä voi olla iloa paitsi niille katsojille, jotka eivät osaa alkuperäiskieltä, myös

kieltä osaaville katsojille, koska laulujen sanoituksista on usein hankala saada esityksissä selvää. (Gottlieb 1994: 115–116.)

Frederic Chaume on laatinut tutkimus- ja opetuskäyttöä varten av-teksteille analyysimallin, johon hän on eritellyt av-teksteissä toimivat semioottiset koodit ja niiden vaikutuksen käännöstyöhön. Analyysimallinsa musikaalisessa koodissa hän esittää, että elokuvissa esiintyvät laulut vaativat yleensä käännöksen, joka sopii musiikin rytmiin tavumääriltään, painotuksiltaan, soinniltaan ja riimitykseltään, ja että käänös on yleensä tapana kursivoida (Chaume 2004: 18).

Chaume, Gottlieb ja Ivarsson ja Carroll ovat siis kaikki hyvin samoilla linjoilla sen suhteen, että lauluja ruututeksteiksi käännettäessä on kiinnitettävä erityistä huomiota tekstin rytmilliseen rakenteeseen, jotta siitä saataisiin ”laullinen” tai jopa laulettava. Ainostaan Gottlieb kiinnittää huomiota laulun funktioon av-tekstissä ja siihen, että siitä riippuen sisältö voi saada muotoa tärkeämmän merkityksen, vaikkakin myös Ivarsson ja Carroll huomauttavat, että laulut käännetään yleensä silloin, kun niiden sanoituksilla on jotakin merkitystä av-tekstin sisällön kannalta. Ivarsson ja Carroll tuntuvat kuitenkin painottavan, että myös ruututeksteiksi käännetyn laulun tulisi olla laulettava. Tässä yhteydessä he kiinnittävät silti huomiota vain erityisesti laulun rytmiin eivätkä mainitse lainkaan esimerkiksi vokaalien merkitystä laulettavuudelle, toisin kuin Chaume, joka tuntuu vaativan kaikkein tiukimmin laulettavaa käännöstä ruututeksteihin. Hänen suosittamansa käänösstrategia tuntuisi mukailevan Johan Franzonin mainitsemaa *reverent translation* - käänösstrategiaa, jossa siis seurataan mahdollisimman uskollisesti lähdetekstiä sekä sisällön että muodon puolesta.

5.2 Käännösyriyten sanomaa

Selvittääkseni, miten laulujen kääntämistä lähestytään käytännössä, kysyin viideltä Suomessa toimivalta av-käännöksiä tuottavalta yritykseltä, onko heillä erillisiä ohjeita laulujen kääntämistä varten. Pyysin myös saada mahdolliset ohjeet tarkasteltavakseni. Yrityksistä Yle ja MTV3 tuottavat käännöksiä omille valtakunnallisille kanavilleen, SDI Media Finland (jatkossa SDI Media), Broadcast Text Helsinki (jatkossa Broadcast Text) ja Pre-Text Oy (jatkossa Pre-Text) yrityksensä ulkopuolisille asiakkaille kuten muun muassa eri tv-kanaville ja video- ja dvd-levittäjille. Sain kääntäjille annetut ohjeet vain Yleltä ja SDI Medialta. Broadcast Textillä oli käytössään tekniset ohjeet, joita en kuitenkaan saanut nähdäkseni, ja MTV3:lla ja Pre-Textillä ei ollut kääntäjilleen lainkaan kirjoitettuja ohjeita. MTV3 ilmoitti laulujen kääntämisen olevan aina niin tapauskohtaista, että varsinaisille ohjeille ei ole tarvetta; Pre-Text ilmoitti heillä käytettävän kirjoittamatonta perussääntöä: käännetään, jos se on välttämätöntä, ja jos käännetään, sisältö on riittävä tärkeämpää.

Luetteloin seuraavaksi käännösyriyksiltä saamani vastaukset yrityskohtaisesti ja tarkastelen ja vertaan sen jälkeen vastauksia suhteessa toisiinsa ja ylempänä mainittuihin Ivarssonin ja Carrollin, Gottlieben ja Chaumen näkemyksiin.

Pre-Textillä ei ollut käytössään erillisiä ohjeita laulujen kääntämisen suhteen. Saamassani vastausviestissä sanottiin, että heillä käytetään vain seuraavia peruseriaatteita:

1. Käännetään, jos oleellista juonen ymmärtämisen kannalta.
2. Sisältö tärkeämpää kuin loppusoinnut tai laulettavuus.

(Metsola 2006.)

Broadcast Text ilmoitti, että heillä on laulujen kääntämisestä vain tekniset ohjeet, joita en saanut nähtäväkseni, mutta viestissä summattiin tilanne seuraavasti:

1. Käännöstyöli asiakaskohtaista, osa haluaa riimiteltyinä, osa ei, mutta useimmiten riimitellään.
2. Huomio alkutekstin tyyliin.
3. Riimit pyritään laittamaan samaan repliikkiin.
4. Yleensä käännökset ovat tapauskohtaisia.

(Kaurismäki 2006.)

MTV3:llakaan ei ollut käytössään erillisiä ohjeita laulujen kääntämisestä, ja sieltä sanottiin seuraavaa:

1. Käännökset ovat tapauskohtaisia.
2. Jos suomennos on jo olemassa, sitä voidaan käyttää, mutta usein se on vaikeaa tilanpuutteen takia.
3. Joskus riimitellään, joskus käännetään suorasanaisesti sisällön kertomiseksi.

(Penttilä 2006.)

SDI Medialla on käytössään yleiset ohjeet laulujen ruututeksteiksi kääntämiseen, mutta heillä on myös asiakkaita, joiden kohdalla on noudatettava erikseen annettuja ohjeita. Omissa ohjeissa kiinnitetään huomiota seuraaviin seikkoihin:

1. Käännetään vain, jos sanoitukset liittyvät oleellisesti juoneen tai jos laulaminen on kohtauksessa pääosassa.
2. Taustamusiikkia ja alku- tai lopputekstien päällä soivaa musiikkia ei käännetä.
3. Kursivoidaan, jos mahdollista (kaikilla asiakkailla kursivointi ei ole teknisistä syistä johtuen mahdollista).

4. Repliikinjatkumisviiva ja piste jätetään pois, pilkut ja muut välimerkit tulevat kohdilleen.
5. Tärkeää seurata rytmiä ja mahdollista riimitystä. Jos alkuperäinen teksti on riimitelty repliikin sisällä, myös suomennos on riimiteltävä. Jos riimitys jatkuu muutaman repliikin yli, käännöksen riimittely ei ole välttämätöntä, mutta kuitenkin suotavaa.

(SDI Media 2006.)

Ylellä on käytettävissään heidän oman kääntäjänsä Kirsti Luovan laatimat ohjeet. Luova kertoi kääntäneensä uransa aikana noin 200 lastenohjelmaan laulettavia lauluja, joten hän on laatinut ohjeet omien kokemustensa pohjalta. Hän on myös pitänyt aiheesta seminaareja ja auttanut kollegojaan. (Luova 2006a.) Häneltä saamani ohjetiedosto sisälsi yleistä kertausta ja terminologiaa runoudesta sekä ohjeistusta niin laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä kuin niiden dubbaamisesta eli laulettavaksi kääntämisestä. Keskityn työssäni kuitenkin vain laulujen ruututeksteiksi kääntämiseen, joten olen poiminut hänen ohjeistuksestaan juuri ruututeksteiksi kääntämistä koskevat osiot ja tiivistänyt ne seuraavaan:

1. Käännöksen tehtävä on välittää laulun sanoma, tyyli ja runollisuus.
2. Rytmiiä on pyrittävä noudattamaan luontevasti kuvaa häiritsemättä.
3. Käännös on asetettava kauniisti.
4. Raskaita kaksirivisiä, outoja sanajärjestyksiä, onnahtelevia puoliriimejä, kirjainkatoja ja sananlyhennyksiä on vältettävä.
5. On pyrittävä suorasanaiseen, tyylikkääseen käännökseen.
6. Vanhaa käännöstä voidaan mahdollisesti käyttää muunnellen, kunhan lopputeksteissä ilmoitetaan asiasta.
7. Laulukäännökset on tapana kursivoida.
8. Käännöksissä käytetään mahdollisesti riimillisiä parisäkeitä, mutta mieluiten samassa ruututekstissä.
9. Haetaan "mitta-illuusiota" eli tavujen kesto pyritään saamaan samaksi kuin alkutekstissä.

(Luova 2006b.)

Yritysten antamista kommentteista tulee esille, että laulujen kääntäminen on usein tapauskohtaista sekä av-tekstin sisällöstä että käännöksen tilanneesta asiakkaasta riippuen. Suurin osa yrityksistä mainitsee käännösstrategiana lähinnä käännöksen riittelyä; vain Yle ja SDI Media, ainoat yritykset, joilla on kääntäjilleen laulujen kääntämisestä kirjalliset ohjeet, kiinnittävät huomiota myös rytmitykseen ja pitävät sitä riittelyä tärkeämpänä. Ylen ohjeissa ei sanottu mitään siitä, mitkä laulut av-tekstistä valikoidaan käännettäväksi; SDI Median ohjeissa tähän aspektiin puututtiin sen verran, että niissä kehoitettiin jättämään taustamusiikki eli yleensä ei-diegeettinen musiikki kääntämättä ja kääntämään lähinnä vain laulut, jotka ovat erityisen merkittäviä juonen kannalta (nämä voivat siis olla sekä ei-diegeettisiä että diegeettisiä lauluja) tai joiden esitys on kohtauksessa pääosassa. Käytännössä jälkimmäinen tarkoittanee sitä, että laulu esiintyy av-tekstissä diegeettisessä muodossa ja kohtauksen sisällä huomio on kiinnittynyt erityisesti juuri siihen.

Broadcast Textin, SDI Median ja Ylen ohjeissa neuvotaan noudattamaan käännöksessä lähdetekstin tyyliä (tulkitsen tässä SDI Median ohjeen lähdetekstin riittelyä noudattamisesta laivammin yleensäkin lähdetekstin tyylin noudattamiseksi), mikä viittaa mielestäni lähdetekstiä kunnioittavan käännösstrategian suosimiseen. Franzonin *reverent translation* -strategiasta tämä poikkeaa kuitenkin sikäli, että lähdetekstin laulettavuuteen vaikuttavia tekijöitä ei juurikaan neuvota noudattamaan muuten kuin SDI Median ja Ylen ohjeissa rytmin osalta. Ylen ohjeissa sanotaankin, että käännökseen tulisi hakea ”mitta-illusioita”, ei välttämättä täydellistä mitallisuutta.

5.3 Kääntäjäkyselyn tuloksia

5.3.1 Kysely

Saadakseni käsityksen laulujen ruututeksteiksi kääntämisen todellisista konventioista, halusin kuulla työnantajapuolen lisäksi myös itse kääntäjiä. Laadin tarkoitusta varten WWW-kyselylomakkeen (ks. liite 1), joka muodostui kolmesta lähinnä avoimia kysymyksiä sisältävästä osiosta: taustatieto-osiosta, ohjeistusosiosta ja omia kokemuksia -osiosta. Lähetin kyselylomakkeesta tiedon Suomen kääntäjien ja tulkkien liiton (SKTL:n) av-jaoston postituslistalle ja esitin listalla oleville kääntäjille pyynnön vastata kyselyyni 21.–31.3.2006 välisenä aikana.

SKTL:n av-jaostoon eli ns. kolmosjaostoon kuuluu noin 200 av-kääntämisen ammattilaista (SKTL 2006), joten katsoin sen olevan kyselyni kannalta paras tapa saavuttaa mahdollisimman hyvin kohdistettu ja mahdollisimman suuri joukko sopivia vastaajia. Toinen käypä vaihtoehto olisi ollut Internetissä toimiva kääntäjille suunnattu keskustelufoorumi Translat⁷, jota seuraa varmasti myös moni SKTL:n av-jaoston kääntäjä sekä moni sellainen av-kääntäjä, joka ei kuulu SKTL:ään. Koska kyselytutkimukseni tarkoitus on antaa vain suuntaa antava katsaus av-kääntäjien ammattilaisten mielipiteisiin laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä ja sen ohjeistuksesta ja koska kysely on vain yksi osa tutkimustani, katsoin, että otantaa varten riittää rajatumpikin joukko vastaajia yksinomaan av-kääntäjien ammattilaisten keskuudesta, joten päädyin sen tähden lähettämään kyselyni nimenomaan ja ainoastaan SKTL:n av-jaoston postituslistalle.

⁷

<http://lists.oulu.fi/mailman/listinfo/translat>

5.3.2 Taustatiedot

Sain kyselyyni vastauksia kaikkiaan 31 eli vastausprosentti oli noin 15 prosentin luokkaa, jos oletetaan, että listaa seuraavat kaikki jaoston noin 200 jäsentä. Vastausten perusteella näytti vahvistuvan, että jaosto todellakin koostuu nimenomaan kokeneista ammattilaisista, sillä kaikista 31 vastanneesta 27:llä oli yli viiden vuoden työkokemus ja ainoastaan kolmella alle viiden vuoden. Yksi vastaajista jätti määrittelemättä työkokemuksensa keston. Lähes kaikilla eli 25:llä vastanneista oli takanaan käänösopintoja, viidellä niitä ei ollut lainkaan ja yksi jätti vastaamatta opiskelua koskevaan kysymykseen. Näillä kuudellakin oli kuitenkin takanaan pitkä työkokemus alalta (ainakin yhdellä omien sanojensa mukaan jopa yli 20 vuoden) sekä joko vakituinen työsuhde tai freelancesuhde Yhtyneet-sopimuksen piirissä Ylen tai MTV3:n leivissä. Kaiken kaikkiaan voidaankin siis todeta, että työvuosien ja opintojensa perusteella kyselyyni vastanneet ovat alan rautaisia ammattilaisia.

Kysyin taustatiedoissa myös kääntäjän työsuhteen laatua saadakseni jonkinlaisen käsityksen vastaajien jakaantumisesta käännöstoimistoihin ja Yhtyneet-sopimuksen piirissä toimiviin Yleen ja MTV3:een. En pyytänyt ketään nimeämään työnantajaansa suoraan, koska ajattelin, että se voisi vaikuttaa halukkuuteen kommentoida työnantajilta mahdollisesti saatuja ohjeita. Sen sijaan pyysin saada vain tietää, toimiiko vastaaja vakituisena vai freelancerina, onko hänellä yksi vai useampi työnantaja ja onko hän Yhtyneet-sopimuksen piirissä. Suurin osa vastaajista toimi freelancerina joko yhdelle tai useammalle työnantajalle. Vain kolme vastaajista ilmoitti olevansa vakituisessa työsuhteessa ja yksi ilmoitti toimivansa yrittäjänä. Freelancereista viisi ilmoitti eksplisiittisesti tekevänsä töitä useammalle työnantajalle, mutta vastauksien perusteella pystyi päättelemään, että osalla muistakin vastaajista on useampi kuin yksi työn- tai toimeksiantaja. Kolme vastaajaa ilmoitti toimivansa työsuhteisena freelancerina

yhdelle työnantajalle ja 18 ilmoitti olevansa Yhtyneet-sopimuksen piirissä ainakin jonkun työnantajansa osalta. Aivan täydellistä kuvaa varsinaisista luvuista ei voinut saada, koska kaikki vastaajat eivät täsmentäneet, toimivatko he vain yhdelle vai useammalle työnantajalle. Vastausten perusteella vahvistui kuitenkin käsitykseni siitä, että av-kääntäjien toimintakenttä on vaihteleva ja että moni tekee töitä useammalle taholle.

5.3.3 Ohjeistukset ja mielipiteet niistä

Hieman yli puolet vastanneista eli 18 henkilöä oli saanut työnantajaltaan ohjeet, kolmesta vastaajaa ei. Näistä kolmestatoista suurin osa ilmoitti, ettei kaipaa ohjeita, joten kaiken kaikkiaan ainoastaan neljä vastaajista ilmoitti kaipaavansa ohjeita laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä (heistä yksi oli saanut ohjeet noin 20 vuotta sitten, joten hän kaipasi uutta ohjeistusta). Neljästä ohjeita kaipaavista kahdella oli takanaan alle viiden vuoden työkokemus.

Alle viiden vuoden työkokemuksen omaavia vastaajia oli harmittavan vähän, ainoastaan kolme, joten pienen vastaajamäärän perusteella on mahdotonta vetää mitään päteviä johtopäätöksiä vasta ammattilaisiksi harjoittelevien kääntäjien tilanteesta. Koska suurin osa sellaisista jo useita vuosia ammatissa työskennelleistä av-kääntäjistä, joilla ei ollut ohjeita, ei niitä myöskään kaivannut, ja kolmesta vielä ammattiin harjoittelevasta kääntäjästä molemmat kaksi, joilla ei ollut ohjeita, niitä kaipasivat, on oletettavaa, että ohjeet ovat tarpeelliset nimenomaan aloitteleville av-kääntäjille, joille ei ole vielä muodostunut vankkoja rutiineja av-tekstien tulkintaan ja käännösten tuottamiseen. Toinen näistä kahdesta alle viisi vuotta työskennelleistä ilmoitti kaipaavansa ohjeita kaikkeen laulujen ruututeksteiksi kääntämistä koskevaan ja toinen kaipaisi ohjeistusta siihen, millaisissa tilanteissa taustamusiikin sanoja voisi harkita kääntävänsä. Kahdesta kokeneemmasta kääntäjästä, jotka ilmoittivat

kaipaavansa ohjeita, toinen kaipasi niitä ruututekstien ulkoasun suhteen ja toinen kaipasi ylipäättään jonkinlaisia vakiintuneita konventioita, koska uskoo katsojakokemuksen helpottuvan, jos ”tietyt asiat tehdään (aina) samalla tavalla”. Lisäksi kaksi sellaistaakin vastaajaa, jotka eivät kaivanneet ohjeita, huomauttivat, että ohjeet yhtenäistäisivät ruututekstien ilmettä, mutta mitään ”rautahäkkiä” he eivät kaivanneet.

Suurin osa ohjeet saaneista kääntäjistä oli tyytyväisiä niihin riippumatta työnantajasta tai ohjeiden sisällöstä (eli sekä yksityiskohtaisemmat ohjeet että hieman suppeammat ohjeet saaneet kääntäjät olivat niihin tyytyväisiä) ja katsoi saamiensa ohjeiden vastaavan tarkoitustaan. Kaksi vastaajaa kahdeksastatoista katsoi, että ohjeet vastasivat tarkoitustaan kutakuinkin tai satunnaisesti, ja kolme vastaajaa sanoi, että ohjeet vastasivat yleensä tarkoitustaan, mutta että toisinaan niistä joutuu poikkeamaan. Vain yksi kääntäjä ilmoitti saamiensa ohjeiden olevan yleisluontoisia ja ristiriitaisia ja huomautti, että käytetty linja on vaihdellut vuosien varrella ja että välillä käytössä on ollut kahta tai useampaakin erilaista linjaa päällekkäin.

Ohjeiden sisällöstä kerrottiin useimmiten melko lyhytsanaisesti ilmoittamalla ohjeiden käsittelevän esimerkiksi kursivointia, alkukirjainten ja välimerkkien käyttöä, riimitystä ja rytmitystä, mutta vastaajat jättivät tarkentamatta, millä tavoin – eli esimerkiksi että suositeltiin kursivointia käytettävän vai ei. Sen tähden vastauksista on vaikea muodostaa tarkkaa kuvaa annetusta ohjeistuksesta. Kaiken kaikkiaan kursivointi, riimitys ja rytmitys saivat kuitenkin ohjeiden sisältöä kysyttäessä eniten mainintoja (13, 13 ja 10 mainintaa), layout (jonka sisältöä ei tarkkaan määriteltä, joten se voi periaatteessa sisältää myös typografiaan kuuluvia seikkoja) ja välimerkkien käyttö saivat yhteensä seitsemän mainintaa, laulujen merkitys sisällön ja juonen kannalta (eli käännetäänkö vain, jos laulu vie juonta

eteenpäin tai on muuten erityisen tärkeä narratiivin kannalta) viisi mainintaa, sanastoon liittyvät ohjeet kolme mainintaa ja ajastus kaksi mainintaa.

Edellisen perusteella voidaan päätellä, että tärkeimmiksi ohjeistettaviksi asioiksi on katsottu nimenomaan kursiivin käyttö, jota (jos olen tulkinnut vastauksia oikein) yleensä suositellaan käytettävän, jos se on mahdollista (pari vastaajaa huomautti käyttömahdollisuuden vaihtelevan asiakkaiden mukaan), sekä käännöksen rytmitys ja riimitys, joista rytmitys mainittiin useimmiten riimitystä tärkeämmäksi. Vaikka riimitys sinällään sai rytmitystä useamman maininnan, näistä kaksi oli negatiivista mainintaa eli riimitys todettiin vastaajien mukaan ohjeissa tarpeettomaksi. Lisäksi kaksi sanoi riimityksen mainitun suotavaksi mutta ei pakolliseksi ja kaksi sanoi, että riimitykseen on ohjeistettu pyrkimään mahdollisuuksien mukaan. Lisäksi osa mainitsi riimityksessä noudatettavan alkuperäistekstiä – eli jos se on riimitetty, myös käännöksen tulee ohjeiden mukaan olla riimitetty.

Layoutin ja välimerkkien maininnoissa tuli kolme kertaa esille alkukirjainten käyttö, mutta vain yhdessä näistä tarkennettiin ohjeissa suositeltavan, että laulutekstit aloitetaan aina pienillä alkukirjaimilla. Tämä oli sikäli mielenkiintoinen tieto, että työnantajapuolelta saamissani ohjeissa tällaisesta ei ollut mainintaa. Av-kääntämisen työnantajia on Suomessa toki muitakin kuin tutkimukseeni valitsemani viisi yritystä, mutta toisaalta nuo kolme alkukirjainten käytöstä maininnutta kääntäjää mainitsivat kaikki tekevänsä töitä freelancerina Yhtyneet-sopimuksen piirissä eli käytännössä joko Ylelle tai MTV3:lle, joista saamieni tietojen mukaan vain Yle on antanut kääntäjilleen laulujen kääntämisestä ohjeet. Ylellä ilmeisesti on siis olemassa ainakin kahdet ohjeet, joiden käytössä voi olla päällekkäisyyttä tai lomittaisuutta.

Sanastoa koskevien ohjeiden maininnoista kahdessa todettiin, että ohjeissa pyydetään välttämään liian ”koukeroista” kieltä, ja yhdessä sanottiin, että on kehoitettu käyttämään tilanteeseen sopivia sanoja. Ajastusta koskevista maininnoista toinen jätti määrittelemättä ohjeen tarkemman sisällön ja toinen sanoi, että ajastuksessa on kehoitettu seuraamaan kuvan ja äänen rytmiä. Tämä on toki suositeltavaa muutenkin kuin laulukäännösten ajastuksen kohdalla.

5.3.4 Kääntäjien omia kokemuksia ja mielipiteitä laulujen kääntämisestä

Kyselyn viimeisessä osiossa kysyin muun muassa sitä, minkälaisiin asioihin kääntäjät itse kiinnittävät huomiota kääntäessään lauluja ruututeksteiksi. Vastauksissa kävi ilmi erilaisia huomionarvoisia seikkoja lähes yhtä paljon kuin mitä itse vastaajakin oli. Määrällisesti eniten huomioita saivat jo ohjeistuspuolellakin useimmiten mainitut rytmi (17) ja riimittäminen (16). Riimittämisen maininneista yhdeksän sanoi riimittävänsä suomennoksen aina silloin, kun alkuperäinenkin on riimitetty (eli he noudattavat tässä suhteessa lähdetekstin muotoa kunnioittavaa strategiaa), pari sanoi riimittävänsä tapauskohtaisesti ja viisi vain mainitsi kiinnittävänsä huomiota riimitykseen. Rytmiiin ja riimitykseen annetut maininnat eivät riippuneet mitenkään siitä, oliko kääntäjä saanut laulujen kääntämisestä ohjeita tai ei, sillä kumpikin strategia huomioitiin aika lailla samassa suhteessa molemmissa ryhmissä. Tämän perusteella näyttäisi siltä, että kyseiset strategiat ovat jonkinlainen normi laulujen ruututeksteiksi kääntämisessä.

On myös huomionarvoisaa, että moni sellainenkin kääntäjä, jonka ohjeissa ei ollut mainintaa rytmityksestä, sanoi kiinnittävänsä huomiota ensisijaisesti juuri siihen. Lisäksi seitsemän kääntäjää mainitsi pyrkivänsä suomennoksissaan laulettavuuteen (näistä yksi mainitsi pyrkivänsä siihen toisinaan), ja osa kääntäjistä sanoi laulavansa tai hyräilevänsä laulun

mukana käännöksiä tehdessään. Käännöksen laulullisuus ja jopa laulettavuus tuntuikin olevan siis monille kääntäjistä yksi tärkeimmistä seikoista käännöksiä tehdessä. Yksi kääntäjä sanoi jopa miettivänsä rytmin lisäksi käännöksen vokaaleita. Nämä maininnat liikkuvatkin muodon suhteen hyvin vahvasti samoilla linjoilla Franzonin alkuperäistä tekstiä kunnioittavan strategian eli *reverent translationin* kanssa.

Ainoastaan neljä kääntäjää mainitsi miettivänsä ennen kaikkea laulun sisältöä tai sanomaa, ja heistäkin vain yksi mainitsi spesifisti sisällön laulullisuutta tärkeämmäksi. Yksi sanoi keskittyvänsä kontekstista riippuen joko sisältöön tai muotoon, ja yksi sanoi miettivänsä sisältöä, mutta seuraavansa myös alkuperäistekstin muotoa. Sisällön kanssa samaan kategoriaan voidaan yhdistää myös kolme mainintaa siitä, että kääntäjä kiinnittää huomiota siihen, miten laulu kuljettaa tarinaa tai juonta. Sisällön saamat yllättävän vähäiset maininnat voivat osittain johtua siitä, että sen merkitys koetaan niin itsestään selväksi, että erillinen mainitseminen ei tullut vastaajille edes mieleen.

Sanavalinnat, sanajärjestys ja laulurepliikkien selkeys saivat yhteensä kahdeksan mainintaa, näistä viimeinen eniten eli puolet maininnoista. Sanavalinnoillaan kääntäjät pyrkivät tavoittamaan muun muassa laulun tunnelmaa. Yksi kääntäjä mainitsi käyttävänsä sanoista toisinaan niiden ”runollisempaa” muotoa, jolla hän esimerkkiensä perusteella viittasi lähinnä kirjainkatojen käyttöön. Suurin osa sanoi kuitenkin pyrkivänsä erityisesti laulurepliikkien soljuvuuteen ja selkeyteen ja niiden nopeaan ja helppoon hahmottamiseen. Sanavalintojen ja sisällöllisen selkeyden kanssa samaan kategoriaan voidaan liittää myös kolme mainintaa siitä, että kääntäjä pyrkii käännöstä tehdessään miettimään sanojen yhteyttä kuvaan, sekä kaksi mainintaa tyylin ja rekisterin miettimisestä.

Selkeyteen liittyy osaltaan myös repliikkien layout ja rivitys, jotka saivat vain kolme erillistä mainintaa. Laskin näiden joukkoon kommentin, jossa kääntäjä sanoi pyrkivänsä ”esteettisyyteen kuvan kanssa”, vaikka tämä voitaisiin ehkä tulkita myös ”sisällölliseksi esteettisyydeksi”, jolloin se kuuluisi edellisessä kappaleessa mainittujen sanojen ja kuvien välisen yhteyden kommenttien joukkoon. Kursivointi ja välimerkkien poisjättäminen rivien lopusta saivat yhteensä seitsemän mainintaa, ja mielestäni nämä samoin kuin yksi maininta pienten alkukirjainten käytöstä voidaan laskea samaan kategoriaan repliikkien ulkoisen selkeyden kanssa, koska ne voivat vaikuttaa osaltaan laulurepliikkien hahmotettavuuteen ja niiden erottamiseen normaalidialogista.

Halusin tiedustella lomakkeessani myös sitä, onko kääntäjän yleensä helppo päättää laulujen kääntämisestä silloin, kun hän kääntämisen lisäksi itse myös ajastaa käänöksensä eli kun hän pääsee itse vaikuttamaan siihen, mitä av-tekstistä käännetään. Mainitsin kysymyksessä ajastuksen sen takia, että kustannussyistä käännöstoimistoissa tehdään paljon ns. kakkoskäännöksiä, mikä tarkoittaa sitä, että kääntäjä saa kääntämäänsä av-tekstiin valmiiksi ajastetun käännöspohjan (ns. ykköskäännöksen), jonka repliikkeihin hän tekee oman käänöksensä. Toisinaan kääntäjä voi vielä vaikuttaa ykköskäännösten ajastuksiin ja joko lisätä, yhdistää tai poistaa repliikkejä oman näkemyksensä mukaan, mutta toisinaan (asiakkaasta riippuen) ykköskäännökset ovat ehdottomia eikä niihin voi puuttua. Tämä tuleekin esille yhden vastaajan kommentissa, kun hän huomauttaa, että ns. kakkoskäännöksen tekijällä ei aina ole päätösvaltaa laulurepliikkien tekemiseen, jolloin lopputuloksestakaan ei aina tule hänen mielestään paras mahdollinen.

Muotoilin kysymykseni kuitenkin huonosti tai ajatusmaailma sen takana ei ollut kaikille vastaajille tuttu (eli siinäkin tapauksessa muotoilin ja selitin kysymykseni huonosti), sillä

vastauksissa oli paljon hajontaa. Kolme vastaajaa jätti vastaamatta kysymykseen ja yksi vastaaja ilmoitti suoraan, että hän ei ymmärtänyt kysymystä ja yksi vastaaja totesi yksikantaan, että ”itsehän ne käännökset ajastetaan”. Lisäksi yksi vastaaja sanoi, että hän ei ole koskaan itse ajastanut käännöksiä, joten hän ei pystynyt vastaamaan kysymykseen. Kuusi vastaajaa oli ymmärtänyt kysymyksen tarkoittaneen vain laulujen ajastamista eli jakamista laulurepliikeiksi, ja he totesivat, että se on joko helppoa tai suhteellisen helppoa, kun seuraa laulun luonnollista tempoa. Pari mainitsi sen helpommaksi kuin normaalidialogin ajastamisen, ja yksi sanoi, että nopeatempoisten musikaalien ajastaminen voi olla toisinaan vaikeaa.

Kymmenen vastaajaa vastasi kysymykseen (joka siis kuului: “Jos olet itse ajastanut käännöksen ohjelmaan, jossa esiintyy lauluja, onko sinun ollut helppo päättää niiden ruututekstittämisestä? Jos ei, miksi?”) vain lyhyesti ja ytimekkäästi “on”, joten näissä tapauksissa en voi tietää, miten kysymykseni lopulta ymmärrettiin ja mihin kysymykseen vastattiin. Jäljelle jääkin siis vain yhdeksän vastaajaa, jotka varmuudella vastasivat tarkoittamaani kysymykseen. Se on vain vajaa kolmasosa kaikista kyselyyn vastanneista, joten kysymyksenasetteluni epäonnistui tässä kohtaa lähes täysin. Saamieni vastausten perusteella vaikuttaa kuitenkin siltä, että kääntäjien on yleensä helppo tulkita, milloin laulut ovat juonen tai av-tekstin intention tai narratiivin kannalta niin merkittäviä, että ne tulee kääntää. Rajatapauksia kuitenkin on, ja ongelmatapauksiksi mainittiin erityisesti taustamusiikki eli ei-diegeettiset laulut joissakin tapauksissa sekä tilanteet, joissa diegeettistä laulua kuuluu esimerkiksi puheen välissä, jolloin laulurepliikkien ja dialogirepliikkien sekoitus voisi hämmentää katsojaa. Kuten yksi vastaajista sanookin, lauluja kääntäessä joutuu toisinaan pohtimaan, viekö käännetty laulu katsojan huomion liikaa pois kuvan tapahtumista. Kääntäjän onkin mietittävä tarkoin, milloin käänнос palvelee katsojaa ja milloin ei.

Annoin kääntäjille myös vapauden kertoa halutessaan muuta erityistä laulujen kääntämisestä mieleen tulevaa. Tämä kohta kirvoitti kommentin yhteensä kuudeltatoista kääntäjältä. Viidessä kommentissa tuotiin esille, että laulujen ruututeksteiksi kääntäminen vie aikaa ja voi olla vaikeaa. Kuten yksi vastaajista sanoo: ”Laulujen ruututekstittäminen on usein hyvin vaikeaa. Sujuvan, tyylikkään, elävän ja silti näkymättömän kielen löytäminen perinteisen riimityksen ja proosan välimaastossa on taidetta.” Moni kääntäjä mainitsee laulujen kääntämisen sen vaikeudesta huolimatta kuitenkin antoisaksi ja välillä jopa ”hulvattoman hauskaksi”. Yksi vastaajista sanookin, että ”siinä voi välillä käyttää mielikuvitustaan laajemmin ja ottaa myös suurempia vapauksia kuin puheen kääntämisessä”. Muissa kommentteissa tuotiin esille muun muassa tyyliseikkojen tärkeys. Yhden vastaajan mielestä pakonomainen riittäminen ei aina kannata, ja hän sanoi nähneensä joitakin onnistuneita käännöksiä, joissa on simuloitu lyyrisyyttä / laulunomaisuutta. Kahdessa kommentissa tuli myös vielä kerran esille laulun käännettäväksi valitsemisen vaikeus, koska siinä missä toinen kommentoija moitti lauluja käännettävän liian usein turhaan, niin toinen moitti, että lauluja jätetään liian usein kääntämättä, vaikka ne olisivat usein olennainen osa ohjelmaa.

5.3.5 Käännösten aikataulut ja palkkiot

Kuten edellisistä vastauksista käy ilmi, laulurepliikkejä kääntäessä käännöspäätöksen tekeminen ja käänносstrategian valitseminen eivät aina tapahdu täysin yksiselitteisesti ja laulujen kääntäminen voi toisinaan olla vaikeampaa ja aikaa vievempää kuin rekisteriltään suhteellisen neutraalin dialogin kääntäminen. Sen takia halusin tiedustella viimeisessä osiossa kääntäjiltä sitäkin, huomioidaanko laulujen kääntäminen jotenkin työaikataulussa: varaako työnantaja lauluja sisältävän käännöksen tekemiselle enemmän aikaa ja maksetaanko laulurepliikkien kääntämisestä enemmän kuin normaalidialogin kääntämisestä? Nämä

kysymykset eivät suoranaisesti liity itse laulureplikeissä käytettyihin konventioihin, mutta kertovat kuitenkin paljon työnantajien asenteista niiden kääntämistä kohtaan, joten halusin saada näihinkin kysymyksiin vastauksia.

Aikataulukysymykseen lähes kaikki kääntäjät vastasivat kieltävästi, eli lauluja sisältäviin käännöksiin ei yleensä varata lisäaikaa. Syiksi tähän mainittiin muun muassa se, että jos kyseessä ei ole musikaali tai muu erityisen laulupitoinen ohjelma, töistä ei välttämättä edes tiedä etukäteen, onko niissä lauluja ja kuinka paljon. Toisaalta ohjelmien tuotantoajat ylipäättään voivat olla niin kiireisiä, että niissä ei ennätetä huomioimaan laulujen kääntämisen mahdollisesti vaatimaa lisäaikaa. Yksi freelancereista sanoikin, että esimerkiksi pitkän musikaalielokuvan voi pahimmillaan joutua tekemään jopa parissa päivässä, jolloin laulukäännöksiä ei mitenkään ennätä hioa haluamakseen. Toisaalta muutama kääntäjä totesi, että lisäaikaa ei edes tarvitse sellaisissa tapauksissa, joissa elokuvan tai ohjelman sisällä on vain lyhyitä laulunpätkiä. Ainoastaan kaksi kääntäjää sanoi, että lauluja sisältäviin käännöksiin varataan lisäaikaa, ja kolmen vastaajaan vastauksista päättelin, että toisinaan varataan (he vastasivat, että yleensä ei varata). Näistä yhdessä täsmennettiin, että musikaaleihin varataan yleensä enemmän aikaa, ja yhdessä sanottiin, että jotkut työnantajat toimittavat lauluja sisältävän materiaalin hyvissä ajoin, mutta toiset eivät. Pääsääntöisesti lauluja sisältäviin ohjelmiin ei siis varata lisäaikaa, mutta toisinaan selkeästi paljon lauluja sisältäviin kokonaisuuksiin kuten musikaaleihin sitä voidaan varata tapauskohtaisesti.

Palkkiokysymyksen vastauksissa oli edelliseen kysymykseen verrattuna hieman enemmän hajontaa, mutta pääsääntöisesti laulureplikeistä sanottiin maksettavan vaikeuslisää. Hieman yli kolmasosa (13) kääntäjistä vastasi, että laulujen kääntämisestä maksetaan vaikeuslisää; viisi kääntäjää sanoi, että vaikeuslisää maksetaan silloin, jos laulut käännetään riimitetysti tai

laulettaviksi; neljä vastaajaa sanoi, että käytäntö vaihtelee asiakkaan mukaan, osa maksaa, osa ei; kaksi sanoi, että korotetusta palkkiosta neuvotellaan tapauskohtaisesti, ja yksi kääntäjä sanoi, että vakituiselle työntekijälle ei makseta erillisiä vaikeuslisiä. Ainoastaan viisi freelancerina tai yrittäjänä toimivaa kääntäjää sanoi, että laulujen kääntämisestä ei makseta missään tapauksessa ylimääräisiä korvauksia.

Kaiken kaikkiaan tilanne on siis siinä mielessä hyvä, että vaikka aikatauluissa laulujen kääntämisen mahdollisia erityisvaikeuksia ei usein voidakaan käytännön syistä ottaa huomioon, kääntäjälle kuitenkin yleensä maksetaan vaikeammasta työstä korotettua palkkaa tai palkkiota. Toisaalta osassa tapauksissa lisäpalkkion maksaminen on sidottu nimenomaan repliikkien riittämiseen, vaikka aiemmin mainittujen ohjeistusten ja omiin kokemuksiin perustuvien vastausten perusteella voidaan päätellä, että vaikka lauluja ei aina riimiteltäisikään, kääntäjät näkevät usein paljonkin vaivaa esimerkiksi käännoistensä rytmityksen ja laulullisuuden simuloimisen suhteen. Riittäminen ei siis ole ainoa tekijä, joka voi määrittää laulujen kääntämisen mahdollista vaikeutta.

5.4 Yhteenvetoa

Kirjallisuustarkastelun ja kyselyiden perusteella näyttää siltä, että laulujen ruututeksteiksi kääntämiseen ei ole vielä muotoutunut yhtenäisiä normeja. Suositukset vaihtelivat kirjallisten lähteiden hyvin tiukkaa uskollisuutta lähdetekstin muotoa ja sisältöä kohtaan vaativasta linjasta joidenkin käännoistomistojen mainintoihin, että vain sanoitusten sisällön välittäminen on tärkeää. Tarkimmat ohjeet antaneiden käännoistomistojen linjaus tuntuu olevan näiden kahden näkemyksen välimaastossa: käännoksen muodollakin on väliä, mutta sitä ei tarvitse viedä laulettavuuteen asti; laulunomaisuutta ja mitta-illuusiota voidaan tavoitella sopivan rytmityksen ja mahdollisen riittämisen sekä soljuvan ja laulun tyyliin sopivan kielirekisterin

avulla. Itse kääntäjistä suurin osa mainitsi strategiakseen käännöksen rytmittämisen ja riimittämisen, osa sanoi pyrkivänsä suorastaan laulettavuuteen. Muutama kääntäjä totesi keskittyvänsä kontekstin perusteella joko käännöksen sisältöön tai muotoon. Sekä käännöstoimistojen että kääntäjien kommenteissa todettiin usein, että laulujen kääntäminen on usein tapauskohtaista. Työssä tunnutaankin siis tarvittavan erittäin hyvää tilanne- ja tyyliä, jotta kääntäjä osaa valita mahdollisista käännösstrategioista kulloiseenkin kontekstiin sopivimman.

6 ESIMERKKIAINEISTO JA SEN ANALYYSI

Käytän työni esimerkkiaineistona Ylen TV1:ssä 14.4. esitettyä elokuvaa Oikopolkuja (teatterilevityksessä Short Cuts – oikopolkuja) sekä Nelosella 20.5. esitettyä Las Vegas -sarjan jaksoa Valheet ja viettelijät, joissa molemmissa esiintyi dialogin ohella lauluesityksiä. Halusin aineistooni esimerkkityöt sellaisilta yrityksiltä, joista toisella on kääntäjilleen ohjeet laulujen kääntämisestä ja toisella ei, jotta voisin verrata, millaisiin ratkaisuihin kääntäjät ovat päätyneet eri tilanteessa. Koska esimerkkityöt on yhteensä vain kaksi, yksi kahdelta eri yritykseltä ja kahdesta eri työstä, analyysi on pakostakin vain luotaava ja tunnusteleva, koska käännöksissä mahdollisesti nähtävät erot voivat johtua ohjeistuksen tai ohjeistamattomuuden lisäksi myös erilaisista kääntäjäpersoonista ja erilaisen työn asettamista vaatimuksista. Toivon kuitenkin, että analyysini auttaa selventämään laulujen ruututeksteiksi kääntämisessä käytettyjä strategioita.

Toinen esimerkkiaineistoista on Ylelle käännetty ohjelma, jonka valitsin, koska Ylellä oli tässä työssä esitellyistä toimeksiantajista kattavimmat ohjeet laulukäännöksiä varten. Toiseksi

esimerkkityöksi puolestaan valitsin Pre-Textin käännöksen, koska kyseisellä käännöstoimistolla ei ollut lainkaan ohjeita kääntäjilleen. Varsinainen otanta tapahtui satunnaisotannalla, eli nauhoitin sekä TV1:ltä että Neloselta joitakin ohjelmia, joista sitten valitsin ensimmäiset sopivat tutkimukseni esimerkkiaineistoksi. Nauhoitetut ohjelmat ovat hyvin erilaiset toisiinsa verrattuina, joten valinnat tuovat näin pienimuotoisestikin esille avokääntäjän työn moninaisuutta sekä havainnollistavat, millaisissa eri yhteyksissä laulumusiikkia voi tulla vastaan. Olisin mielelläni ottanut tutkimukseen mukaan myös johonkin toiseen formaattiin tehdyn version Oikopolkuja-elokuvasta, mutta valitettavasti elokuvaa ei ole vielä julkaistu dvd:llä Suomessa, eikä sen VHS-julkaisukaan ollut enää saatavilla.

6.1 Oikopolkuja

Oikopolkuja, englanninkieliseltä nimeltään *Short Cuts*, on alun perin vuonna 1993 ilmestynyt Robert Altmanin ohjaama elokuva, jonka hän käsikirjoitti yhdessä Frank Barhydtin kanssa yhdysvaltalaisen kirjailijan Raymond Carverin yhdeksän novellin ja yhden runon pohjalta. Edesmenneen Carverin toinen vaimo Tess Gallagher vertaa Altmanin ja Barhydtin käsikirjoitustyötä jazzmuusikoiden työhön viitaten tällä siihen, miten kaksikko muokkasi Carverin teoksista erilaisia variaatioita elokuvaa varten ja lisäsi niihin uusia juonikuvioita (Gallagher 1995: 42). Elokuva on erityisen intertekstuaalinen ja intermediaalinen, sillä se on alun perin teatterilevitykseen tarkoitettu kirjallisuusfilmatisointi, joka nyt sittemmin esitettiin televisiossa suomalaisyleisölle ruututeksteiksi käännettynä versiona. Elokuvaa voidaan kuvailla episodielokuvaksi tai monihenkilödraamaksi, sillä siinä seurataan yhteensä 22 henkilöahmon (kahdeksan eri pariskunnan ja muutaman muun yksittäisen henkilön) elämää ja edesottamuksia lyhyissä kohtauksissa, jotka limittyvät toisiinsa muun muassa musiikillisten, kuvallisten tai teemallisten linkityskeinojen avulla. Lukuisten päähenkilöiden

ja eri tarinoiden ja avoimen rakenteen takia elokuvaa on vaikea tiivistää lyhyesti ja ytimekkäästi, mutta Gallagherin sanoin elokuvaa voisi kuvata muun muassa seuraavalla tavalla:

Sekä tarinat että elokuva käyttävät inhimillisen taipumusten koko asteikkoa, mutta elokuvan ruokahalu on suunnaton ja yhdistellessään ja limittäessään tarinoita se saa kantovoimaa jota yksittäisillä tarinoilla ei ole. Mukana ovat uskottomuuden, kieltämisen, seksuaalisen hyväksikäytön, alkoholin karusellin toisiaan heijastavat teemat, lapsen kuoleman korvaamaton menetys, jokeen hylätyn naisruumiin anonyymi ja groteski kuolema sekä eräiden henkilöhahmojen katoaminen fantasiaksi. (Gallagher 1995: 42.)

Elokuvan aikana kohdataan usean henkilön kautta hyvin raakojakin asioita, ja elokuvan rosoisesta maailmasta jäi ainakin itselleni päällimmäiseksi mieleen elämänmakuinen, joskin surumielinen ja ihmisen yksinäisyyttä korostava tunnetila. Episodimaisuudessaan elokuva poikkeaa klassisesta elokuvakerronnasta, koska siinä ei ole vain yhtä tai kahta päähenkilöä eikä yhtä selkeää tarinaa, jota seurattaisiin alun ongelmanasettelusta yksiselitteiseen loppuun asti. David Balcom esittääkin, että Oikopolkuja-elokuvaa voisi kuvailla hypertekstuaaliseksi elokuvaksi, koska sen moniäänisyys vaatii katsojalta aktiivista tulkintaa elokuvan henkilöhahmojen, linkitysten ja teemojen välisistä suhteista (Balcom n.d.).

6.1.2 Musiikki Oikopoluissa

Gallagherin jazzmuusikkovertaus elokuvan käsikirjoittajista on sikäli osuva, että jazzteema on vahvasti mukana itse elokuvassakin. Yksi elokuvan henkilöhahmoista on näyttelijä-jazzlaulaja Annie Rossin esittämä jazzlaulaja Tess Trainer, jonka diegeettiset ja ei-diegeettiset lauluesitykset ovat tärkeä osa elokuvakokonaisuutta. Niiden lisäksi elokuvan musiikki koostuu lähinnä juuri instrumentaalisesta jazzista tai klassisesta sellomusiikista (joko ei-diegeettisenä tai Tess Trainerin tyttären Zoen esittämänä diegeettisenä musiikkina).

Mielestäni on myös huomionarvoista, että yksi elokuvan näyttelijöistä on laulaja-lauluntekijä

Tom Waits, ja vaikka elokuvassa ei esitetäkään hänen musiikkiaan, pelkästään hänen hahmonsa toi ainakin itselleni elokuvaan oman musiikillisen lisäsväyöksensä.

Jazz on varmastikin ollut Altmanille ennen kaikkea henkilökohtainen valinta elokuvan pääasialliseksi musiikiksi, sillä se on Altmanin mukaan hänelle läheisin musiikkilaji, joka on vaikuttanut kaikkeen hänen elämässään (Jaehne n.d). Lisäksi jazz on Yhdysvalloissa syntynyt musiikkimuoto, joka on noussut yhteiskunnan alimmista kerroksista arvostetuksi taidemusiikiksi ja joka yhdistetään mielikuvissa yleensä maan suurkaupunkeihin. Tämän vuoksi se sopiikin mielestäni hyvin taustamusiikiksi Los Angelesin asukkaiden, lähinnä keskiluokkaisten ja keski-ikäisten tai keski-ikää lähestyvien, maailmaan.

Jazz pohjautuu perinteisesti vahvasti improvisaatioon ja saman teeman erilaisiin variaatioihin, ja siinä käytetään runsaasti synkopiaa, jolla voidaan mm. painottaa yleensä painottomia etutahteja tai sitoa säveliä yhteen ja siten ikään kuin häivyttää painotettua tahtia (ks. mm. Collier's Encyclopedia 1991: 513 ja The New Encyclopaedia Britannica 1985: 739). Tällaista jazzille tyypillistä synkopiaa hyödynnetäänkin elokuvassa hyvin monitahoisesti, sillä uuteen osioon siirtymistä sidotaan usein tulevaan juuri ennen kuvaleikkausta esimerkiksi kuvallisella, sanallisella tai musiikillisella viitteellä. Esimerkiksi alkutekstien aikana kulkevissa henkilöhahmoja esittelevissä kohtauksissa Zoe Trainerin soittama sellomusiikki alkaa soida jo ennen kuin Los Angelesin yllä lentävistä helikoptereista siirrytään kuvaleikkauksella konserttisaliin, jossa Zoe on esiintymässä. Kuvaleikkausten peittäminen musiikin avulla on toisaalta yleisesti klassisessa elokuvakerronnassa käytetty ”naamiointikeino” (Juva 1995: 226), mutta tässä elokuvassa se voidaan nähdä myös synkooppisena tehokeinona, koska samanlaista osioiden toisiinsa sitomista on toteutettu muutenkin kuin musiikin avulla. Esimerkiksi kohtauksesta, jossa tarjoilijatar Doreen on

palannut kotiinsa asuntovaunualueelle ja joutunut kuuntelemaan mustasukkaisen Earlin valitusta minimittaisesta työasusta, siirrytään seuraamaan kalastajaporukan tarinaa heti, kun Earl on päässyt sanomasta: ”Kytät takuulla tykkää lyhyistä koltuista. Kalamiehet ainakin!”. Samanlaisia linkityksiä sekä eri teemojen toistoja tapahtuu läpi elokuvan (ks. esim. Balcom n.d.).

Laulettua musiikkia elokuvassa ovat lähinnä Annie Rossin esittämän Tess Trainerin kappaleet, jotka soivat joko diegeettisesti tai ei-diegeettisesti ja luovat elokuvaan tunnelmaa sekä polaroivat elokuvan käsittelemiä teemoja: yksinäisyyttä, rakastamisen vaikeutta, elämän sattumanvaraisuutta ja kohtalon oikkuja. Annie Rossin jazzlaulujen lisäksi elokuvan loppupuolella on pari lastenlaulua, joista toista käytetään peiteltynä piikittelykeinona aviopuolisoiden välillä, kun kaksi pariskuntaa, Ralph ja Marian Wyman sekä Clare ja Stuart Kane, viettävät yhdessä riehakkaaksi äityvää grilli-iltaa.

6.1.3 Laulujen ruututekstikäännökset

Oikopolkuja ei ole varmastikaan ollut mitenkään helppo elokuva laulujen kääntämisen suhteen. Kolmetuntisessa elokuvassa on kaiken kaikkiaan 10 eri lauluesitystä, jotka pirstaloituvat elokuvan episodimaisuuden takia useampaan eri osioon. Osa lauluista myös esitetään kahteen eri kertaan: esimerkiksi elokuvan ensimmäinen laulu aloittaa myös lopputekstien ohessa kuultavat kappaleet. Elokuvan episodimaisuus ja teemojen pallottelu käy ilmi heti alun henkilöhahmojen esittelykohtauksista ja niiden aikana alkavasta ensimmäisestä lauluesityksestä. En aio käydä yksityiskohtaisesti läpi jokaista elokuvan aikana kuultavaa laulua, mutta selvennän tämän ensimmäisen laulun avulla, miten elokuva paljolti

rakentuu ja miten pirstaleisesti lauluesitykset sijoittuvat elokuvan kohtausten ja dialogien lomaan sitoen samalla tapahtumia ja henkilöitä yhteen.

Elokuvan ensimmäinen laulu, Prisoner Of Life, alkaa näennäisen ei-diegeettisesti, kun kamera esittelee ylhäältä ulkoa käsin kahviota, jossa Lily Tomlinin esittämä Doreen Piggot on töissä tarjoilijana. Kuvaus siirtyy kuvaleikkauksella ulkoa kahvion sisätiloihin ja seuraa, kun Doreenin mies, limusiinikuski Earl (Tom Waits) on tulossa kahvioon tervehtimään vaimoaan. Kaiken tämän aikana musiikki ja Annie Rossin (elokuvan Tess Trainer) laulu on nostettu ääninauhan selkeimmin kuuluviksi elementeiksi, ja laulu etenee seuraavien säkeistöjen verran⁸:

If you're looking for a rainbow
you know there's gonna be some rain
One minute you're filled with happiness
next minute there's nothing but pain

When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life
One day your man is here
The next day he's walked out and gone
But no matter what happens
You simply somehow gotta carry on

When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life...

Laulun aikana Earl on ennättänyt kävellä kahvioon sisälle ja istahtaa baarijakkaralle tupakoimaan ja selaamaan lehteä. Kun viimeisenä mainittu kertosaäkeistö alkaa lähestyä loppuaan, musiikki vaimenee taustalle samalla kun Doreen kävelee Earlin luo, jonka jälkeen

⁸ Olen käyttänyt laulujen sanojen ja repliikkien poimimisessa apuna http://www.script-orama.com/movie_scripts/s/short-cuts-script-transcript-altman.html -sivuilta löytyvää transkriptiota. En löytänyt laulujen lyriikoista painettuja versioita, joten olen kirjoittanut säe- ja säkeistöjaot sen mukaan, miten itse ymmärtäisin niiden menevän.

seuraa heidän välisensä dialogi. Kun pari on saanut sanottavansa sanottua, musiikki voimistuu jälleen ja laulu jatkuu. Kamera zoomaa kiertäen Earlin kasvojen ohi kohti ikkunaa, musiikin taustalle alkaa nousta helikoptereiden ääni ja seuraa kuvaleikkaus yötaivaalla lentäviin helikoptereihin ja niiden lomaan tuleviin alkuteksteihin. Seuraavan kuvaleikkauksen myötä kamera laskeutuu ylhäältä alas kohti Low Note -jazzklubia, jota lähestyttäessä laulajan äänen soundi muuttuu live-esitykseen sopivammaksi. Tässä välissä laulu on ennättänyt edetä seuraavasti:

Life's good, it's bad
It's somewhere in between
But it's the unexpected and the uncertainty that keeps us goin'
You know what I mean

Yesterday you owned the world
The next day the world owns you
One day everything's a lie
The next day you swear it's all true
That's what happens when you're a prisoner...

Prisoner-sanan jälkeen seuraa kuvaleikkaus sisälle klubiin ja laulua laulavaan Tess Traineriin, jolloin paljastuu, että aiemmissa kohtauksissa ei-diegeettiseltä vaikuttanut laulu onkin ollut diegeettistä toisaalla elokuvamaailman sisällä, mikä synnyttää mielenkiintoisen ristiriidan diegeettisyyden ja ei-diegeettisyyden välille ja osoittaa, että kategorisointi ei aina ole kovin helppoa. Kun kertosaikeistö loppuu ("And I'm a prisoner, I'm a prisoner of life"), musiikki vaimenee jälleen ja kamera kiertää yleisön joukosta pöytäseurueeseen, jossa istuvat Honey ja Bill Bush sekä heidän naapurinsa Dora ja Knute Willis. Musiikki jatkuu vaimeana seurueen käymän dialogin ajan ja loppuu väliaikaisesti, kun kohtauksesta siirrytään kuvaleikkauksen kautta taas Los Angelesin yllä lentäviin helikoptereihin ja niistä Sherri ja Gene Shepardin perheestä, Zoen konserttiesiintymisestä ja konserttiyleisön joukossa olevien Wymanien ja Kanien käymästä keskustelusta sekä puhelinseksipalveluja tarjoavan Lois Kaiserin ja hänen miehensä Jerry Kaiserin perhe-elämästä kertoviin osioihin, kunnes lopulta, noin kolmen ja

puolen minuutin kuluttua, kuvaus siirtyy jälleen takaisin jazzklubille ja Prisoner of Lifea laulavaan Tess Traineriin.

Ivarsson & Carrollin mukaan taustamusiikkina toimivaa musiikkia ei ole tarpeen kääntää (1998: 121), mutta taustamusiikin määrittely ei välttämättä ole aina kovin yksiselitteistä. Yllä olevassa esimerkissä laulu alkaa alkukohtauksiin nähden ei-diegeettisenä taustamusiikkina, mutta osoittautuikin kohtauksen vaihduttua lopulta diegeettiseksi musiikiksi, jota on hyödynnetty aiemmin ei-diegeettimäisenä taustamusiikkina. Tässä vaiheessa aiemmin ei-diegeettisenä kuultu laulu saa myös uuden merkityksen elokuvan sisällä, koska sen laulaja on yksi elokuvan (lukuisista) päähenkilöistä, joka esitellään vasta tämän ensimmäisen laulun diegeettisessä vaiheessa. Musiikin volyyymi on nostettu laulujen ajaksi ääninauhan päällimmäiseksi elementiksi, mutta dialogiotoksia lähestyttäessä musiikki vaimennetaan ääninauhan taka-alalle, jossa se jatkuu pelkästään instrumentaalisenä henkilöiden puheenvuorojen ajan. Dialogin loputtua musiikin volyyymia nostetaan jälleen, jolloin laulu kuuluu taas selkeänä katsojille.

Elokuvan ruututeksteissä kyseinen lauluesitys on ratkaistu kääntämällä laulun alusta sen pari ensimmäistä säkeistöä seuraaviksi laulureplikeiksi:

*Jos etsit sateenkaarta,
tiedät odottaa sadetta.*

*Ensin on onnea,
sitten vain tuskaa, -*

*Kun olet vanki
ja minä olen vanki...*

Elämän vanki.

*Eilen oli miehesi täällä,
tänään hän on jo poissa...*

Tässä kohtaa säkeistön suomentaminen on jätetty kesken ja repliikki on päätetty kolmeen pisteeseen jatkuvuuden merkiksi. Laulu etenee englanniksi vielä säkeistön ja kertosäkeistön loppuun, kunnes vaimenee dialogin alta. Dialogin jälkeen jatkuvaa laulua ei ole enää käännetty ennen kuin vasta sitten, kun siirrytään ensimmäistä kertaa sisälle jazzklubiin ja Tess Trainerin esittämään diegeettiseen lauluun, jolloin laulusta tulee käännettäväksi vain kertosäkeistön loppu:

*Ja minä olen vanki.
Elämän vanki.*

Henry Baconin mukaan taustamusiikki joko ”ilmentää henkilöiden tunteita ja kohtausten tunnelmia tai ... toimii ikään kuin kertojan kommentaarina hieman samaan tapaan kuin kantaa ottava kertoja romaanissa” (Bacon 2005: 255). Prisoner of Life -laulun voidaan nähdä toimivan kahdella tasolla: se selventää eli polaroi sekä koko elokuvassa käsiteltävää kohtalon ja sattumusten teemaa että itse laulajan, Tess Trainerin, elämästä ja ihmisistä erkaantunutta asennetta. Tuntuu siltä kuin lähes kaikki elokuvan hahmot olisivat jollakin tapaa todellakin oman elämänsä vankeja ja hämmentyneitä sosiaalisista suhteistaan ja elämäntilanteestaan. Elokuvan episodimaisuudesta ja irrallisista kohtauksista johtuen musiikilla on erityisen tärkeä rooli teemojen sovittamisessa yhteen ja niiden selventämisessä.

Suomennoksessa lauluesityksen alku on käännetty, vaikka se alkaa ei-diegeettisenä taustamusiikkina. Käännöstä ei kuitenkaan ole jatkettu Doreenin ja Earlin välisen dialogin jälkeen ennen kuin vasta sitten, kun laulu muuttuu diegeettiseksi jazzklubilla. Kääntäjän ratkaisu tuo tässä mieleen Ivarssonin ja Carrollin kolmannen maksimin, jonka mukaan joskus voi riittää vain parin säkeistön kääntäminen laulun luonteen ilmituomiseksi (Ivarsson &

Carroll 1998: 121). Käännöstä olisi kuitenkin voinut jatkaa pitemmälle, koska nyt käännöksessä painottuu vain laulun negatiivinen sanoma: onnen etsimisestä seuraa vain tuskaa. Laulun myöhempien säkeistöjen myötä tuodaan enemmän esille elämän vaihtelevuutta: elämä on sekä tuskaa että onnea, tai lähinnä vain näiden välitilaa, mutta siitä huolimatta kannattaa jaksaa eteenpäin.

Suurin osa elokuvan myöhemmistäkin lauluesityksistä pirstaloituu eri otosten tai dialogipätkien lomaan samaan tapaan kuin tämä esimerkkinä käyttämäni ensimmäinen laulu. Käännösstrategiat ovat myös niissä hieman vaihtelevia. Yleensä laulut on käännetty aina, jos laulun esittäjä (eli Tess Trainer ”lastenlauluja” lukuun ottamatta) laulaa suoraan kameralle tai muuten diegeettisesti eikä päälle tule dialogia ja käännökselle on hyvin aikaa, mutta esimerkiksi To Hell With Love -kappaleen aikana (jolloin Bushin ja Kaiserin pariskunnat ovat viettämässä yhteistä iltaa jazzklubilla ja naapuripöydässä istuva mies pyytää Lois Kaiserilta fellaatiota) tässäkin ilmenee poikkeuksia: laulun alusta on käännetty muutama laulun sisältöä selventävä repliikki, mikä onkin oleellista, koska Lois Kaiser kommentoi pitävänsä laulusta sen sanojen vuoksi, mutta kun myöhemmin kohtauksen loppupuolella laulajaa kuvataan taas suoraan laulamassa laulun myöhempiä säkeistöjä, näitä ei ole enää käännetty. Samantyyppinen ratkaisu tulee esille myös esimerkiksi kohtauksessa, jossa Zoe tulee kertomaan äidilleen Tessille naapurin pikkupojan kuolemasta. Kohtauksen alussa kuuluvaa diegeettistä laulua ei ole käännetty, vaikka sille olisi reilusti tilaa ajan puitteissa. Käännös tulee ruudulle vasta siinä vaiheessa, kun Zoe on kertonut äidilleen suru-uutiset ja äiti on lausunut ylimalkaiset valittelunsa ja palannut takaisin harjoittelemaan bändinsä kanssa (pyydettyään sitä ennen tytärtään jäämään seuraamaan harjoituksia). Käännös alkaa, kun kamera kuvaa bändin edessä laulavaa Tessiä, ja jatkuu kahden repliikin verran, mutta kun kuvaus siirtyy kuvaleikkauksella Zoen, joka poistuu pettyneenä klubilta mennäkseen lopulta

kotiin tekemään itsemurhan, käännös keskeytetään kahden säkeen ajaksi (it's all i can do / not to run to you), kunnes se palaa ruutuun viimeiselle säkeelle: ”...mutta en halua itkeä enää.”

Edellä mainitun kaltainen vaihtelu ruututeksteiksi kääntämisessä voi tuntua elokuvan katsojasta hämmentävältä. Viimeksi mainitussa esimerkissä kääntämättä jättäminen kohtauksen alussa on luonteva ratkaisu, koska Tess Trainer laulaa selkä yleisöön päin eikä laulajan ääntä ole nostettu mitenkään merkittävästi ääninauhan selkeimmäksi elementiksi, mutta käännöksen keskeyttäminen kesken säkeistön vain kahden säkeen ajaksi oudoksutti ainakin minua. Yksi syy ratkaisuun voisi olla, että kuvaruutu on haluttu jättää ”puhtaaksi” käännösreplikeistä silloin, kun itse laulajaa ei ole kuvattu suoraan, jotta katsojan huomio kiinnittyisi pelkästään kuvaruudulla näkyviin tapahtumiin eli esimerkiksi yllä mainitussa tapauksessa Zoen ilmeeseen, joka paljastaa hänen pettymyksensä äidin reaktiota kohtaan, tai sitten vaikenemalla on haluttu kerätä pontta viimeisen säkeen kohtalokkaalle sanomalle, jonka koko raadollisuus paljastuu vasta, kun Zoe asettuu autotallissa soittamaan viimeisen kerran selloaan autosta tupruavan pakokaasun keskelle. Toisaalta esimerkiksi Dewolf kehottaa tekstilaitekäännösten kohdalla kääntämään myös toistot tai toisarvoiset tiedot silloin, jos niiden puuttuminen voisi hämmentää katsojakokemusta häiritsevällä tavalla (Dewolf 2001: 181).

6.1.4 Käännösten uskollisuus lähdetekstin muodolle

Laulujen ruututeksteiksi kääntämistä koskevissa ohjeissa neuvotaan yleisimmin kiinnittämään huomiota erityisesti lähdetekstin ja käännöksen rytmiin ja riimitykseen (ks. luku 5.1).

Laulettavaksi tarkoitettussa laululyriikassa on otettava huomioon näiden lisäksi myös muun muassa vokaaleiden ja konsonanttien soivuus ja laulettavuus (mm. etu-/takavokaalit) (ks. esim. Salo 2006: 47–48). Koska minulla ei ole käytössäni elokuvassa kuultavien laulujen

nuotteja, tarkastelen analyysissäni lähinnä lähdetekstin ja käännöksen kirjoitetusta muodosta näkyviä elementtejä Jales Rochan (2005) ja Rosa Herrera Guevaran (2006) antamien esimerkkien mukaan soveltaen, eli käyn ensin läpi tekstien riimityksiä ja muita sointikeinoja ja vertaan sitten lähde- ja kohdetekstien rytmitystä lähinnä tavujen määrän, pituuden ja painotusten kautta. Säkeiden rytmi muodostuu mitallisuuden lisäksi toki myös riimityksestä ja yleensäkin sanavalinnoista, mutta selvyuden vuoksi käsittelen rytmiä tässä yhteydessä vain säkeiden mitallisuuden ja painotusten kautta.

Suurin osa elokuvassa esiintyvistä lauluista on pirstaloitunut niin hajanaisiksi elokuvan eri osioiden ja henkilöhahmojen käymien dialogien väleihin, että niiden kokonaisuuttoa ja riimikaavoja oli välillä vaikea hahmottaa. Yritin poimia dialogin taustalta ja Internetistä löytyneen elokuvan käsikirjoituksen avulla laulut niin täydellisinä kuin vain mahdollista; parista laulusta onnistuin löytämään lyriikat kokonaisuudessaan laulujen tekijöiden sivuilta. Sanoitukset löytyvät ruudussa näkyvine käännöksineen liitteestä 2.

6.1.4.1 Riimit

Riimillä on perinteisesti tarkoitettu runousopissa pelkästään loppusointua, mutta Heikki Salo määrittelee sen laajemmin sanoissa toistuvan sointuisuuden termiksi seuraavassa tiivistyksessään:

Riimi on ilmiö, jossa samankaltaiset äänneet toistuvat hallitusti. Se on siis kahden tai useamman sanan välistä äännesointuisuutta. Riimi ei ole aina täydellinen, ja se voi sijaita sanojen ja säkeiden eri osissa. (Salo 2006: 168, kursivointi alkup.)

Salo erottelee riimit eri riimilajeihin eli puhtaisiin riimeihin ja epäpuhtaisiin riimeihin ja nämä vielä tarkemmin eri alakategorioihin (emt. 169). Puhtaat riimit vastaavat käytännössä perinteisen terminologian tarkoittamia loppusointuja, Salo on vain jakanut ne tarkemmin eri

alakategorioihin; epäpuhtaat riimit sisältävät puolestaan tarkemman (ja käsittääkseni hieman laajemman) näkemyksen perinteisistä puolisoinnuista. En käy tässä yhteydessä tarkemmin läpi Salon kategorisointia, vaikka pyrinkin jatkossa käyttämään termistöissäni lähinnä puhtaita tai epäpuhtaita riimejä Salon mukaan. En voinut silti erkaantua loppusoinnuista ja puolisoinnuista kokonaan, koska Salosta poiketen muissa lähteissä käytetään lähinnä näitä perinteisiä termejä. Katsoin parhaaksi seurata aina lähteessä käytettyä terminologiaa epäselvyyksien välttämiseksi. Jos jossakin esimerkkitapauksessa pidän tarpeellisenä määritellä siinä esiintyvää riimityyppiä tarkemmin, selitän sen paremmin kyseisessä kohdassa.

Riimit ovat rytmin ohella usein laululyriikoiden muotokielen selkeimmin havaittavia rakennuspalikoita. Niiden ja muiden sointukeinojen tehtävänä on esimerkiksi sitoa sanoja ja säkeitä yhteen sekä muodollisesti että ajatuksellisesti (Salo 2006: 44). Riimi alkaa aina sanan painollisesta tavusta, tosin jos melodia antaa myöten eli toimii vahvistavasti, myös tavujen saamaa sivupainoa voidaan hyödyntää, jolloin esimerkiksi suomen kielessä kolmitavuisen sanan viimeistä tavua voidaan käyttää yksitavuisena loppusointuna (Oskala n.d.: 16). Koska laululyriikat on tarkoitettu laulettaviksi, riimejä muodostettaessa voidaan unohtaa sanojen kirjoitusasu ja seurata vain niiden ääntämysisän muotoa. Heikki Salo antaa tästä esimerkiksi edesmenneen Juice Leskisen Anne ja Jacques -kappaleessa käyttämän riimiparin ”new man” ja ”myymään”. (Salo 2006: 44.)

Jos riimi on epätäydellinen vain yhdelläkin äänneellä, kyse on puolisoinnusta eli assonanssista (Oskala n.d.: 18) tai Salon terminologiassa epäpuhtaasta riimistä. Rosa Herrera Guevara tuo Trio Niskalaukauksen lyriikoiden käännöksiä tutkivassa pro gradussaan esille, että laululyriikassa puolisoinnut ovat yleisiä ja että ne tuotetaan yleensä saman vokaalin toistolla

esimerkiksi sanatoistoin tai samoin sijapäättein (Herrera Guevara 2005: 32–33). Salon terminologiassa sanatoistot ja samat sijapäätteet vastaisivat epäpuhtaiden riimien alakategoriassa homonyymeja ja identtisiä riimejä (lähinnä sanojen lopputavuja). Homonyymeissa hyödynnetään sanojen kaksoismerkityksiä, joten pelkän saman sanan toisto samassa merkityksessä ei vielä riitä muodostamaan epäpuhdastakaan riimiä (Salo 2006: 176). Jos lyriikoissa ei ole käytetty lainkaan riimittelyä, kyse on vapaamittaisesta lyriikasta.

Oikopolkuja-elokuvan kaikissa lauluissa ilmenee ainakin jossain määrin riimittelyä. Selkeimmin tämä tulee esille muun muassa jo mainitsemani ensimmäisessä laulussa, Prisoner Of Lifessa. Siitä on heti elokuvan alussa esitetty suhteellisen pitkä yhtäjaksoisesti etenevä osuus, joten sen *abcb*-muodossa etenevä riimikaava on helposti kuultavissa. *Abcb*-kaava esiintyy kolmen muunkin laulun varsinaisissa säkeistöissä (Punishing Kiss, To Hell With Love ja I Don't Know You, mahdollisesti myös Full Moonissa). Elokuvan kahdessa lastenlaulutyyliin laulettuissa lauluissa sen sijaan on käytetty vielä *abcb*-kaavaakin selkeämpää riimittelyä. ”Hauvelilauluksi” ristimässäni laulussa kaava on *aaa*:

My little puppy's name is **Rags**
he eats so much that his tummy **sags**
his ears flip-flop and his tale wig-**wags**,

kun taas ”tyttölaulussa” kaava on *aabb*:

In a setting by the **woods**
a little man by the river **stood**
saw a girl come floating **by**
and he heard her **cry**.

Ainoastaan Conversations On A Barstool -kappaleen elokuvassa kuultava osuus etenee täysin vapaamittaisesti, vaikka kyseisessäkin kappaleessa on muualla käytetty riimittelyä (ks. liite 2).

Suomennoksissa ei ilmene puhtaita loppusointuja muissa kappaleissa kuin hauvelista kertovan lastenlaulun kahdessa ensimmäisessä säkeessä:

On hauvelini nimi **Jaa**.
Se syö niin että masu retkottaa.

Viimeinen säe on suomennoksessa jaettu kahdelle riville, jotka päättyvät puolisoituina toimiviin identtisiin riimeihin lerpattaa – vipattaa. Hukkuneesta tytöstä kertovassa laulussa kahta ensimmäistä säettä ei ole riimitetty ollenkaan, mutta kahdessa viimeisessä säkeessä on käytetty taas puolisoitua identtisillä riimeillä lipu**van** – huutav**an**. Silloin kun käänöksissä on pyritty soinnutteluun, niin on tehty lähinnä puolisoinnuttelun avulla (useimmiten samaa vokaalia toistamalla), mutta useimmissa ruututekstien säkeissä on käytetty vapaata mittaa.

Käytän tarkempana esimerkkinä jälleen Prisoner Of Life -laulua, josta olen kirjoittanut rinnakkain sekä itse lähdetekstin että ruututekstien käännökset. Olen sijoittanut käännökset riveittäin kohdalleen lähdetekstin säkeiden kanssa ja merkinnyt tummennetuin kauttaviivoin ruututekstien vaihtumiskohdat. Puolisoinnituksen olen merkinnyt kaavaan riimiparin jälkimmäisen riimin eli riimivasteen perään ps-lyhenteellä.

Riimikaava:

If you're looking for a rainbow (a)
You know there's gonna be some **rain** (b)
One minute you're filled with happiness (c)
Next minute there's nothing but **pain** (b)

Jos etsit sateenkaarta, (a)
tiedät odottaa sadetta. (a, ps) /
Ensin on onnea, (b)
sitten vain tuskaa, - (b, ps) /

When you're a prisoner	Kun olet vanki
And I'm a prisoner	ja minä olen vanki... /
I'm a prisoner of life	Elämän vanki. /
One day your man is here (a)	Eilen oli miehesi täällä, (a)
The next day he's walked out and gone (b)	tänään hän on jo poissa... (b)
But, no matter what happens (c)	-
You simply somehow gotta carry on (b)	-

Rocha totesi omassa musikaalikäännöksiä koskevassa tutkimuksessaan, että käännöksissä oli pyritty ottamaan huomioon lähdetekstissä ilmenneet riimitykset. Toisinaan riimikaavoissa oli seurattu täysin lähdetekstin säkeistöjen riimikaavaa, toisinaan niissä oli muutoksia tai oli käytetty puolisoituja puhtaiden riimien sijasta. (Rocha 2005: 205.) Herrera Guevara puolestaan totesi pro gradussaan, että Trio Niskalaukauksen sanoitusten käännöksissä on pyritty käyttämään jotakin soinnuttelukeinoa, jos alkuperäisessäkin on ollut soinnullisuutta (Herrera Guevara 2006: 84). Käännösten riimikaavat eivät kuitenkaan useinkaan noudattaneet identtisesti lähdetekstissä ilmennyttä kaavaa, ja niissä oli turvauduttu useammin puolisoinnutteluun puhtaiden riimien sijasta (emt. 86). Oikopolkuja-elokuvan tapauksessa riimikaavat eivät yleensä seuranneet alkuperäistä riimikaavaa, koska riimiparit oli pyritty saamaan samaan ruututekstiin, kuten Ylen ohjeissa onkin opastettu tekemään. Useimmiten ruututekstit olivat kuitenkin vapaamittaisia, joten riimikaava oli tällöin hylätty kokonaan. Silloin kun soinnutteluun oli pyritty, se oli tehty lähinnä puolisoinnuttelulla, vaikka Ylen ohjeissa ”onnahtelevia puoliriimejä” kehoitetaan välttämään.

Rochan ja Herrera Guevaran tutkimusten valossa puolisoinnuttelun käyttäminen ei kuitenkaan tuntuisi olevan mitenkään tavaton ratkaisu käännöksissä vaan pikemminkin täydellistä riimittelyä yleisempi strategia. Tosin tässäkin laulun lajityyppi varmasti vaikuttaa asiaan, sillä rocklyriikoissa puolisoinnuttelu on esimerkiksi iskelmämusiikkiin verrattuna yleisempää (Oskala n.d: 18). Salo (2006: 176) kuitenkin toteaa, että esimerkiksi epäpuhdasta identtistä

riimiä esiintyy yhä useammin myös iskelmäteksteissä. Lisäksi laulun emotionaalinen sisältö voi vaikuttaa riimittelyyn, sillä mitä vakavampi tai tunteellisempi laulu on, sitä kevyemmin se yleensä riimitellään, ja mitä kevyempi ja hilpeämpi laulu on, sitä raskaammat riimitykset siihen sopivat (Oskala n.d.: 19). Tämä riimitystapa käy ilmi myös elokuvan laulujen käänöksissä, sillä puhdasta riimittelyä oli käytetty ainoastaan toisen lastenlaulun suomennoksessa, ja toisessakin lastenlaulutyyliin tehdyssä laulussa oli raskaammat puolisoinnutetut riimiparit verrattuna muiden, vakavamielisempien laulujen suomennoksiin.

6.1.4.2 Rytmi

Suomen kielen perussanakirjassa (2001: 689) rytmin määrittely kuuluu: ”jonkin ilmiön säännöllisen vaihtelun aiheuttama jaksoittaisuus”. Tällaista jaksoittaisuutta esiintyy kaikkialla niin luonnon- kuin kulttuurisissakin ilmiöissä. Se on olennainen osa elämää, joka on mukana jo ihmisen hengityksen ja sydämen sykkeen rytmisissä. Tärkein tekijä rytmin muodostamisessa on toistuvuus. Kuten Salo (2006: 92) sanoo: ”Toistuvuus luo tunnistettavuutta, tunnistettavuus odotusta ja odotuksen täyttyminen tyydytystä.” Salon mukaan laululyriikoista voi erotella sanarytmin, säerytmin, ajatusrytmin ja kokonaisrytmin. Nämä hän määrittelee seuraavanlaisesti:

Sanarytmiä luodaan tavujen pituuksien ja painojen avulla, säerytmiä etsitään säkeiden kokonaisuuksien tasolla, ajatusrytmi myötäilee säerytmiä, ja kokonaisrytmi näkyy koko kirjoituksen kokonaisuutena, sopusuhtaisuutena. (Emt. 93.)

Käsittelen työssäni lyriikoiden rytmiä lähinnä sana- ja säetasolla, koska av-teksteissä (ja etenkin Oikopoluissa) laulut esitetään usein pirstaleisesti, mikä vaikeuttaa kokonaisrytmin tarkkailua. Käytännössä tämä tarkoittaa, että pyrin vertailemaan lähde- ja kohdetekstin säkeiden sisältämien sanojen tavujen määriä, pituuksia ja painotuksia. Lähdetekstissä edellisiä

määrittää vahvasti tietenkin melodia, koska laululyriikan sanojen painotusten on seurattava melodian sävelten painollisia nuotteja ja koska tavujen kestoissa pyritään noudattamaan nuottikuvaa (Oskala n.d.: 11). Jotta se voisi onnistua, säkeiden sisältämien sanojen tavumäärän on vastattava lähes täydellisesti melodian sisältämien sävelten määrää (Salo 2006: 47). Lähdeteksti siis elää vokaalisesti melodian ehdoilla, mutta kuten olen jo yllä tuonut esille, tarkastelen tämän työn puitteissa lähde- ja käännöstekstin säkeitä, sanoja ja tavuja kontrastiivisesti ainoastaan niiden kirjoitetun asun perusteella.

Aloitan tarkastelun säkeiden tavumääristä, koska se on nähdäkseni peruslähtökohta sille, onko käänöksessä pyritty laullisuuteen tai seuraamaan lähdetekstin rytmiiä. Käännöstekstin mahdolliset painotukset eivät voi seurata melodian rytmiiä, jos käänöksen tavumäärät eivät vastaa melodian sävelmäärää. Kun vertasin käänöksen säkeiden ja lähdetekstin säkeiden tavumääriä toisiinsa, totesin, että käänöksessä ei ollut seurattu lähdetekstin tavumääriä mitenkään orjallisesti. Viidestäkymmenestäseitsemästä (57) käännetystä säkeestä yhdessätoista eli noin viidesosassa on täsmälleen sama tavumäärä kuin lähdetekstissä, muuten tavumäärien muutokset vaihtelivat välillä -3–+6 niin, että yleisimmin säkeiden tavumäärä oli lisääntynyt yhdellä tai kahdella (10 kertaa yhdellä ja 12 kertaa kahdella) tai vähentynyt yhdellä (8 kertaa). Muutokset pysyivät yleensä siis hyvin lähellä alkuperäisiä tavumääriä. Ainoa poikkeus oli To Hell With Love -laulu, jonka kahdessa säkeessä tavuja oli lisätty jopa kuuden ja viiden tavun verran.

Vaikka säkeistä noin 20 prosentissa oli käytetty käänöksessä samaa tavumäärää kuin lähdetekstissä, yhteneväiset säkeet olivat yleensä jakaantuneet suhteellisen sattumanvaraisesti, ja joukossa oli pari laulua (To Hell With Love ja I Don't Wanna Cry Anymore), joissa ei ollut yhtäkään tavumäärältään yhteneväistä säettä. Sen tähden olikin

mielenkiintoista todeta, että kahdessa lastenlaulutyyppisessä rallatuksessa lähdetekstin säkeiden tavumääriä oli seurattu käänöksessä suhteessa enemmän kuin muissa lauluissa. ”Hauvelilaulun” neljästä säkeessä kahdessa (ensimmäisessä ja viimeisessä) oli täsmälleen saman verran tavuja kuin lähdetekstissäkin, keskimmäisiin säkeisiin oli toiseen lisätty yksi tavu ja toiseen kaksi tavua. Samoin ”tyttölaulun” neljästä säkeestä kahdessa oli täysin sama tavumäärä, toisessa säkeessä tavuja oli kolme vähemmän kuin lähdetekstissä ja viimeisessä kaksi enemmän. Riimitystä tarkasteltaessa totesin, että niissäkin oli lastenlaulurallatuksissa noudatettu tarkemmin lähdetekstin muotoa kuin muissa lauluissa, joten tämän analyysin perusteella vaikuttaisi siltä, että mitä selkeämmin lähdeteksti on tehty mitalliseksi, sitä selkeämmän mitalliseksi myös käänös pyritään tekemään.

Jotta lukija saisi käsityksen siitä, miten tarkastelin tavumääriä, käytän jälleen kerran esimerkkinä Prisoner of Lifea, josta olen merkinnyt alle rinnakkain sekä lähdetekstin että käänöksen. Olen pyrkinyt merkitsemään englanninkielisen tekstin tavujaot sen mukaan, miten olen kuullut niiden menevän melodian mukana. Tästä johtuen olenkin merkinnyt kertosäkeen jälkeisen säkeistön ensimmäisen säkeistön viimeisen sanan 'here' kaksitavuiseksi. Yleensä sana äännettäisiin yksitavuisena, mutta melodian mukaan se on jaettu kahdelle erilliselle nuotille, joista viimeinen on nouseva.

If/ you're/ loo/king/ for/ a/ rain/bow (8)
 You/ know/ there's/ go/nna/ be/ some/ rain (8)
 One/ mi/nute/ you're/ filled/ with/ ha/ppi/ness (9)
 Next/ mi/nute/ there's/ no/thing/ but/ pain (8)

Jos/ et/sit/ sa/teen/kaar/ta, (7)
 tie/dät/ o/dot/taa/ sa/det/ta. (8)
 En/sin/ on/ on/ne/a, (6)
 sit/ten/ vain/ tus/kaa, - (5)

When/ you're/ a/ pri/son/er (6)
 And/ I'm/ a/ pri/son/er (6)
 I'm/ a/ pri/son/er/ of/ life (7)

Kun/ o/let/ van/ki (5)
 ja/ mi/nä/ o/len van/ki... (7)
 E/lä/män/ van/ki. (5)

One/ day/ your/ man/ is/ he/re (7)
 The/ next/ day/ he's/ walked/ out/ and/ gone (8)
 But/ no/ ma/tter/ what/ ha/ppens (7)
 You/ simp/ly/ some/how/ go/tta/ car/ry/ on (10)

Ei/len/ o/li/ mie/he/si/ tääl/lä, (9)
 tä/nään/ hän/ on/ jo/ pois/sa... (7)
 -
 -

Kuten esimerkistä näkee, säkeiden tavumäärissä ei näytetä noudatetun mitään systemaattista linjaa, sillä ainoastaan ensimmäisen säkeistön toinen säe on tavumäärältään identtinen lähdetekstin säkeen tavumäärien kanssa. Muissa säkeissä on kuitenkin pyritty pysymään suhteellisen lähellä lähdetekstin tavumääriä, sillä yleensä muutosta on vain yhden tavun verran. Suurimmat muutokset tavumäärissä ovat ensimmäisen säkeistön kahdessa viimeisessä säkeessä, joissa molemmissa käännökset ovat kolmen tavun verran lyhyempiä kuin lähdetekstissä. Yleensä ottaen merkittäviä poikkeamia säkeiden pituuksissa oli kuitenkin hyvin vähän, joten tässä mielessä tavujen sanelemaa rytmiä on pyritty mukailemaan mahdollisimman hyvin, mutta ei orjallisesti. Kyseessä ei kuitenkaan ole laulettavaksi tarkoitettu käänнос.

Tavumäärien lisäksi tarkastelin kontrastiivisesti myös tavujen mittaa ja painotusten sijoittumista. Työ on suhteellisen aikaa vievää, joten päätin tässä tapauksessa tutkia ainoastaan esimerkkinä käyttämäni Prisoner of Life -kappaletta sekä kahta lyhyttä lastenlaulurallatusta. Jälkimmäiset valitsin tarkasteluun mukaan siksi, että niissä oli seurattu sekä riimityksessä että tavumäärissä tiukemmin lähdetekstiä kuin muissa elokuvan laulukäännöksissä, joten ajattelin, että ne ovat tässäkin hyvä vertailukohta niitä vapaamittaisempaan Prisoner of Life -lauluun.

Analyysissä käytin apunani tietoa siitä, että suomen kielessä tavut voidaan jakaa pituuksiltaan lyhyisiin, keskipitkiin tai pitkiin tavuihin. Lyhyitä tavuja ovat yksikirjaimiset tavut (**o-dot-taa**) tai kaksikirjaimiset vokaaliin päättyvät tavut (**mi-nä**). Keskipitkiä tavuja puolestaan ovat kaksikirjaimiset konsonanttiin päättyvät tavut tai kolmikirjaimiset konsonanttiin tai vokaaliin päättyvät tavut (**et-sit, tie-tää**). Pitkiä tavuja ovat kolmikirjaimiset pitkään vokaaliin päättyvät tavut (**tie-tää**) ja kaikki nelikirjaimiset tavut (**sa-teen**). (Salo 2006: 155, esimerkit LH.) Myös

englannin kielessä tavujen mitta vaihtelee riippuen tavun äänneasun vokaalien ja konsonanttien laadusta ja määrästä (ks. Leech 1973: 108–109).

Salo kertoo, että kun hän alkaa kirjoittaa sanoituksia johonkin demoon, hän erottelee paperille viivoin sävelten pituudet ja kiinnittää erityisesti huomiota vain lyhyisiin ja pitkiin tavuihin, loput hän luokittelee keskipitkiksi (Salo 2006: 154). Sovelsin analyysissäni hieman samaa metodologia, eli en lähtenyt laskemaan tavujen mittoja kirjain kirjaimelta, vaan luin kirjoitettua tekstiä ääneen ja pyrin erottelemaan siitä kuuloni perusteella lyhyet ja pitkät tavut toisistaan ja luomaan niistä rakennekaavion piirtämällä paperille lyhyitä ja pitkiä viivoja. Tein tämän sekä lähdetekstille että suomennokselle ja vertasin sitten tuloksia keskenään. Analyysini perusteella näyttäisi siltä, että käännöksissä ei ole pyritty simuloimaan mitenkään tarkasti lähdetekstien tavujen mittoja. Tämä tulee esille erityisen hyvin esimerkiksi Prisoner of Life -kappaleen kertosäkeessä, jossa suomennoksen tavut olivat suhteellisen lähellä alkuperäistä. Mitat etenevät teksteissä suunnilleen seuraavasti:

Lähdeteksti:

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Suomennos:

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Kuten esimerkistä näkee, pitkät tavut ovat useammassakin kohtaa korvautuneet lyhyillä tavuilla, mikä muuttaa tekstin rytmitystä. Tavujen pituuksien istuttamisessa melodiaan ei tarvitse Salon mukaan olla mitenkään pikkutarkka, mutta hänen ”mutu-säännössään”⁹ kuitenkin sanotaan, että lyhyillä tavuilla ei yleensä voida korvata pitkiä tavuja (Salo 2006: 155).

⁹ ”...keskipitkillä tavuilla voidaan korvata sekä lyhyitä että pitkiä, pitkillä lähes aina lyhyitä mutta lyhyillä aika harvoin pitkiä” (Salo 2006: 155).

Lastenlauluissa tavujen mitoissa oltiin ehkä hieman lähempänä lähdetekstin mittoja (jos otetaan huomioon tavujen mittojen korvaavuuskelpoisuudet), mutta ei niissäkään millään muotoa täydellisesti, kuten seuraavista rakennekaavoista voi todeta:

Tyttölaulu

Lähdeteksti:

Suomennos:

Hauvelilaulu

Lähdeteksti:

Suomennos:

Myös painotuksia analysoidessani luin tekstejä ääneen ja yritin hahmottaa niiden rytmikulun korvakuulolta, taputellen kädellä polveen tahtia. Tukenani oli toki myös tieto siitä, että englannin kielessä leksikaaliset sanat (substantiivit, verbit, adjektiivit ja adverbit) ovat yleensä painotettuja toisin kuin kaikki apusanat (Leech 1979: 107), ja että Suomessa sanojen pääpaino osuu aina sanan ensimmäiselle tavulle ja sivupaino useimmiten sanan kolmannelle tavulle (Salo 2006: 157). Käytän merkitsemismenetelmänä Geoffrey Leechin (1979) mallia, eli merkitsen kaavioihin painottomat tavut x-merkillä ja painolliset tavut kauttaviivalla.

Lisäksi erottelen runojalat toisistaan pystyviivalla aina painollisen tavun edestä Leechin opastuksen mukaan. (Leech 1979: 113.)

Painotusten osalta rytmikkäät lastenlaulurallatukset osoittautuivat helpoimmin analysoitaviksi, ja selkeä muotokieli näkyy myös käänöksissä, jotka oli tehty selkeästi mitallisiksi, vaikkakaan ei aivan samalla tavalla kuin lähdetekstit. Esimerkiksi ”tyttölaulu” etenee englanniksi kolme ensimmäistä säettä nelipolvisena ja kaksi viimeistä säettä kolmepolvisena. Suomentoksessa sen sijaan on pitäydytty lähes koko ajan nelipolvisessa mitassa, joka kulkee trokeena aina säkeen viimeistä yksitavuista painollista tavua lukuun ottamatta. Ainoastaan viimeinen avunhuutosäe voidaan tulkita joko samaan tyyliin nelipolviseksi tai, kuten minä olen tehnyt, kaksipolviseksi laskevaksi daktyyliksi.

Lähdeteksti kulkee myös suurimman osan aikaa trokee-mitassa, ainoastaan toinen säe rikkoo (mukavasti) kaava, kun säe alkaa anakruusilla eli painottomalla esitahdilla, ja sen keskellä on laskeva daktyyli.

In a se /tting by the woods ,	/ x / x / x /
a li /ttle man by the river stood .	x / x / x x / x /
Saw a girl come floating by ,	/ x / x / x /
and he heard her cry :	/ x / x / :

Help me! Help me! Help me!	/ x / x / x
---	-----------------

Met /si/ kös /sä pik /ku mies	/ x / x / x /
sei /soi joen ran /nal la .	/ x / x / x /
Nä /ki ty /tön li /pu van	/ x / x / x /
kuu /li hä /nen huu /ta van :	/ x / x / x /
Aut /ta/kaa! Aut /ta/kaa!	/ x x / x x

”Hauvelilaulussa” lähdeteksti kulkee koko ajan nelipolvisena. Säkeiden alussa on painoton anakruusi, ja keskellä olevat polvet kulkevat trokeena kahden viimeisen säkeen aivan

keskimmäisenä olevaa daktyyliä lukuun ottamatta. Suomennos on hajanaisempi, koska siinä lähdetekstin viimeinen säe on jaettu kahdeksi erilliseksi kolmepolviseksi säkeeksi.

Ainoastaan ensimmäinen säe kulkee täysin samoin painoituksin kuin lähdetekstikin; toinen säe on viisimittainen, ja sen keskimmäiset runopolvet kulkevat pelkästään trokeena, joten lähdetekstin daktyylit ovat jääneet suomennoksesta kokonaan pois.

My **l**ittle **p**uppy's **n**ame is **R**ags x | / x | / x | / x | /
He **e**ats so **m**uch that his **t**ummy **s**ags x | / x | / x x | / x | /
His **e**ars **f**lip-**f**lop and his **t**ale wig-**w**ags x | / x | / x x | / x | /

On **h**auvelini **n**imi **J**aa x | / x | / x | / x | /
Se **s**yö niin **e**ttä **m**asu **r**etkottaa x | / x | / x | / x | / x | /
Sen **k**orvat **l**erpattaa x | / x | / x | /
ja **h**äntä **v**ipattaa x | / x | / x | /

Prisoner of Life -laulua oli hieman vaikeampi analysoida, sillä siitä oli vaikea saada otetta niin, että voisin olla täysin varma sen runopolvien kulusta, mutta alla on kaava siitä näkemyksestä, johon lopulta päädyin.

If you're | **l**oo/king | **f**or a | **r**ain | **b**ow / x | / x | / x | / / /
You | **k**now there's | **g**onna | **b**e some | **r**ain x | / x | / x | / x | /
One | **m**i/nute you're | **f**illed with | **h**a/ppi/ness x | / x x | / x | / x x
Next | **m**i/nute there's | **n**o/thing but | **p**ain x | / x x | / x x | /

When **y**ou're a **p**risoner x | / x | / x x
And **I**'m a **p**risoner x | / x | / x x
I'm a **p**risoner of **l**ife / x | / x x x | /

One day your **m**an is **h**ere / x x | / x | /
The **n**ext day he's **w**alked out and **g**one x | / x x | / x x | /
But, no **m**atter what **h**appens / x | / x x | / x
You **s**imply **s**omehow || **g**otta **c**arry **o**n x | / x | / x || / x | / x | /

Kaaviosta voi nähdä, että näkemykseni mukaan laulun säkeiden mitat vaihtelevat kaksipolvisesta viisipolviseen, ja että polvissa on sekä laskevaa trokeeta, daktyyliä että nelitavuista laskevaa mittaa. Suomennoksessa on käytetty vain kaksi- ja kolmepolvisia

säkeitä, mutta niissäkin on vaihtelua kaksitavuisten trokeiden, kolmetavuisten daktyyliin ja nelitavuisten laskevien mittojen suhteen anakruusien lisäksi. Lähdetekstin säkeiden lopussa on käytetty paljon painollisia yksitavuisia polvia, mutta suomennoksessa niitä ei ole ainuttakaan. Muutenkin painotukset jakautuvat säkeissä suurimman osan aikaa eri tavalla kuin lähdetekstissä, vaikka alut ovatkin usein lähes samalla tavalla painotettuja, jos painottomia esitahteja eli anakruuseja ei lasketa (ne kun voidaan nähdäkseni ikään kuin henkäistä ulos ennen tahtilaskujen aloittamista). Tällä tavoin ajateltuna käännöksen tavujen painotus osuu identtisesti lähdetekstin 36 painotetusta tavusta 14:n kohdalle.

Jos et /sit sa /teen/ kaar /ta,	x / x / x / x
tie /dät o /dot/taa sa /det/ta.	/ x / x x / x x
En /sin on on /nea,	/ x x / x
sit /ten vain tus /kaa,	/ x x / x
Kun o/let van /ki	/ x x / x
ja mi /nä o/len van /ki...	x / x x x / x
E /lä/män van /ki.	/ x x / x
Ei /len o/li mie /he/si tääl /lä,	/ x x x / x x / x
tä /nään hän on jo pois /sa	/ x x / x / x
-	
-	

Analyysin perusteella näyttäisi siis siltä, että mitä rytmiin tulee, helpporytmisissä lastenlaulurallatuksissa lähdetekstin muotoa on seurattu kaikin osin (sekä tavumäärissä, tavujen pituuksissa että painotuksissa) tarkemmin kuin vapaamittaisemmassa Prisoner of Life -laulussa, mutta ei kuitenkaan mitenkään täsmällisesti. Tavumäärissä oli pysytelty lähes kaikkien laulujen kohdalla yleensä suhteellisen lähellä lähdetekstiä, mikä luo osittain illuusiota oikeasta mitasta, koska silloin lukuaika pysyy suhteellisen lähellä kuultua tekstiä. Tavujen pituuksissa ja painotuksissa ei kuitenkaan ollut enää seurattu niin hyvin lähdetekstiä muuten kuin paikoin lastenlaulurallatusten osalta. Näyttää siis siltä, että mitä selkeämmän

rytmikkäämpi lähdeteksti on, sitä selkeämmän rytmikkääksi myös käännös muotoutuu, vaikkakaan ei ehkä täysin samoin mitoin kuin lähdeteksti.

6.2 Las Vegas -sarjan jakso Valheet ja viettelijät

Las Vegas on mainostaukoineen noin tunnin mittainen, Gary Scott Thompsonin luoma draamasarja, jonka ensimmäinen kausi esitettiin Yhdysvalloissa NBC-kanavalla vuonna 2003 ja Suomessa Nelosella paria vuotta myöhemmin. Sarjassa seurataan lasvegaslaisen kasinon ja viihdekeskuksen Monteciton tapahtumia valvonta- ja turvatiimiin kuuluvan henkilökunnan näkökulmasta. Sarjan juonirakenne on pääpiirteissään se, että jaksojen alussa henkilökunnan eteen tulee jokin ongelmatilanne esimerkiksi hankalan tai rikollisesti toimivan asiakkaan tai kilpailevan yrityksen johdosta, ja tämä tilanne pyritään ratkaisemaan jakson aikana mahdollisimman tehokkaasti ja viihdekeskuksen toimintaa vaarantamatta. Lisäksi mukana kulkee sivujuonia, joista etenkin henkilöiden suhdekuvioihin liittyvät juonet kehittyvät sarjan edetessä. (Nelonen 2006a; NBC 2006) Sarjasta on esitetty tähän mennessä Suomessa kaksi ensimmäistä kautta; kolmas kausi tulee Nelosen ohjelmistoon kevätkaudella 2007 (Nelonen 2006b). Visuaalisesti sarja turvautuu paljon vauhdikkaisiin, nopeatempoisella taustamusiikilla rytmitettyihin kuvaleikkauksiin ja nopeutettuihin kamera-ajoihin. Dickinson (2003: 143) kuvailee tällaista etenkin nuorisoa kosiskelevaa tyyliä MTV-estetiikaksi musiikkivideoista tutun editointityylin mukaan.

Analysoimassani jaksossa pääjuoni seuraa tapahtumasarjaa, joka alkaa, kun yksi viihdekeskuksen naispuolisista asiakkaista syyttää aiheetta yhtä turvatiimin miespuolista jäsentä seksuaalisesta ahdistelusta. Naisen tarkoitus on käyttää syytöstä kiristyskeinona, jotta turvatiimin johtaja, entinen CSI-agentti, varmistaisi suhteidensa avulla naisen johtamalle

rakennusfirmalle halutun asiakkuuden Malesiassa. Loppujen lopuksi entinen CSI-agentti käyttääkin suhteitaan, mutta niin, että hän hiostaa naisen luopumaan syytteistä. Analyysini kannalta olennaisin sivujuoni seurasi viihdekeskuksen ravintolassa ilmenneitä talousvaikeuksia, joiden seurauksena ravintolapäällikkö yrittää suostutella ravintolansa huippukokkia tarjoilemaan ravintolassa päivällisen lisäksi myös lounasta. Tässä suostuttelussa hän hyödyntää cameoroolissa esiintyvää Paul Ankaa, joka tarinan mukaan on kokin kaupungissa vierailulla oleva ystävä. Ohjelman aikana Paul Anka laulaakin onnistuneiden suostutteluiden jälkeen laulun ravintolan uuden lounastarjoilun avajaistilaisuuden juhlistukseksi.

Tällainen tunnetun laulajan cameoesiintyminen ei ole televisio-ohjelmissa mitenkään harvinainen tapaus. Cameoesitykset ja ylipäätään musiikin laajempi hyödyntäminen narratiivissa alkoivat yleistyä televisiossa, myös draamasarjoissa, 1990-luvulla. Osittain kyse on kilpailusta katsojaluvuista ja osittain synergiaedun tavoittelemisesta musiikintuottajien kanssa tehdyn yhteistyön ja soundtrack-levyjen myynnin kautta. (Plasketes 2004: 69) Narratiiviin upotetut cameoesitykset ovat omalla tavallaan myös viittaus television radio- ja varieteeohjelmiin juontuviin juuriin (ks. McCourt & Zukobi n.d.).

6.2.1 Jakson musiikki

Jakson musiikki on suurimmaksi osaksi viihdekeskuksen toiminnan taustalle sulautuvaa diegeettistä musiikkia (esimerkiksi klubimusiikkia tai pelisaleissa kuuluvaa musiikkia) tai kohtausten tapahtumia rytmittävää ei-diegeettistä instrumentaalimusiikkia. Varsinaisia selvästi kuuluvia lauluesityksiä jaksossa on vain kaksi: ei-diegeettisesti soiva sarjan tunnuslaulu, Charlie Clouserin *Let It Ride*, joka esitetään ohjelman alkukrediittien yhteydessä,

sekä Paul Ankan esittämä diegeettinen laulu *Having My Burger* ravintolan lounastarjoilun avajaistilaisuudessa.

Sarjan tunnuslaulun sanat:

Are you still feeling lucky tonight
Throw the dice again, let it ride
Wanna do this one more time?
Hit me again, let it ride

Are you gonna play tonight?
Sleep with me tonight, just right by your side
Gonna do this one more time
Hit me again, let it ride

myötäilevät sarjan teemaa ja siihen haettua perustunnelmaa, eli ne toimivat parafrasina.

Käheällä äänellä laulettuna ja melodialtaan nopearytmisenä niillä luodaan illuusiota menestyksen, onnistuneiden riskinottojen, seksin, vauhdin ja vapauden siivittämästä maailmasta, kun taustalla pyörii vauhdikkaasti editoitu montaasi kasinon pelipöydistä, vähäpukeisista tanssivista naisista ja nopeista autoista. Tunnuslaulujen tai tunnusmusiikin tehtävä on nimensä mukaisesti toimia ohjelmien tunnuksena, elementtinä, jonka avulla katsoja voi erottaa eri ohjelmat toisistaan jatkuvan ohjelmavirran lomasta. Niiden avulla pyritään yleensä herättämään katsojan huomio ja houkuttelemaan hänet pysäyttämään kanavahyppely ja jäämään kanavalle. Tunnuslauluja ei yleensä ole tapana kääntää, eikä näin ole tehty analysoinnin kohteena olleessa sarjassakaan. Parafraasina toimivien sanoitusten informaatioarvo on loppujen lopuksi hyvin vähäinen, koska katsojalle välittyy sen sisältämä tieto varmastikin jo itse musiikista, sen esitystavasta ja kuvamontaasista, johon laulu on yhdistetty.

Sarjan toinen lauluesitys, Paul Ankan *Having My Burger*, esitetään suunnilleen ohjelman puolivälissä. Kuten jo aiemmin mainitsin, kyseessä on viihdekeskuksen ravintolan

lounatarjoilun avajaisten kunniaksi esitetty humoristissävyytteinen laulu. Laulun sanat

kuuluvat seuraavasti:

Having my burger
What a lovely way of
dressing up a ground meat patty

Having my burger
One bite, one taste, and I'm
suddenly feeling so happy

They didn't fry it
or bake it slow
They grilled that meat with (goodness steep)¹⁰
and cooked it just so
I'm thinking you know

I'm having my burger
What a lovely way of
dressing up a ground meat patty

I'm having my burger!

Sanoitus kuvailee lounaalla tarjottua erikoishampurilaista, joten se tuo konkreettisesti uutta tietoa sarjaan sisällöllisesti. Ilman sanoituksia katsoja ei tietäisi, millainen on huippukokin arvolle sopivalla tavalla tehty hampurilainen, jonka kokki lopulta suostui taikomaan lounatarjoilua varten. Informaatioarvonsa takiansa päätös laulun kääntämisestä on varmaankin ollut helppo tehdä, etenkin kun kohta keskittyy pelkästään Paul Ankan diegeettiseen lauluesitykseen ravintolayleisön keskellä.

6.2.2 Ruututekstit

Analysoimassani jaksossa oli vain yksi käännetty laulu, joten tutkittavaa materiaalia oli huomattavasti vähemmän kuin Oikopolkuja-elokuvassa. Käännetyn laulun sijoittuminen

¹⁰ Laulun sanoista oli vaikea saada selvää tässä kohtaa. Säte kuulosti loppuvan merkitsemälläni tavalla, vaikkakin 'goodness steeped' voisi ehkä olla myös mahdollinen ja loogisempi vaihtoehto.

ohjelman narratiiviin oli ongelmattomampi kuin elokuvan laulujen, sillä se oli yksittäinen erillinen esitys, jota väliin tuleva dialogi ei rikkonut pirstaleiseksi. Tästä johtuen kääntäminen ja ruututekstien ajastaminen on varmastikin ollut helpompaa kuin Oikopolkuja-elokuvan tapauksessa. Typografisesti Pre-Textin käännöksessä on noudatettu samaa kursivoitua linjaa kuin Ylenkin laulukäännöksissä, mutta siinä missä Ylen käännöksissä oli noudatettu normaalia välimerkkikäytäntöä (eli pilkut ja pisteet olivat paikoillaan), Pre-Textin laulukäännöksessä välimerkit on jätetty kokonaan pois. Käännöksessä ei tosin muutenkaan ollut käytetty pisteitä repliikkien loppuissa.

Lähdetekstin kaksi ensimmäistä säkeistöä (ja ensimmäisen säkeistön lähes identtisenä toistava viimeinen säkeistö ennen loppuhuudahdusta) eivät ole varsinaisesti riimillisiä, mutta ne ovat rytmiltään ja rakenteeltaan samanlaisia. Lisäksi niiden välillä on keskinäistä sointuisuutta, eli niiden toinen ja kolmas säe rimmaavat keskenään puolisoituisesti. Keskimmäisen säkeistön riimikaava on *abcbb*, ja sen keskimäinen säe (c) sisältää säkeen sisällä toimivan riimiparin *meat - steep* (?). Suomennoksessakaan ensimmäisessä säkeistössä ei ole mittaa, mutta toinen säkeistö sen sijaan on tehty puolisoituttuna riimikaavaan *abb*. Sen riimipari *vaan - valtaan* puolestaan sointuu epäpuhtaasti yhteen ensimmäisen säkeistön viimeisen säkeen *saakaan*-sanana kanssa. Keskimäinen säkeistö kulkee suomennoksessa täysin vapaamittaisesti.

Vaikka suomennoksessa ei olekaan käytetty varsinaista soinnuttelua tämän enempää, niin esimerkiksi h-konsonantin sisältävien tavujen suhteellisen runsas käyttö antaa suomennokselle mukavaa ryhtiä, samoin kuin toisen säkeistön kahden ensimmäisen säkeen lauserakenteellinen toisto */ei käytetty pannua/, /ei uunin lämpöä/*, jota ei löydy lähdetekstistä.

Yhden laulun perusteella strategiasta ei voi tehdä yhtä mittavaa katsausta kuin Oikopolkuja-elokuvan tapauksessa, mutta näyttäisi kuitenkin siltä, että Pre-Textin suomentajalla on ollut

riimittelyiden suhteen samanlainen lähestymistapa kuin Ylen kääntäjällä. Käännöksessä on käytetty lähinnä vapaata mittaa, ja silloin kuin soinnutteluun on pyritty, se on tehty puolisoinnuttelulla, jolloin riimipari on pantu samaan ruututekstiin, jotta katsojan olisi helpompi huomata se. Oikopolkuja-elokuvan esimerkkitapauksessa lähdetekstin riimikaavaa oli noudatettu tarkemmin kuin tässä Las Vegas -jakson laulussa, mutta elokuvan käännöksessä esiintyi myös vapaata mittaa sellaisissa lauluosioissa, joissa lähdetekstissä oli käytetty puhdasta tai epäpuhdasta riimittelyä.

Having my burger
What a lovely **way** of
dressing up a ground meat **patty**

Syön *hampurilaistain* /
Minkä *herkun*
jauhelihasta saakaan /

Having my burger
One bite, one **taste**, and I'm
suddenly feeling so **happy**

Syön *hampurilaistain* (a) /
Yksi *haukku vaan* (b)
ja joudun onnen *valtaan* (b, ps)/

They didn't fry it (a)
or bake it **slow** (b)
They grilled that *meat* with goodness *steep* (?) (c)
and cooked it just **so** (b)
I'm thinking you **know** (b)

Ei käytetty pannua /
Ei uunin lämpöä /
Herkku pääsi puugrilliin
ja siitä tuli juuri sopiva /
Ajatelkaa /

I'm having my burger
What a lovely way of
dressing up a ground meat patty

Syön *hampurilaistain* /
Minkä *herkun*
jauhelihasta saakaan /

I'm having my burger

Syön *hampurilaistain*

Tavumääriltään käännös pysyy suurimman osan ajasta hyvin lähellä lähdetekstin tavumääriä. Suurin poikkeus on säepari */and cooked it just so/* ja */ja siitä tuli juuri sopiva/*, joiden välinen ero on viisi tavua. Muuten erot pysyttelivät yhden (8 kertaa) tai kahden (4 kertaa) tavun päässä alkuperäisestä. Täsmälleen tavumäärältään vastaavia säkeitä oli kaksi. Joissakin säkeissä eron lähdetekstiin voisi ajatella olevan pienempikin, jos pitkiä vokaalitavuja venyttäisi useammalle nuotille. Esimerkiksi suomennoksen toisen säkeistön viimeisen säkeen *ajatelkaa*-huudahduksen viimeisen tavun ”-kaa” voisi tarvittaessa laulaa ”-ka-a” merkityksen siitä kärsimättä (ks. Salo 2006: 153). En kuitenkaan lähtenyt muokkaamaan tässä

suomennoksen tavumääriä kirjoitetusta tekstiasusta poikkeavaksi; lyhensin ainoastaan diftongit sisältävän sanan *syön* yksitavuiseen muotoon, koska katsoin sen sopivan siinä muodoissa parhaiten mittaani (ks. Salo 2006: 160). Kaiken kaikkiaan suomennoksessa käytetty strategia tavumäärien osalta tuntuu noudattavan samaa linjaa kuin Oikopolkuja-elokuvan suomennos: lähdetekstin tavumäärien lähellä on pysytelty yhtä suurta poikkeusta lukuun ottamatta hyvin, mutta ei mitenkään orjallisesti.

Ha/ving/ my/ bur/ger (5)
 What/ a/ love/ly/ way of (6)
 dress/ing/ up/ a/ ground/ meat/ pa/tty (8)

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain (6) /
 Min/kä/ her/kun (4)
 jau/he/li/has/ta/ saa/kaan (7) /

Ha/ving/ my/ bur/ger (5)
 One/ bite/, one/ taste,/ and/ I'm (6)
 su/dden/ly/ fee/ling/ so/ ha/ppy (8)

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain (6) /
 Yk/si/ hauk/ku/ vaan (5)
 ja/ jou/dun/ on/nen/ val/taan (7)

They/ di/dn't/ fry/ it (5)
 or/ bake/ it/ slow (4)
 They/ grilled/ that/ meat/ with/ good/ness/ steep (8)
 and/ cooked/ it/ just/ so (5)
 I'm/ thin/king/ you/ know (5)

Ei/ käy/tet/ty/ pan/nu/a (7) /
 Ei/ uu/nin/ läm/pö/ä (6) /
 Herk/ku/ pää/si/ puu/gril/liin (7)
 ja/ sii/tä/ tu/li/ juu/ri/ so/pi/va (10) /
 A/ja/tel/kaa (4) /

I'm/ ha/ving/ my/ bur/ger (6)
 What/ a/ love/ly/ way/ of (6)
 dress/ing/ up/ a/ ground/ meat/ pa/tty (8)

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain (6) /
 Min/kä/ her/kun (4)
 jau/he/li/has/ta/ saa/kaan (7) /

I'm/ ha/ving/ my/ bur/ger! (6)

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain (6)

Oikopolkuja-elokuvan laulukäännösten tavoin tämänkään ohjelman laulukäännöksessä ei ole seurattu mitenkään systemaattisesti lähdetekstin tavujen pituuksia. Ne ovat kuitenkin lähempänä lähdetekstiä kuin esimerkiksi Prisoner of Life -kappaleen tapauksessa, etenkin muissa kuin kolmannessa säkeistössä, jossa erot ovat suurimmat. Suomennoksessa on joissakin tapauksissa korvattu pitkänä soiva tavu lyhyellä tavulla, mutta useimmiten muutokset ovat tapahtuneet pienemmällä vaihteluvälillä eli esimerkiksi lyhyellä tavulla on korvattu keskimittainen tavu ja keskimittaisella tavulla pitkä tavu. Tässä mielessä

laulusuomennos on ollut lähdetekstille ehkä uskollisempi tavujen pituuksien osalta kuin Oikopolkuja-elokuvan esimerkkitapauksissa.

Lähdeteksti:

Suomennos:

Suomennoksen tavujen mitoissa on kuitenkin sen verran usein ja sen verran suuria eroja lähdetekstiin nähden, että niiden puitteissa suomennosta ei voi kuitenkaan pitää laulettavaksi tarkoitettuna.

Painotuksienkin osalta käänös on analyysin perusteella yllättävän lähellä lähdetekstin painotuksia. Jos anakruuseja ei lasketa, säkeistöjen alkutavujen painotukset osuvat suurimman osan aikaa lähes täysin kohdalleen. Laskujeni mukaan näin tapahtuu lähdetekstin 36 painotetusta tavusta 26:n kohdalla. Luku on selvästi isompi kuin esimerkiksi Oikopolkuja-elokuvan Prisoner of Life -laulun tapauksessa.

Having my **b**urger
What a **l**ovely **w**ay of

/ **x** **x** | / **x**
/ **x** | / **x** | / **x**

dressing up a ground meat patty / x x x | / x | / x

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain / x // x x // x
Min/kä/ her/kun / x // x
jau/he/li/has/ta/ saa/kaan / / x // x x // x

Having my burger / x x | / x
One bite, one taste, and I'm / x | / x | / x
suddenly feeling so happy / x x | / x x | / x

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain / x // x x // x
Yk/si/ hauk/ku/ vaan / x // x //
ja/ jou/dun/ on/nen/ val/taan x // x // x // x

They didn't fry it x // x | / x
or bake it slow x | / x | /
They grilled that meat with goodness steep x | / x | / x | / x | /
and cooked it just so x | / x x | /
I'm thinking you know x | / x x | /

Ei/ käy/tet/ty/ pan/nu/a / x // x x // x //
Ei/ uu/nin/ läm/pö/ä / x // x | / x //
Herk/ku/ pää/si/ puu/gril/liin / x // x x // x
ja/ sii/tä/ tu/li/ juu/ri/ so/pi/va / x // x x x // x // x x
A/ja/tel/kaa / / x x //

I'm having my burger x | / x x | / x
What a lovely way of / x | / x | / x
dressing up a ground meat patty / x x x | / x | / x

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain / x // x x // x
Min/kä/ her/kun / x // x
jau/he/li/has/ta/ saa/kaan / / x // x x // x

I'm having my burger! x | / x x | / x

Syön/ ham/pu/ri/lais/tain x // x x // x

Edellä mainittujen esimerkkien perusteella näyttäisikin siis siltä, että Las Vegas -jakson laulusuomennoksessa on seurattu rytmityksellisesti lähdetekstiä tarkemmin kuin Prisoner of Lifen suomennoksessa. Ero voi johtua jälleen kerran osaltaan lähdetekstin muodosta, sillä vaikka se ei ole rytmitykseltään aivan yhtä selkeä kuin Oikopolkuja-elokuvan lastenlaulurallatukset, joiden suomennoksista oli tehty vahvasti rytmitetty, se on kuitenkin selkeämmän kaavamaisempi kuin Prisoner of Life Oikopoluissa. Vaikka rytmiä onkin

seurattu jonkinasteisesti, kyse ei kuitenkaan ole niin tarkasta lähdetekstin muodon seuraamisesta, että suomennosta voisi pitää täysin laulettavaksi tarkoitettuna. Pikemminkin strategiaksi voisi tulkita laulullisuuden simuloinnin.

7 LOPUKSI

Vuodenajat ja kuukaudet ovat vierähtäneet ja työni on edennyt siihen pisteeseen, että on tullut aika punoa sen moninaiset säikeet yhteen lopputarkastelua varten. Käsittelin työssäni laulujen ruututeksteiksi kääntämistä esimerkkiteosten analyysin, kääntäjille suunnatun kyselytutkimuksen sekä käännöstoimeksiantajien ja käännöskirjallisuudessa annettujen ohjeistusten kautta. Yksi mahdollinen säie, reseptiotutkimus eli käännösten katsoja-lukijoiden näkökulma, on jäänyt käsittelyssä paitsioon. Ainoa viittaus siihen suuntaan oli luvussa 5.1. mainittu Gottliebin (1994: 115) huomio, jonka mukaan suurin osa katsojista haluaa laulujen käännösten ”kuulostavan oikeilta”, kun taas toisille kelpaa pelkän sanoman välittäminen ja toisille ainoastaan sanatarkka käännös.

Gottliebin mainitsemat hyvin eriävät katsojatoiveet (sanatarkan käännöksen vaatimusta lukuun ottamatta) heijastuivat myös käännöstutkijoiden ja käännöstoimeksiantajien antamista ohjeista, jotka normittavat laulujen ruututeksteiksi kääntämistä. Käännöskirjallisuudesta löytyneet ohjeet olivat jokseenkin homogeenisia, sillä niissä lähes kaikissa neuvottiin tekemään laulukäännöksistä laulettavia tai lähestulkoon laulettavia (ainoastaan Gottlieb eritteli strategioita käännöksen skopoksen perusteella). Sen sijaan käännöstoimistoista yksikään ei ilmoittanut suoraan laulettavuutta käännöstavoitteeksi. Esimerkiksi Pre-Text ilmoitti periaatekatsauksessaan suosittellevansa vain laulun sanoman kääntämistä.

Lähimmäksi laulettavuuden vaatimusta ylsi Yle, jonka ohjeissa suositeltiin laulun sisällön,

tyylin, poeettisen muodon välittävää ja säkeiden runomittaa simuloivaa strategiaa. Koska Ylenkään ohjeissa ei mainittu laulettavuuteen vaikuttavien vokaaleiden ja melodiaa tarkasti seuraavien painotusten käyttöä, ohjeistuksen voidaan katsoa pyrkivän lähinnä laulullisuuden illuusioon, ei niinkään varsinaiseen laulettavuuteen.

Kun normisuosituksia tarkasteli lähemmin, laulukäännöksen rytmityksen ja riittelyn suhteen ilmeni jonkinasteista polarisointia. Käännöstutkijoista Ivarsson ja Carroll (1998: 120–122) mainitsivat käännöksen rytmityksen riittelyä tärkeämmäksi aspektiksi, kun taas sekä Gottlieb (1994: 115–116) että Chaume (2004: 18) pitivät näitä molempia tekijöitä yhtä tärkeinä. Käännösyrityksistä vain SDI Media ja Yle opastivat kääntäjiään kiinnittämään huomiota rytmitykseen; Pre-Text, Broadcast ja MTV3, joilla ei ollut laulujen kääntämisestä varsinaisia ohjeita kääntäjilleen, eivät maininneet rytmitystä laisinkaan lyhyissä periaatekatsauksissaan. Ne ilmoittivat riittelyn ainoaksi käännösstrategiaksi muodon ilmentämisen osalta (ks. luku 5.2.). Kääntäjäkyselyn vastauksissa (ks. luku 5.3.4.) rytmin huomioiminen ja riittely saivat jokseenkin yhtäläisesti mainintoja, mutta rytmitystä mainittiin silti kääntäjienkin keskuudessa useammin riittelyä tärkeämmäksi tekijäksi.

Vaikka käännöstutkijoilta ja käännöstoimistoilta saaduissa normittavissa suosituksissa sekä itse kääntäjiltä kuuluissa kommentteissa oli selvää hajontaa, tutkielmani aineistoanalyysin esimerkkikäännösten perusteella käytännöissä ei noussut esille suuria eroja. On toki muistettava, että esimerkkiaineistoni koostui ainoastaan kahdesta satunnaisesti valitusta työstä, joten niistä vedetyt johtopäätelmät voivat olla vain luotaavia. Esimerkkikäännöksissä työnantajien täysin poikkeavat linjat eivät kuitenkaan näyttäneet vaikuttaneen suuremmin käännösten lopulliseen muotoon. Selvimmin havaittava ero käännöksissä koski välimerkkien käyttöä. Ylen kääntäjä oli noudattanut yleisiä välimerkkisääntöjä toisin kuin Pre-Textin

kääntäjä. Tärkein huomio oli kuitenkin se, että kummassakaan esimerkkityössä ei ollut seurattu erityisen tarkasti lähdetekstin poeettista muotoa (Pre-Textin käännöksessä kuitenkin hieman tarkemmin kuin Ylen käännöksessä), vaikka Ylen ohjeissa tähän annetaankin jokseenkin yksityiskohtaiset suositukset. Ainoa poikkeus olivat säkeiden tavumäärät, jotka pysyttelivät molemmissa analysoitavissa teksteissä usein hyvin lähellä lähdesäkeiden tavumääriä. Eroa oli useimmiten ainoastaan yhden tai kahden tavun verran. Analyysissa tuli myös esille, että laulujen tyylilajilla voi olla huomattava vaikutus lähdetekstin poeettisen muodon välittämiseen käännöksessä. Yleensä käännöksissä oli käytetty lähinnä vapaata mittaa tai epäpuhdasta riimitelyä (useimmiten puolisoinnuttelua), vaikka lähdetekstissä olisikin ollut puhtaita riimejä. Oikopolkuja-elokuvan erittäin voimakkaasti riimiteltyjen ja helpporytmisten lastenlaulujen käännöksissä lähdetekstin muotoa oli kuitenkin mukailtu tarkemmin kuin muissa lauluissa. Ne olivat aineiston ainoat laulukäännökset, joissa oli käytetty puhtaita riimejä, minkä lisäksi käännöksissä oli seurattu lähdetekstin tavumääriä ja painotuksia tarkemmin kuin muiden laulujen käännöksissä.

Aineistossa ilmitulleet eroavuudet riimitelyä koskeviin normisuosituksiin nähden voivat olla osoitus siitä, että laulujen ruututeksteiksi kääntämistä koskevat normit ovat muutostilassa. Johan Franzon, jonka erittelemiä laulukäännösten strategioita käsittelin luvussa 4.1., on nyttemmin laajentanut laulujen kääntämisen tutkimustaan entistäkin laajemmalle, myös ruututeksteiksi kääntämiseen ja dubbaukseen, ja valmistelea aiheeseen liittyen artikkelia vuonna 2008 ilmestyvään *The Translatorin* erikoisnumeroon kääntämisestä ja musiikista. Uuden tutkimuksensa myötä Franzon (2007) esittää ajatuksen, että käännettäessä lauluja ruututeksteiksi käännöksissä tulisi kiinnittää huomiota riimitämisen sijasta erityisesti lähdetekstin prosodiseen muotoon, jotta kohdetekstin lukeminen olisi helppoa, kun melodia ja alkuperäiset lyriikat ovat kuultavista rinta rinnan kirjoitetun käännöksen kanssa. Prosodiset

muodot Franzon (emt.) määrittelee melodian tavumääräksi, säejaoksi, äänenkorkeudeksi ja intonaatioksi, joista kahta ensimmäistä käsittelin omassa työssäni rytmin osatekijöinä. Tavumäärät ja säejaot ovat nähdäkseni prosodisista muodoista olennaisimmat seikat ruututekstejä tarkasteltaessa, ja aineistoanalyysin esimerkeissä lähdetekstin poeettisesta muodosta kohdetekstiin välittyivätkin tarkimmin juuri tavumäärät.

Franzonin ehdotus nostaa esiin mielenkiintoisen paralleelin luvussa 2.1. mainittuun Christopher Taylorin (2003) tutkimukseen minimaalisista käännösratkaisuista sekä luvussa 4.2. mainittuun Riitta Virkkusen (2004: 203) huomioon, että oopperaesityksissä käänнос ”ammentaa merkityksensä nimenomaan esitystekstissä vallitsevasta eri esittämisen muotojen välisestä synestesiasta”. Aivan kuten oopperoiden tekstilaitekäännöksissä, myös av-teksteissä sen kirjalliselta verbaaliselta kanavalta luettavissa olevat käännetyt ruututekstit toimivat yhteistyössä multimodaalisen tekstin muiden informaatiokanavien kanssa. Tällöin ei ole välttämättä tarpeellista pyrkiä täysin laulettavaan laulukäännökseen, koska alkuperäinen lauluesitys on koko ajan kuultavissa ja nähtävissä käännöksen ohessa. Muodollisesti ”vajavainenkin” käänнос voi olla toimiva läsnä olevan alkuperäistekstin ja käännöksen välisen synestesian ansiosta, jos käänнос ei poikkea liikaa alkuperäistekstistä. Voisi olla kuitenkin hyvä tutkia esimerkiksi reseptiotutkimuksen avulla sitä, miten ”vajavaisen” käännöksen katsojat ja kääntäjien ammattikunta hyväksyvät päteväksi laulukäännökseksi.

Laulujen poeettisen muodon välittämiseen käytettyjen strategioiden lisäksi halusin tarkastella työssäni myös sitä, millaiset laulut yleensä valikoituvat käännettäviksi ruututeksteiksi, sekä sitä, onko kääntäjien vaikea päättää laulukäännöksen tarpeellisuudesta. Kääntäjäkyselyn vastausten perusteella kääntäjien on yleensä helppo päättää laulujen kääntämisestä.

Ongelmallisiksi mainittiin lähinnä ei-diegeettinen taustamusiikki tietyissä tapauksissa sekä

tapaukset, joissa laulun sanoitukset ovat fragmentoituneet normaalidialogin lomaan, jolloin lyriikan ja dialogin käännosten sekoitus voi hämmentää katsojaa. Normittavien ohjeistusten perusteella käännettäviksi suositellaan lähinnä lauluja, jotka ovat juonen ymmärtämisen kannalta oleellisia tai jos laulaminen on kohtauksessa pääosassa ja jos sanoitukset havainnollistavat jotenkin av-tekstin sisältöä. Taustamusiikin katsottiin usein olevan tarpeeton käännettävä. (Ks. Metsola 2006; SDI Media 2006; Ivarsson & Carroll 1998: 120).

Tutkimukseni perusteella näyttäisi siltä, että lauluista valikoituvat useimmiten käännettäviksi ne, jotka esiintyvät av-teksteissä diegeettisenä, ohjelman tai elokuvan sisäiseen maailmaan kuuluvana musiikkina, ja jotka toimivat polaroiden tai kontrapunktoiden eli kohtauksen tunnelmaa selventäen tai merkityksellistäen. Esimerkkikäännöksistä Las Vegas -sarjan laulukäännös oli diegeettinen, ohjelmassa cameoroolin tekevän Paul Ankan esittämä humoristinen laulu, jonka esityksen aikana huomio kiinnittyi pelkästään lauluun ja sen vastaanottoon yleisön keskuudessa ja jonka humoristinen sisältö ei olisi käynyt englantia taitamattomalle katsojalle ilman käännoästä ilmi. Oikopolkuja-elokuvassa lauluesityksiä oli useampia, ja ne sijoittuivat elokuvan sisälle hieman ongelmallisemmin kuin Las Vegas -sarjan esimerkkilaulukäännös. Suurimman osan elokuvan lauluista esittää yksi elokuvan henkilöahmoista, Tess Trainer (Annie Ross), joko diegeettisesti tai ei-diegeettisesti kuuluvina lauluina. Näistä käännettäviksi ovat päätyneet useimmiten ne, jolloin Tess Trainer oli itse kohtauksessa näkyvästi mukana. Poikkeuksena tähän oli elokuvan ensimmäinen laulu, joka kuuluu alkukohtauksissa ei-diegeettisenä taustamusiikkina (osittain ruututeksteiksi käännettynä), mutta osoittautuu lopulta diegeettiseksi musiikiksi, kun kohtaus siirtyy klubille, jossa Tess Trainer laulaa laulua.

Oikopolkuja-elokuvassa ilmenevä ei-diegeettisen ja diegeettisen musiikin välisen rajan hämärtyminen ja ehkä osittain siitä seurannut vaihtelu käännettäväksi valikoituneissa lauluosuuksissa osoittavat, että käännösvälinnan tekeminen ei ole aina yksioikoisen helppoa vaan vaatii kääntäjältä hyvää tilanne- ja tekstitajua. Ei voi sanoa, että kaikki av-teksteissä diegeettisesti esiintyvät laulut päätyisivät käännettäväksi, sillä esimerkiksi nuorille suunnatuissa fiktiivisissä sarjoissa samoin kuin monissa puheohjelmissa esiintyvien vierailevien yhtyeiden (tavanomaisia muun muassa Siskoni on noita -sarjassa ja Late Night With Conan O'Brienissa) sanoituksia harvemmin käännetään. Näissä tapauksissa laulujen funktiona ei niinkään ole selventää tai merkityksellistää musiikilla ja sanoituksilla narratiivia, vaan usein kyse on kaikesti lähinnä siitä, että ohjelman halutaan osoittaa olevan ”ajan tasalla” ja sen viihdearvoa halutaan lisätä. Toisaalta ei myöskään voida sanoa, että kaikki ei-diegeettiset laulut olisivat sellaista taustamusiikkia, jota ei tarvitse kääntää, sillä laulujen funktio voi toisinaan muistuttaa voiceoveria (Garwood 2003: 110). Näissä tapauksissa kääntäjän onkin ehkä mietittävä, välittykö lauluun sisältyvä sanoma musiikin ja kuvan välisen synestesian kautta vai vaatiiko se kääntämistä. Tarkempi analyysi useammasta erityyppisestä av-tekstistä voisi auttaa kartoittamaan, minkälaisissa tilanteissa esiintyvät ja millaiset laulut yleensä päädytään kääntämään. Myös huolellinen toimintatutkimus (ks. esim. Arja Kuula 1999) voisi auttaa selvittämään laulujen ruututeksteiksi kääntämisen eri vaiheita ja päätösvalintoja.

Olen tullut nyt tutkimusmatkani päähän ja punonut tarkastelemani säikeet parhaan kykyni mukaan yhtenäiseksi ajatelmien ja päätelmien keräksi. Lopputulos ei ole millään muotoa aukoton tai toimiva neuvokki laulujen kääntämisen kanssa painiskeleville. Sen ei ole ollut tarkoituskaan olla. Pikemminkin tämä tutkimus on ollut väline, jonka avulla olen voinut tarkastella käsiteltävänä olevaa aihetta ja nostaa siitä esille aukkokohtia, kysymyksiä,

ristiriitoja, jatkopohdintojen aiheita. Ainakin itseni, ja toivottavasti myös lukijoideni, eteen on avautunut sitä useampia ovia uusien kysymysten äärelle, mitä syvemmillä olen aiheeseen pureutunut.

TUTKIMUSAINEISTO JA LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Oikopolkuja (Short Cuts). Ohj. Robert Altman. Esitetty Suomessa 14.1.2004 YLE TV1, suom. Antero Talassalmi.

Las Vegas (Las Vegas). Toinen kausi, jakso 14 ”Valheita ja viettelijöitä” (The Lie is Cast). USA 2005. NBC. Esitetty Suomessa 20.5.2006 Nelonen, suom. Sonja Karvonen, Pre-Text Oy.

Luova, Kirsti 2006b. Ylen suomentaja-toimittaja. Laulut ja riittäminen -dokumenttitiedosto, joka sisältää ohjeet laulujen ruututeksteiksi kääntämiseen.

SDI Media 2006. Yleiset ohjeet -dokumenttitiedosto, joka sisältää ohjeet laulujen ruututeksteiksi kääntämiseen.

Painetut lähteet

Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1993. Film Art: An Introduction. Fourth edition. New York: McGraw-Hill, Inc.

Chaume, Frederic 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. Meta XLIX, 1, s. 12–23.

- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Käänt. ja toim. C. Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel 1999. *The Voice in Cinema*. Käänt. ja toim. C. Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Delabastita, Dirk 1989. Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35 (4), s. 193–218.
- Dewolf, Linda 2001. Surtitling Operas. Teoksessa Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (toim.), *(Multi)media Translation, Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 179–188.
- Dickinson, Kay (toim.) 2003. *Movie Music, The Film Reader*. London and New York: Routledge.
- Franzon, Johan 2001. Pseudotranslation of popular songs? Teoksessa Kukkonen, Pirjo & Hartama-Heinonen, Ritva (toim.), *Mission, Vision, Strategies, and Values. A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki: Yliopistopaino, s. 33–44.
- Gallagher, Tess 1995. Taiteilija kuilun partaalla. *Suom. ja toim. Sakari Toiviainen. Filmihullu* 2/1995, s. 42–43.
- Garwood, Ian 2003. Must you Remember This? Orchestrating the “standard” pop song in *Sleepless in Seattle*. Teoksessa Dickinson, Kay (toim.), *Movie Music, The Film Reader*. London and New York: Routledge, s. 109–117.
- Gorbman, Claudia 2003. Why Music? The Sound Film and Its Spectator. Teoksessa Dickinson, Kay (toim.), *Movie Music, The Film Reader*. London and New York: Routledge, s. 37–47.
- Gottlieb, Henrik 1994. *Tekstning: synkron billedmedieoversættelse*. København: Center for Oversættelse, Københavns Universitet.

Gottlieb, Henrik 1998. Subtitling. Teoksessa Baker, Mona (toim.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Lontoo: Routledge, s. 244–248.

Hermans, Theo 1999. Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained. Manchester. St. Jerome Publishing.

Hietala, Veijo 1993. Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Ivarsson, Jan 1992. Subtitling for the Media: A Handbook of an Art. Stockholm: TransEdit.

Ivarsson, Jan ja Carroll, Mary 1999. Subtitling. Simrishamn: TransEdit.

Juva, Anu 1995. Vakokangas soi! Kirja elokuvamusiikista. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Karamitroglou, Fotios 2001. The choice between subtitling and revoicing in Greece. Norms in action. Target 13 (2). 305–315.

Kress, Günther & van Leeuwen, Theo 2001. Multimodal Discourse. The Modes and media of contemporary communication. London: Arnold.

Kuula, Arja 1999. Toimintatutkimus. Kenttätyötä ja muutospyrkimyksiä. Tampere: Vastapaino.

Leech, Geoffrey N. 1973. A linguistic guide to English poetry. Third edition. London: Longman Group Ltd.

Lehtonen, Mikko 1998. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko 2001. Post scriptum: kirja medioitumisen aikakaudella. Tampere: Vastapaino.

- Louhivuori, Anna 1990. Kokemuksia chansonien kääntämisestä. Teoksessa Jääskeläinen, Maijaliisa (toim.) 1990, Kuva – sana – musiikki. Käännös kuvan ja musiikin kontekstissa. Jyväskylän yliopiston 10. kääntäjäprojektin kesäseminaari 7.–8.7. 1989. Jyväskylän yliopisto, Monistuskeskus.
- Nord, Christian 1991. Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Käänt. Christiane Nord ja Penelope Sparrow. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi B.V.
- Oittinen, Riitta 1995: Kääntäjän karnevaali. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.
- Plasketes, George 2004. Cop Rock Revisited. Journal of Popular Film and Television. Summer 2004, Vol. 32, Issue 2, s. 64– 73. Pdf-tiedosto osoitteessa <http://helios.uta.fi:2252/login.aspx?direct=true&db=hlh&AN=14933763&site=ehost-live>.
- Pym, Anthony 1998. Method in Translation History. Manchester: St. Jerome.
- Rantanen, Jussi-Pekka 2000. Puhtaan illuusion puolesta. Dogme 95 -elokuvaaliikkeen audiovisuaalinen estetiikka. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.
- Remael, Aline 2001. Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. Teoksessa Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (toim.), (Multi)media Translation. Concepts, Practices, And Research, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 13–22.
- Rocha, Jules 2005. Translation of musicals - the example of "Les Misérables". Teoksessa Salmi, Leena & Koskinen, Kaisa (toim.), Proceedings of the XVII World Congress. International Federation of Translators. Tampere.
- Salo, Heikki 2006. Kahlekuningaslaji: laululyriikan käsikirja. Helsinki: Like.

Savolainen, Petri 2006. TV-käännösten ”kiina-ilmiö” erillissopimusten taustalla. Liiton ARKKI 6/2006 [RTTL:n jäsenlehti], s. 10.

Smith, Jeff 2003. Banking on Film Music: Structural Interactions of the Film and Record Industries. Teoksessa Dickinson, Kay (toim.), *Movie Music, The Film Reader*. London and New York: Routledge, s. 63–81.

Suomen kielen perussanakirja 2001. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja osa 55. Toinen osa, L–R. Helsinki: Edita.

Taylor, Christopher 2003. Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator* 9 (2), s. 191–206.

Vertanen, Esko 2004. Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina. Teoksessa Oittinen, Riitta ja Mäkinen, Pirjo (toim.), *Alussa oli käänös*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Virkkunen, Riitta 2001. *Tekstititys oopperassa*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Virkkunen, Riitta 2004. *Aika painaa. Oopperan tekstilaitekäännöksen toiminnalliset rajat*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Painamattomat lähteet

Sähköposti- ja Internet-lähteet:

Balcom, David. *Short Cuts, Narrative Film and Hypertext*.

http://www.mindspring.com/~dbalcom/short_cuts.html, tarkistettu 6.8.2007.

Jaehne, Karen. Robert Altman on “Kansas City”.

<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=rob-alt2>, tarkistettu 6.8.2007.

Kaurismäki, Paula 2006. Broadcast Text. Vastaus Leena Hyttisen sähköpostilla lähettämään tiedusteluun av-teksteissä esiintyvien laulujen ruututeksteiksi kääntämisen konventioista.

Luova, Kirsti 2006a. Ylen suomentaja-toimittaja. Vastaus Leena Hyttisen sähköpostilla lähettämään tiedusteluun av-teksteissä esiintyvien laulujen ruututeksteiksi kääntämisen konventioista.

McCourt, Tom ja Zuberi, Nabeel n.d. Music on Television.

<http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/musicotele/musicotele.htm>,
katsottu 7.8.2007.

Metsola, Kati 2006. PreText. Vastaus Leena Hyttisen sähköpostilla lähettämään tiedusteluun av-teksteissä esiintyvien laulujen ruututeksteiksi kääntämisen konventioista.

Penttilä, Raija 2006. MTV3. Vastaus Leena Hyttisen sähköpostilla lähettämään tiedusteluun av-teksteissä esiintyvien laulujen ruututeksteiksi kääntämisen konventioista.

NBC 2006. http://www.nbc.com/Las_Vegas/about.shtml, tarkistettu 6.8.2007.

Nelonen 2006a. <http://www.nelonen.fi/lasvegas>, tarkistettu 6.8.2007.

Nelonen 2006b. <http://www.nelonen.fi/info.asp?f=12&s=20&d=11633>, tarkistettu 6.8.2007.

http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/s/short-cuts-script-transcript-altman.html, katsottu 30.3.2006

SKTL 2006. http://www.sktl.net/fi_jaostot_3_av.html, katsottu 31.3.2006.

St. Jerome Publishing 2006.

<http://217.199.184.112/page.php?id=27&doctype=Periodicals§ion=1&msg=Periodicals&finds=0&string=>, tarkistettu 6.8.2007.

Translat 2006. <http://lists oulu.fi/mailman/listinfo/translat>, tarkistettu 6.8.2007.

Muut painamattomat lähteet:

Abdallah, Kristiina 2003. Tekstittämisen laatu ja digiaika – Uhkatekijöitä ja ratkaisuja. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Franzon, Johan 2007. Three dimensions of singability: Translation of songs for different media. Tutkimusseminaarin esitelmä 12.04.2007, Helsingin yliopiston käännöstieteen laitos, Kouvola.

Herrera Guevara, Rosa 2006. ”Järki lähtee, ääni jää”. Soinnutetun rocklyriikan kääntäminen Timo Rautiainen & Trio Niskalaukauksen levyllä Hartes Land. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Pdf-tiedosto, <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu01170.pdf>.

Oskala, Pertti n.d. Laululyriikan laatimisen lyhyt oppimäärä laatutiedooselle harrastajalle. Pdf-tiedosto, <http://oskala.net/riimit/riiminikkari.pdf>.

LIITTEET

Liite 1: Kyselylomake

KYSELY AV-KÄÄNTÄJILLE

Teen Tampereen yliopiston englannin kielen kääntämisen ja tulkkauksen yksikölle pro gradu -työtä laulujen ruututeksteiksi kääntämisestä. Tarkoitukseni on kartoittaa laulujen ruututeksteiksi kääntämisen konventioita kyselytutkimuksen ja aineistoanalyysin avulla. Olen kysynyt jo eri käännöstoimistoilta heidän ohjeistaan ja saanutkin kaikilta lähestymiltäni tahoilta vastaukset. Seuraavaksi haluaisinkin kuulla itse kääntäjiltä heidän kokemuksiaan ja mielipiteitään. Olisitkin siis minulle suureksi avuksi, jos käyttäisit pienen hetken täyttääksesi seuraavalta sivulta löytyvän kyselylomakkeen. Lomakkeeseen ei tallennu mitään henkilötietoja, joten kysely on täysin anonyymi. Toivoisin saavani kyselyyn mahdollisimman paljon vastauksia jo tämän viikon aikana, mutta viimeinen takaraja vastauksille on 31.3. Gradusta voi pyytää lisätietoja suoraan minulta sähköpostitse.

Kiitoksia jo etukäteen kyselyyn vastanneille.

Leena Hyttinen

leena.hyttinen(at)uta.fi



TAUSTATIETOJA:

Oletko opiskellut kääntämistä yliopistossa tai kieli-instituutissa?

Kyllä

En

Kauanko olet toiminut av-kääntäjänä?

Alle 5

v.

Yli 5 v.

Mikä on työsuhteesi (freelancer, vakituinen, useampi työnantaja)? Oletko Yhtyneet-sopimuksen piirissä?

OHJEISTA:

Oletko saanut työnantajaltasi ohjeet laulujen ruututekstittämiseen?

Kyllä

En

Haluatko tarkentaa (esimerkiksi jos työnantajia on useampia)?

Jos et ole, kaipaatko ohjeita?

Kyllä

En

Jos kaipaat, minkälaisiin asioihin haluaisit ohjeistusta?

Jos olet saanut ohjeet, minkälaisiin asioihin niissä kiinnitetään huomiota (esim. riimitys, rytmitys, kursivointi)?

Mitä mieltä olet ohjeista? Vastaavatko ne tarkoitustaan?

LAULUJEN RUUTUTEKSTITTÄMISESTÄ:

Oletko kääntänyt itse lauluja ruututeksteiksi?

Kyllä

En

Jos et ole, mihin asioihin ajattelisit kiinnittäväsi huomiota lauluja ruututekstittäessäsi?

Jos olet, minkälaisiin asioihin kiinnität huomiota lauluja ruututextittäessäsi?

Jos olet itse ajastanut käännöksen ohjelmaan, jossa esiintyy lauluja, onko sinun ollut helppo päättää niiden ruututextittämisestä? Jos ei, miksi?

Varaako työnantajasi lauluja sisältävän ohjelman/elokuvan kääntämiseen ylimääräistä aikaa?

Kyllä

Ei

Haluatko tarkentaa (esimerkiksi jos työnantajia on useampia)?

Maksetaanko laulujen ruututekstittämisestä enemmän kuin normaalidialogista? Kyllä
Ei

Haluatko tarkentaa (esimerkiksi jos työnantajia on useampia)?

Tuleeko mieleesi jotakin muuta erityistä laulujen ruututekstittämisestä?

Liite 2: Laulut ja käännökset

A. Oikopolkuja-elokuva

Prisoner of Life

If you're looking for a rainbow
you know there's gonna be some rain
One minute you're filled with happiness
next minute there's nothing but pain

When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life

One day you're man is here
The next day he's walked out and gone
But no matter what happens
You simply somehow gotta carry on

When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life...

Life's good, it's bad
It's in between
But it's the unexpected and the uncertainty
that keeps us going
You know what I mean

Yesterday you own the world
The next day the world owns you
One day everything's a lie
The next day you swear it's all true
That's what happens

When you're a prisoner
And I'm a prisoner
I'm a prisoner of life

*Jos etsit sateenkaarta,
tiedät odottaa sadetta.*

*Ensin on onnea,
sitten vain tuskaa, -*

*Kun olet vanki
ja minä olen vanki...*

Elämän vanki.

*Eilen oli miehesi täällä,
tänään hän on jo poissa...*

Ja minä olen vanki.

Elämän vanki.

·
·
·

*Eilen omistit maailman,
tänään se omistaa sinut...*

Punishing Kiss

Can't stand the suspense
The endless embraces
I favor a good...
punishing kiss

*En kestä jännitystä,
loputtomia hyväilyjä...*

*...rakastan hyvää,
rankaisevaa suudelmaa.*

Laulun sanoitukset kokonaisuudessaan:

[http://www.elviscostello.info/
wiki/index.php?title=Punishing_Kiss](http://www.elviscostello.info/wiki/index.php?title=Punishing_Kiss)

Conversation On A Barstool

I'm tired, so tired
But I won't be sorry
If you won't be
And I don't want your pity
or your sympathy

Olen niin väsynyt...

*Mutta en ole surullinen
ellet sinäkään.*

En kaipaa sääliäsi...

It isn't as if
I was just anybody
On Broadway I danced
for that senator
They know me in London
and they know me in Paris
I'm only talking
'cause you looked like
you needed a friend

En ollut kuka tahansa.

*Broadwaylla tanssin
sille senaattorille.*

*Minut tunnetaan
Lontoossa ja Pariisissa.*

*Puhun vain,
koska näytit siltä, -*

että tarvitset ystävää...

Laulun sanoitukset kokonaisuudessaan:

[http://www.lyricshosting.com/artists/01/
annie_ross_the_low_note_quintet/
conversation_on_a_barstool.html](http://www.lyricshosting.com/artists/01/annie_ross_the_low_note_quintet/conversation_on_a_barstool.html)

“Tyttölaulu”

In a setting by the woods
a little man by the river stood
saw a girl come floating by
and he heard her cry:

*Metsikössä pikku mies
seisoi joen rannalla.*

*Näki tytön lipuvan,
kuuli hänen huutavan:*

Help me! Help me! Help me!

“Auttakaa! Auttakaa!”

“Hauvelilaulu”

My little puppy's name is Rag
He eats so much that his tummy sags
His ears flip flop
and his tale wig wag...

*On hauvelini nimi Jaa.
Se syö niin että masu retkottaa.*

*Sen korvat lerpattaa
ja häntä vipattaa..*

To Hell With Love

I'm gonna like somebody
and let them like me
Going further means chains
And I was born to be free

To hell with love
To hell with love
I find a way to keep
from getting in too deep
To hell with love

I thought that I would die
I could have built a water bed
with all the tears I cried
To hell with love
To hell with love
When it comes to me and you
To hell with love
To hell with love

When it comes to you and me
That's the way it's gonna be
If you share my point of view
I'm the woman made for you
When it comes to push or shove
If you're holding out for love
To hell with love

*Aion pitää jostakusta
ja annan hänen pitää minusta.*

*Pitemmälle meneminen
tietää kahleita -*

ja minä synnyin vapaaksi.

Helvettiin rakkaus...

*Pidän varani,
etten mene liian pitkälle.*

Helvettiin rakkaus...

Full Moon

Each day
just about sunset
I watch you passing my door
It's all I can do
not to run to you
But I don't wanna cry anymore

Nighttime
the same old moon
we knew before
It's all I can do
not to run to you...

Each day
just about sunset
I watch you passing my door
It's all I can do
not to run to you
But I don't wanna cry anymore

I Don't Know You

You may mean me some good
You may mean me some harm
You may be a fire
You may be a false alarm

Because I don't know you
I don't know you
I don't know you

...

I don't know you well
I don't know you at all
I don't know you
I don't know you
I don't know you

*Joka ilta
kun aurinko laskee -*

katselen kun kuljet oveni ohi...

...mutta en halua itkeä enää.

Tarkoitat ehkä hyvää.

Tai ehkä paha.

Olet ehkä liekki.

Tai ehkä väärä viesti.

*En tunne sinua,
en tunne sinua...*

...

En tunne sinua hyvin.

En tunne sinua ollenkaan.

En tunne sinua...

En tunne sinua

B. Las Vegas -sarja

Let It Ride

Are you still feeling lucky tonight
Throw the dice again, let it ride
Wanna do this one more time?
Hit me again, let it ride

Are you gonna play tonight?
Sleep with me tonight, just right by your side
Gonna do this one more time
Hit me again, let it ride

Having My Burger

Having my burger
What a lovely way of
dressing up a ground meat patty

Having my burger
One bite, one taste, and I'm
suddenly feeling so happy

They didn't fry it
or bake it slow
They grilled that meat with (goodness steep?)
and cooked it just so
I'm thinking you know

I'm having my burger
What a lovely way of
dressing up a ground meat patty

I'm having my burger!

Syön hampurilaistain

*Minkä herkun
jauhelihasta saakaan*

Syön hampurilaistain

*Yksi haukku vaan
ja joudun onnen valtaan*

Ei käytetty pannua

Ei uunin lämpöä

*Herku pääsi puugrilliin
ja siitä tuli juuri sopiva*

Ajatelkaa

Syön hampurilaistain

*Minkä herkun
jauhelihasta saakaan*

Syön hampurilaistain

ENGLISH SUMMARY

Short Cuts to Functional Song Translations in Subtitles

Introduction

While the representation of spoken language and different speech varieties form the greater bulk of translation work in the field of subtitling, on occasion a translator is bound to encounter other text types within audiovisual (AV) texts. A film or a television series may include quoted passages from books, poems, letters and articles, or text titles explaining a pro- or epilogue. In such cases, the translator may need to resort to a more literary style. Moreover, because music is largely an integral part of any AV text, the translator sometimes encounters songs. These instances form the subject of my thesis. My aim is to map out the currently prevailing strategies, conventions and norms of subtitling songs in fictional AV texts, with the assumption that there is not one, but several approaches being employed. These different approaches can be seen, for example, in the use, or lack thereof, of italicisation, rhyming, punctuation, and in the translation or non-translation of a certain song or song fragment, a decision which can be ambivalent and indicate difficulties in interpreting or decoding multimodal AV texts. It may be of value, particularly with a view to translation novices and students, to investigate the reasons behind these methodological differences, and to establish a general view of the subject. The focus of my research involves the interlingual subtitling of fictional and narrative audiovisual texts, with the exception of musicals. I concentrate on cases in which the translator may have encountered songs unexpectedly and has had to decide whether or not to translate them. In musicals, the songs are usually translated by default.

Theoretical Basis

The theoretical framework of the thesis is based on the idea of multimodality. I draw on various studies (Lehtonen 1998; Gottlieb 1998; Kress and van Leeuwen 2001) to show that subtitling is a form of diasemiotic audiovisual translation (AVT) which deals with multimodal texts. Such texts simultaneously use different semiotic modes like speech, music, natural sounds, written signs, *mise-en-scène*, picture flow etc., on different information channels (verbal auditory, non-verbal auditory, verbal visual and non-verbal visual) in order to create one coherent text. Each semiotic mode may have an impact on translation work. For example, Taylor (2003: 191–205) clearly illustrated that the multimodal form of an AV text, and particularly the information gathered from its non-verbal channels, helps to produce ‘minimal translations’ without compromising intelligibility. Moreover, Virkkunen (2004: 203) made a similar observation in her dissertation on opera subtitles. It is my view that different semiotic modes working together to support the translated subtitles, thereby forming a new semiotic mode into the target text, are also important with regard to song subtitling.

One notable practical aspect I wanted to highlight at the beginning of this study is that the field of AVT is by no means homogeneous. Nord (1991: 10–11) proposed that a translator interprets the text in order to mediate its verbal messages to target readers (in this case, the target viewers), and therefore approaches the subject more critically and analytically from his or her own professional context. However, it should be remembered that a translator is always an individual with individual views, problems and situations in life (cf. Pym 1998: 160–161). Situations in the professional context may also vary. In this work, I make an overview of the subtitling field in Finland to point out that the different terms set by different employers or clients can play a major role in the translator's work. This is especially evident in multi-national agencies which primarily perform their work as pivot translations: in some cases the

first translations or time-cued matrices provided for the second translators are absolute, which means that the spotting and choice of translated items such as songs are preset.

In order to get a better understanding of the subject, I turned to research carried out in the field of film studies. The writings of Juva (1995), Garwood (2003), Gorbman (2003), Bacon (2004) and Smith (2003), provided invaluable insight into the functions of music and songs in AV texts, along with suitable conceptual tools that could be utilised in my research. In particular, the concepts of music as diegetic or non-diegetic, and as paraphrasing, polarising or counterpoint, were of use (cf. Juva 1995: 211–215). Moreover, research on various song translation forms, particularly of opera surtitles performed in translation studies, helped to put the subject into a wider translational context, as well as supply information on different song translation strategies.

Research Material and Methods

One significant aspect of the research was to attain a wide perspective on the subject. Therefore, research material was gathered from various sources. Firstly, I investigated the recommendations formulated by translation academics Ivarsson and Carroll (1998: 120–122), Gottlieb (1994: 115–116) and Chaume (2004: 18) on song subtitling. These, together with the responses I received from five different translation agencies, Yle, MTV3, Broadcast Text, SDI Media, and Pre-Text, to my e-mail enquiry concerning their instructions to translators, provide normative information. In order to elicit information on actual conventions, I formulated an online questionnaire for AV translators, and conducted a text analysis on the song translations of two different, randomly selected television programmes.

The online questionnaire consisted of three parts and included 18 questions. The first part was used to extract background information concerning the respondents' education and work history. The second part concentrated on the instructions given to the translators. The third and final part included questions about the respondents' personal views on the subtitling of songs. The questionnaire was circulated via the e-mail list of the AV section of the Finnish Association of Translators and Interpreters, which potentially reaches approximately 200 AV translators. Of these, a total of 31 completed the questionnaire.

The text analysis material consisted of two randomly selected television programmes. The first was a film entitled *Short Cuts*, broadcast and translated by Yle (Finnish Broadcasting Company). The second programme was an episode of the television series *Las Vegas* broadcast on Nelonen and translated by Pre-Text. These were selected because of the different companies responsible for the translations and their opposing approaches to the subtitling of songs, which were stated in their responses to the above mentioned e-mail enquiry. Yle had the most detailed and comprehensive instructions on the subtitling of songs, whereas Pre-Text had none. In addition, only Pre-Text explicitly stated that their overall strategy was to concentrate solely on the content of a song, not its poetic form. These different approaches gave an opportunity to perform a comparative analysis of the translations.

At the beginning of the analysis I give a general description of the programmes and the functions of music and songs in them. Then, I analyse the subtitled songs. In the case of *Short Cuts*, which included several translated songs, I concentrated mostly on one song as an example case. Firstly, I made an account of the song translations and their functions in the narrative, and then carried out a detailed analysis of the poetic form of both the source and target texts, concentrating on the rhyme and rhythm patterns. According to Salo (2006: 93), the rhythm of lyrics can be divided into word, verse, conceptional and overall rhythm. Because of

the possible fragmentary nature of songs in AV texts, I concentrated the rhythm on the level of words and verses, and therefore divided the analysis of rhythm into three parts: syllable count, syllable length, and the stress pattern within verses.

Conclusions

When probing the normative views on the subtitling of songs, I discovered that although academia has a pretty clear consensus on the subject in primarily recommending singable translations for the subtitles (Gottlieb was the only one to differentiate strategies according to the *skopos* of songs), none of the responses from translation agencies explicitly stated that a song translation should be singable. Yle recommended a strategy that would mediate the content, style and poetic form of a song, and simulate the meter of its verses, while SDI Media stated that the translation should follow the rhythm and rhyme patterns of the source text. As there was no mention of the use of suitable vowels and exact stress patterns that follow the melody and help to make the translation singable, these recommendations can be viewed as strategies that aim for an illusion of singability, not for a singable translation *per se*. The remaining translation agencies had a somewhat differing approach to the subject. Both Broadcast Text and MTV3 stated rhyming as a possible, case-specific strategy for song subtitling, but neither instructed their translators to pay specific attention to the rhythm. Furthermore, as previously mentioned, Pre-Text stated that it was more important to concentrate on song content than to make a rhyming or singable translation.

In the responses I received from AV translators to the online questionnaire, differing views were also evident on the question of whether or not a song translation should be singable or rhyming in subtitles. Only just over half of the respondents (18 of 31) had received instructions from their employer, so many of the translators relied solely on their own experience in their

comments. When translators were asked to which aspect they pay attention when subtitling songs, rhythm was most often mentioned (17 references). Moreover, translators who had been supplied with instructions but which did not mention rhythm said that it was the primary aspect they would take notice of. In relation to rhythm, it was interesting to read that as many as seven of the respondents even pursued complete singability in their translations. Rhyming, on the other hand, received 16 references, of which 9 stated that the translator would always follow the rhyme patterns of the source text. A couple of the respondents said that they use rhyming case-specifically and five just mentioned that they pay attention to it. Many respondents stated that the primary concerns with song translations are the flow, clarity and quick and easy comprehension of subtitles.

The text analysis revealed that the rhythm of the lyrics may indeed receive more attention from translators than rhyming, at least on the level of syllable count. In all the example songs analysed, the syllable count of each verse had been followed rather closely. With a few exceptions, the difference between source and target texts rarely exceeded more than one or two syllables. The length and stress of the syllables did not receive as faithful attention, even though it seems that the form of the source text can have a significant influence on the translation. Source text with a pronounced metric resulted in target text which was also metrically distinct. This was clearly evident in the case of two nursery rhyme songs in *Short Cuts*, and less so in the rather humorous song featured in the Las Vegas episode. In the nursery rhymes, the translations also used full rhyme, which was not the case with the other songs. The translators mainly resorted to half rhymes or other sound patterns even when the source text included full rhymes – a strategy which clearly differs from the strictest normative views which recommend that the subtitled song translations should follow the exact rhyme patterns of the source text (cf. Chaume 2004; SDI Media 2006).

Comparatively, the analysis of rhythm and rhyme patterns revealed that there were no great differences in strategies between the two translators, even though the instructions from their employers had been completely opposite. The only distinct variation evident in the translations was the use of punctuation. Unlike the Yle translator, the Pre-Text translator did not use punctuation marks at the end of lines. However, both of the translators used italics to distinguish song translations from dialogue subtitles. Italicisation was also mentioned in most of the recommendations and instructions.

The discrepancy between recommendations and conventions concerning the reproduction of rhyme patterns in translations might indicate that the norms of song subtitling are changing. Johan Franzon has researched various singable song translation forms in the past, and is currently writing an article on the subject of song translation for a special Translation and Music issue of *The Translator*, a translation studies journal, which will be published in 2008. Franzon proposes that instead of concentrating on translating subtitles that rhyme, translators should concentrate on the reproduction or simulation of the prosodic features (mainly those of syllable count and phrase segments which I categorised under rhythmic elements) of the source text, because this will make it easier for the viewers to follow the original song performance present in the target text (Franzon 2007). In my view this draws a parallel to the studies made by Taylor (2003) and Virkkunen (2004), both of whom concluded that the multimodal form of AV texts helps to overcome the possible information losses due to the reductive nature of AVT. Thus, in the case of subtitled song translations, it would not be of paramount importance to aim for fully rhyming and singable translations because the original song performance is present in the target text. However, a translation that simulates the rhythm of the song and produces an *illusion* of a singable translation can make it easier for the viewer to follow the song performance. A reception study of this hypothesis might further clarify the issue.

In addition to analysing the poetic form of the example song translations, I also wanted to review what kinds of songs are translated, and see whether or not it is difficult to decide if a certain song or song fragment in an AV text should be translated. The normative recommendations and instructions proposed that the lyrics of a song should be translated if they somehow clarify the storyline or contents of the translated programme, and they also stated that it is not necessary to translate soundtrack music (Ivarsson & Carroll 1998: 120–122; Gottlieb 1994: 115–116; Metsola 2006; SDI Media 2006). To find out whether or not it is easy to discern if a song is such an integral part of the storyline of a multimodal AV text that it requires translating, I included a question about the issue on the online questionnaire that was directed for AV translators. Unfortunately, the question was formulated clumsily, and only one third of the respondents clearly answered to the intended question. However, in the light of their answers it seems that translators find it rather easy to decide when a song needs a translation. The most problematic cases appeared to be songs that are heard on a soundtrack (non-diegetic music), as well as situations in which diegetic songs (heard in the realm of the AV text) get mixed between dialogue lines in fragments.

The analysis revealed that usually the translated songs were diegetic music with the performer of the song present or visible in the scene, though the case of *Short Cuts* was more problematic with its ambiguous use of diegetic and non-diegetic music. For example, the very first song in the film starts off as non-diegetic music (some of which is translated) but transforms into a diegetic song when the filming moves into the club where the singer, Tess Trainer, is performing the song. The apparent ambiguity between diegetic and non-diegetic music present in the film and the inconsistency in the translated song items (possibly due to this ambiguity) suggest that the translation decision is not always an easy one to make and requires a good flair for style and textual meanings. This means that not all diegetic songs necessarily need

translations. Many of the fictional series aimed at a younger audience (such as *Bewitched*) as well as talk shows (such as *Late Night with Conan O'Brien*) often include musical guests whose song performances do not usually receive translations. In these cases the performed songs do not tend to clarify or give extra significance to the narrative; rather, they function as a way to prove the programme's currentness, or provide added entertainment. It is also impossible to say that all non-diegetic songs are irrelevant translation-wise, for they can, depending on the context, function more or less similarly to a voiceover (Garwood 2003: 110). In such cases the translator probably needs to consider whether the music as such gives out enough information together with the moving image, or whether it requires translation. A more elaborate study on various types of AV texts could elucidate what kind of songs are translated and in what kind of narrative situations. Also, a meticulous action research could help to clarify different thought and decision-making processes in song translation.