Fantasiateoksen ja -käännöksen moninaiset genret – *His Dark Materials* vs. *Universumien Tomu*

Saana Mäkiranta
Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (englanti)
Pro gradu -tutkielma
Maaliskuu 2009

Tampereen yliopisto
Käännöstiede (englanti)
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

MÄKIRANTA, SAANA: Fantasiateoksen ja -käännöksen moninaiset genret – *His Dark Materials* vs. *Universumien Tomu*

Pro gradu -tutkielma, 85 sivua + englanninkielinen lyhennelmä, 8 sivua
Kevät 2009

Tutkin pro gradu -työssäni fantasiakirjallisuuden suomentamista, ja tarkasteluni kohteena on fantasiateoksen genren muuttuminen suomennosprosessissa. Tutkimuksen aineistona on brittiläisen kirjailijan Philip Pullmanin englanninkielinen trilogia *His Dark Materials* ja sen suomennos *Universumien Tomu*. Tutkimuksen lähtökohtana oli oma lukijan havaintoni siitä, että suomennos vaikuttaa alkuteosta enemmän lastenkirjalta. Havainnon pohjalta tein hypoteesin, että jos suomennos vaikuttaa lukijasta lastenkirjamaisemmalta kuin alkuteos, suomennoksen tekstistä on löydettävissä alkuteosta enemmän lastenkirjalle ominaisia piirteitä. Oletuksena oli, että erot suomennoksen ja alkuteoksen tekstinsisäisissä piirteissä tukevat havaintoani suomennosprosessissa tapahtuneesta genrenvaihdoksesta.

Tutkimus esittelee laajasti eri näkemyksiä kirjallisuustieteen lajiteorioista sekä erityisesti lastenkirjallisuudesta, fantasiakirjallisuudesta ja eri genrejen arvostuksesta. Nämä näkemykset ovat pohjana pohdinnoille siitä, mihin kohtaan genrejärjestelmää tutkimuksen aineistona olevat teokset sijoittuvat ja millä perusteilla. Tarkastelussa selvitetään, mitä esimerkiksi paratekstuaaliset elementit, kirjaston hyllyyn sijoittelu tai teoksen ja kirjailijan saamat palkinnot voivat kertoa teoksen genrestä. Erityisesti keskitytään tarkastelemaan kustantamon ja sen tekemien päätösten merkitystä teoksen genren määrittymisessä.

Itse hypoteesia testataan aineistoanalyysissa, jossa selvitetään, onko suomennoksessa alkuteokseen verrattuna sellaisia piirteitä, jotka tekevät siitä lastenkirjamaisemman kuin alkuteoksesta. Koska tekstinsisäisistä seikoista ei voi päätellä, millaiselle empiiriselle yleisölle kirjailija tai suomentaja on alkuteoksen tai suomennoksen kirjoittanut, tarkastelun kohteena on teoksen sisäisen kertojan suhde teoksen sisäiseen yleisöön. Analyysin tuloksena esitellään neljä kaikissa osissa säännöllisesti toistuvaa piirrettä, joiden oletan tuovan suomennoksen tekstiin lastenkirjamaisen sävyn.

Tulosten perusteella suomennosprosessissa on tapahtunut genrenvaihdos, jonka seurauksena suomennoksen genre on hieman muuttunut suhteessa alkuteoksen genreen, ja tämä muutos on havaittavissa paitsi tekstinulkoisista seikoista myös itse tekstin piirteistä. Fantasiakirjallisuuden kustannuspolitiikan nykytilasta päätellen on mahdollista, että genrenvaihdos on yleisempikin ilmiö suomennetussa fantasiakirjallisuudessa. Fantasiateoksen kustannus- ja markkinointipolitiikalla näyttää olevan merkittävä rooli siinä, millaisena kirjallisuutena fantasiakirjallisuus nähdään ja millaiset empiiriset yleisöt sitä lukevat.

Avainsanat: fantasiakirjallisuus, lastenkirjallisuus, suomennosprosessi, genre, kustannuspolitiikka

SISÄLLYS

1. JOHDANTO **1**

2. KAUNOKIRJALLISUUDEN GENRET **7**

2.1. Kirjallisuustieteen lajiteorioista **7**

2.2. Fantasia genrenä **10**

2.2.1. Mitä on fantasia? **10**
2.2.2. Fantasiakirjallisuuden tutkimus **12**
2.2.3. Fantasiakirjallisuuden arvostus **16**

2.3. Lasten- ja nuortenkirjallisuus genrenä **19**

2.3.1. Mitä on lasten- ja nuortenkirjallisuus? **19**
2.3.2. Kaksoisyleisö ja crosswriting **23**

3. AINEISTO **25**

3.1. Philip Pullman **25**

3.2. *His Dark Materials* ja sen suomennos **25**

3.3. Mihin genreen teokset kuuluvat? **28**

3.3.1. Genren määrittelyn vaikeus **28**
3.3.2. Paratekstit **30**
3.3.2.1 Mitä paratekstit voivat kertoa **30**
3.3.2.2 Kansikuvat ja markkinointi **31**
3.3.2.3 Kirjojen nimet **37**
3.3.2.4 Kustantamon paratekstit **38**
3.3.3. Palkinnot **39**
3.3.4. Hyllyihin sijoittelu kirjastoissa **40**
3.3.5. Fantasiaharrastajien puheenvuoro **50**

4. AINEISTOANALYYSI **52**

4.1. Otos ja metodi **52**

4.2. Lauseenvastikkeet ja sivulauseet **54**

4.3. Henkilönnimet ja persoonapronominit **58**

4.4. Virkkeiden jakaminen **66**

4.5. Sananvalinnat **69**

4.6. Tulosten pohdinta **73**

5. PÄÄTELMÄT JA POHDINTA **75**

LÄHTEET **80**

ENGLISH SUMMARY

1. JOHDANTO

Into this wild Abyss,
The womb of Nature, and perhaps her grave,
Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,
But all these in their pregnant causes mixed
Confusedly, and which thus must ever fight,
Unless the Almighty Maker them ordain
His dark materials to create more worlds–
Into this wild Abyss the wary Fiend
Stood on the brink of Hell and looked a while,
Pondering his voyage; for no narrow frith
He had to cross.
(Milton 1966 [1667], 59.)

Tutkin pro gradu -työssäni fantasiakirjallisuuden suomentamista. Tarkastelun kohteena on fantasiateoksen genren muuttuminen suomennosprosessissa. Tutkimuksen aineistona on brittiläisen kirjailijan Philip Pullmanin englanninkielinen trilogia *His Dark Materials* ja sen suomennos *Universumien Tomu*. Pullmanin alkuteos kuuluu lajiltaan fantasiagenreen, ja se on ollut monenikäisten lukijoiden suosiossa. Olen itse teoksen lukijana havainnut, että teoksen suomennos vaikuttaa kuitenkin alkuteosta enemmän lastenkirjalta, vaikka se edelleen on fantasiakirjallisuutta. Tutkin tätä suomennettaessa mahdollisesti tapahtunutta genrenvaihdosta.

Tarkastelen tutkimuksessani sekä tekstinsisäisiä seikkoja että sitä, miten alkuteos ja suomennos sijoittuvat yleisesti kirjallisuuden kenttään omissa vastaanottokulttuureissaan. Oletukseni on, että jos suomennos vaikuttaa lukijasta olevan nuoremmalle yleisölle suunnattu kuin alkuteos, tekstissä itsessään on havaittavissa piirteitä, jotka saavat tämän vaikutuksen aikaan. Vertailen suomennosta ja alkutekstiä, ja oletan löytäväni suomennoksesta lastenkirjamaisia piirteitä enemmän kuin alkuteoksesta. Haen tukea havainnolleni genrenvaihdoksesta tarkastelemalla tekstinulkoisia, kirjallisuuden kustantamiseen ja kirjallisuuskeskusteluun liittyviä seikkoja. Tarkastelen muun muassa teosten paratekstejä, sijoittelua kirjastoihin, markkinointia ja fantasiaharrastajien keskustelua teoksista. Erityisesti minua kiinnostaa kysymys siitä, mikä on kustantamon ja sen päätösten rooli teoksen genren määrittymisessä.

Vaikka keskityn tutkimuksessani tarkastelemaan juuri tekstinsisäisiä seikkoja ja tekemään niistä johtopäätöksiä, en ensisijaisesti ole kiinnostunut strukturalistisesta

kirjallisuudentutkimuksesta. Ehkä tämä johtuu käännöstieteen koulutuksestani, jossa painotetaan tekijän ja yleisön roolia sekä kontekstia tekstin ja sen merkityksien synnyssä. Erityisesti reseptiotutkimus on mielestäni oleellista kirjallisuudentutkimukselle, koska näkemykseni mukaan tekstissä välittyvät merkitykset voivat realisoitua vasta kun teksti tulkitaan. Tosin lukijankin roolilla tulkitsijana on rajoituksensa. Vaikka lukijalla on vapaus tulkita tekstiä haluamallaan tavalla, vastustan ajatusta siitä, että teksti voisi merkitä mitä tahansa.

Eija Haapala esittää teoksessa *Kirjallisuuden filosofiaa* (1990) samansuuntaisia ajatuksia. Haapala toteaa, että nykyään kirjallisuudenteoriassa hyväksytään yleisesti ajatus, että kaunokirjallisella teoksella voi olla hyvin suuri määrä eri tulkintoja. Esimerkiksi pragmatistit ja dekonstruktionistit antavat lukijalle hyvinkin vapaat kädet tulkinnan tekoon. Lukijasta on tullut tulkinnan viimeinen auktoriteetti. Haapala argumentoikin sellaisen kaunokirjallisuuden tulkinnan puolesta, jossa osuutensa on myös kirjailijan intentiolla. Hän puhuu ”kirjailijan tarkoittamasta merkityksestä”, jonka selvittämiseen tulkintaprosessi tähtää. Vaikka tällaisen merkityksen löytämiseen ei tietoisesti pyrittäisikään, tulkitsijoiden toiminnassa on nähtävissä merkkejä kyseisestä päämäärästä. He muun muassa viittaavat kirjailijan muihin teoksiin yhtä teosta tulkitessaan ja pohtivat kirjailijan saamia vaikutteita. (Haapala 1990, 89–90.)

Kuten lukijalla ei ole vapautta tulkita mitä tahansa miten tahansa, ei myöskään kirjailijalla ole vapautta tarkoittaa millä tahansa mitä tahansa. Haapala viittaa E. D. Hirschiin, joka puhuu ”verbaalisesta merkityksestä”. Tällainen merkitys sisältää Hirschin määritelmän mukaan sen vaatimuksen, että kirjailijan luomalla kielellisten merkkien sekvenssillä on mahdollista ilmaista se, mitä kirjailija tahtoo ilmaista. (Hirsch 1967 teoksessa Haapala 1990, 90.) Kirjailijalla ei siis ole valtaa tai mahdollisuutta tarkoittaa luomallaan merkkijonolla mitä tahansa. Haapala tosin ottaa esille myös William E. Tolhurstin käsityksen siitä, että ”kirjailijan tarkoittama merkitys” ei riitä teoksen merkitykseksi, koska kirjailija voi epäonnistua ilmaisemaan tarkoituksensa. Tolhurst korostaakin ”ilmaisun merkitystä”, koska jos kirjailijan tarkoittama merkitys ja ilmaisun merkitys eroavat toisistaan, tulkitsijan on mahdollista konstruoida ainoastaan ilmaisun merkitys, ei ilmaisijan tarkoittamaa merkitystä. (Tolhurst 1987 teoksessa Haapala 1990, 90–91.)

Tolhurstin käsitys ilmaisun merkityksestä alkaa jo lähestyä strukturalistista kirjallisuuskäsitystä. Strukturalistisen näkemyksen mukaan tekstin merkitys on löydettävissä tekstistä itsestään riippumatta lukijan tulkinnasta tai tekijän tarkoituksesta. Osittain ymmärrän vaikkapa Roland Barthesin toivomuksen tekijän kuolemasta (ks. Barthes 1993): kirjallisuudella systeeminä on omat mekanisminsa, joissa kirjailijan elämällä ja intentioilla on hyvin vähän sijaa. Myöskään lukijalle ei sovi sysätä kaikkea vastuuta kirjallisuuden merkitysten luonnissa. On kuitenkin väistämätön fakta, että kirjallisuus sijoittuu johonkin kontekstiin, aikaan ja paikkaan, jotka vaikuttavat siihen, millaista kirjallisuutta syntyy ja miten kirjallisuutta luetaan. Siksi en voi kannattaa strukturalistista analyysia parhaana tai etenkään ainoana kirjallisen teoksen merkitysten määrittäjänä.

Puhun kirjallisuuden tulkinnasta kirjallisuudentutkimuksen käsittein tässä yhteydessä sen takia, että nähdäkseni nämä käsitteet ja näkemykset ovat jossain määrin soveltamiskelpoisia, kun pohdin kaunokirjallisen teoksen genreä ja sen määrittämistä ja määrittymistä. Kuten kirjallisuuden merkitystä myös teoksen genreä voi lähestyä muun muassa tekijän intention, lukijan tulkinnan tai teoksen sisäisten lakien kautta. Näiden päälinjojen lisäksi teoksen genren määrittymiseen vaikuttavat lukemattomat muutkin tekijät, kuten esimerkiksi kustantamon päätökset, markkinointi ja kirjallisuuskritiikki.

Tutkimuksessani tarkastelen *His Dark Materials* -teosta sekä sen *Universumien Tomu* -suomennosta genrejen järjestelmää vasten ja vertailen, mitkä piirteet erottavat niiden lajityypit toisistaan. Teos on jo yleisesti sijoitettu fantasiagenreen, kuten voi nähdä teoksen markkinoinnista, fantasiaharrastajien foorumikeskusteluista tai kirjailijan ja teoksen saamista palkinnoista (ks. luku 3.3.). Teosta on sijoitettu myös lastenkirjallisuuden lajiin, tarkemmin lastenfantasiaan: se on voittanut lastenkirjallisuuden palkintoja ja sitä on markkinoitu lastenkirjana. Nämä kaikki sijoittelut tulevat kuitenkin tekstin itsensä ulkopuolelta. Lukija lukee teosta ensisijaisesti fantasiana tai lastenkirjana sitä käsitystä vasten, mikä hänellä on näistä genreistä. Kustantamo markkinoi teosta ajatellen, millaiseen yleisöön se vetoaisi. Nämä eri tahojen näkemykset eivät kuitenkaan välttämättä kohtaa.

Barbara Wall (1991) on esittänyt, miten kirjan voi tunnistaa lastenkirjaksi tutkimalla kirjan tekstinsisäisiä ominaisuuksia, tarkemmin sitä, miten tekstin sisällä kertoja

puhuttelee yleisöä. Wallin tutkimus tukee ajatustani, että on sittenkin mahdollista ainakin osittain löytää todisteita teoksen genrestä itse teoksen tekstistä ja rakenteesta. Strukturalistinen lähestymistapa auttaa siis eteenpäin, kun tekijän intentio ja lukijan tulkinta ja kirjallisten instituutioiden näkemykset näyttävät vievän eri suuntiin. Näin perustelen sen, että aion lähestyä omaa aineistoani strukturalistisesta näkökulmasta.

Barbara Wallin tutkimus nojaa narratologiseen tutkimukseen (Wall 1991, 1). Narratologia on pitkälti strukturalistisesta tutkimuksesta rakentunutta ja keskittyy tekstin formaaliin tarkasteluun. Tekstuaalisesta analyysista suljetaan ulkopuolelle kirjailija sekä todellinen lukija, ja huomio kiinnittyy tekstin rakentumiseen. (Alanko 2001, 216.) Pekka Tammen mukaan narratologian tehtävä on fiktiivisten 1) *sisäistekijän* ja *sisäislukijan* välisen suhteen, 2) *kertojan* ja *yleisön* välisen suhteen sekä *sisäkkäisten kertojien* ja *sisäkkäisten yleisöjen* välisen suhteen selvittäminen (Tammi 1992, 24–25, Alangon 2001, 216 mukaan). Wallin metodissa huomio kiinnittyy tekstin fiktiivisten kertojan ja yleisön väliseen suhteeseen.

Tutkimuksessani puhun yleisöstä kahdessa eri merkityksessä, ja nämä merkitykset tulee erottaa toisistaan. Narratologisesta kirjallisuudentutkimuksesta puhuessani sekä aineistoanalyysin yhteydessä *yleisö* viittaa tekstin sisäiseen, fiktiiviseen yleisöön (vrt. Tammi 1992). Kun käsittelen kirjallisuuden yleisöjä 2. luvussa ja kirjallisuuden markkinointia 3. luvussa, *yleisö* viittaa empiiriseen yleisöön, teoksen lukijakuntaan. Pyrin vielä tarpeen mukaan kyseisissä tekstiyhteyksissä selkiyttämään, kumpaan yleisöön kulloinkin viittaan.

Fantasiakirjallisuuden kääntämisessä genren tulkinnalla ja huomioimisella on suuri merkitys. Riitta Oittinen (2008) muistuttaa, että kirjallisuuden suomentaminen on lukemisen, tulkitsemisen ja uudelleenkirjoittamisen prosessi. Kääntäjä tulkitsee käännettävän teoksen oman kulttuurinsa, persoonallisuutensa ja ammattietiikkansa kautta. Nämä seikat vaikuttavat myös siihen, miten kääntäjä tulkitsee teoksen genren. Kääntäjillä on erilaisia käsityksiä esimerkiksi fantasiasta kirjallisuutena. Kääntämiseen ja käytännön käännösratkaisuihin vaikuttaa merkittävästi se, millaiselle yleisölle käännetään ja millaiseen genreen käännettävä teksti kuuluu. (Oittinen 2008, 113–116.)

Fantasiakirjallisuuden suomentamisessa on luonnollisesti pitkälti samat haasteet kuin muunkin kaunokirjallisuuden suomentamisessa. Pääosassa on mielestäni ennen kaikkea luontevan, tarkoituksenmukaisen ja kohdeyleisölle sopivan kielen tuottaminen. Toinen tärkeä seikka kaunokirjallisuuden kääntämisessä on tekstin lähtökulttuurille ominaisten piirteiden huomioiminen käännösprosessissa. Ritva Leppihalme (2000) on tarkastellut kulttuurisidonnaisten tekijöiden vaikutusta kaunokirjallisen tekstin kääntämiseen sekä käännöksen vastaanottoon. Leppihalme kirjoittaa, että kääntäminen on paitsi kieli- myös kulttuurirajojen ylittämistä. Tekstit syntyvät aina tietyssä kulttuurissa ja heijastavat sitä kulttuuria. Kääntämisen kannalta ongelma piilee siinä, että sellaiset tekstin ainekset, jotka vahvimmin heijastavat tekstin lähtökulttuuria, voivat kohdekulttuurissa tuntua vierailta ja omituisilta. (Leppihalme 2000, 89.)

Heidi Nieminen (2000a) on pro gradu -tutkielmassaan tarkastellut, mitä haasteita juuri fantasiateoksen kääntäjä kohtaa työssään. Hänen analyysinsa keskittyy juuri Leppihalmeenkin mainitsemien kulttuurisidonnaisuuksien sekä erisnimien kääntämiseen. Teoksen välittämä kulttuuri onkin mielenkiintoinen seikka juuri fantasiakirjallisuuden yhteydessä, koska fantasiateoksen tapahtumat sijoittuvat meidän kokemusmaailmamme ulkopuolelle. Kuten Nieminen mainitsee, fantasiateoksen tapahtumat tapahtuvat maailmassa, jonka kulttuuri on yleensä sekoitus kirjailijan mielikuvitusta ja monista eri kulttuureista lainattuja piirteitä. Käännöstyössä tulee ottaa huomioon tämä kirjan sisäinen kulttuuri, mutta kääntäjän täytyy huomioida myös oma kulttuurikäsityksensä ja kirjailijan sekä kohde- ja lähdeteoksen yleisön kulttuuritausta. (Nieminen 2000b.)

Niemisen lisäksi moni muukin fantasian kääntämisestä kirjoittanut ottaa esiin juuri erisnimien kääntämisen (ks. Oittinen 2008, Sisättö 2007). Riitta Oittinen on tarkastellut yleisesti kaunokirjallisuudessa sekä erityisesti Harry Potter -fantasiakirjoissa esiintyvien henkilöhahmojen nimien kääntämistä. Henkilöhahmon nimi on osa hahmon luomista eli karakterisaatiota: se kertoo lukijalle, millainen hahmo on. Lisäksi tärkeää on nimien luoma tunnelma, mielleyhtymät ja nimien kuvaamat, hahmojen väliset suhteet. Jos hahmolla ei ole nimeä, silläkin on jokin merkitys tarinassa. Kaunokirjallisuudessa nimiä suomennetaan entistä harvemmin, ja niiden kääntäminen riippuu pitkälti teoksen genrestä. Nykyään nimiä suomennetaan lähinnä sarjakuvissa, fantasia- ja tieteiskirjallisuudessa sekä pienten lasten kirjoissa. (Oittinen 2008, 117–120.)

Vesa Sisätön mukaan Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta* -teoksen Eila Pennasen ja Kersti Juvan laatima suomennos loi eräänlaisen standardin erisnimien kääntämiseen juuri fantasia- ja tieteiskirjallisuudessa. Tämän käytännön mukaan alkuteoksen erisnimistä suomennetaan ne nimet, joissa alkutekstin lukija tunnistaa tuttuja elementtejä. (Sisättö 2007, 498.) Suomentaja Jaana Kapari-Jatta painottaa, että omassa työssään Harry Potter -kirjojen kääntäjänä hän ei ole noudattanut mitään tiukkaa, valmiiksi päätettyä linjaa nimien kääntämisen suhteen. Jokainen nimi käsitellään erikseen, ja jokaisen kohdalla tehdään päätös juuri sen nimen kääntämisestä tai kääntämättä jättämisestä. (Kapari-Jatta 2008, 71–73.)

Erisnimien lisäksi fantasiakirjallisuuden kääntäjä joutuu pohtimaan myös muiden keksittyjen sanojen kääntämistä. Kuten Vesa Sisättö sanoo, fantasia- ja tieteiskirjallisuus kertoo asioista, jotka ovat arkitodellisuudellemme vieraita, ja tämä näkyy teosten sanastossa. Kirjailijat usein keksivät uusia sanoja kuvaamaan fantasiamaailman ilmiöitä tai muokkaavat jo olemassa olevien sanojen merkitystä. Toisinaan suomentajat keksivät itse uusia sanoja vastineiksi alkutekstin keksityille sanoille, joskus he vain muokkaavat alkukielistä sanaa tai jopa jättävät sen sinälleen tekstiin. (Sisättö 2007, 497.) Jaana Kapari-Jatta on törmännyt työssään Harry Potter -kirjojen suomentajana lukuisiin keksittyihin sanoihin. Niitä suomentaessaan hän yrittää mahdollisimman huolella selvittää, mitä kirjailija on sanalla tarkoittanut, miten se on muodostettu ja millainen mielikuva siitä tulee. Sen jälkeen hän rakentaa suomenkielisen sanan, joka ominaisuuksiltaan vastaa näitä alkutekstin sanan elementtejä. (Kapari-Jatta 2008, 79–81.)

Fantasiakirjallisuuden suomentamista on tutkittu verrattain vähän, ja tämä tutkimus valottaa fantasiakirjallisuuden suomentamisprosessia uudesta näkökulmasta. Seuraavassa luvussa esittelen laajasti eri näkemyksiä yleisesti kirjallisuustieteen lajiteorioista sekä erityisesti lastenkirjallisuudesta ja fantasiakirjallisuudesta. Yritän selvittää, mistä näissä kirjallisuudenlajeissa on kyse, jotta voin myöhemmin pohtia, mihin kohtaan tätä kirjallisten genrejen verkostoa tutkimukseni aineisto sijoittuu. Luvussa 3. esittelen aineiston ja tarkastelen alkuteoksen sekä suomennoksen genrejä tekstinulkoisten seikkojen perusteella. Tarkastelun kohteena ovat muun muassa erot alkuteoksen ja suomennoksen markkinoinnissa ja parateksteissä. Luvussa 4. pääsen varsinaiseen tekstianalyysiin, jossa tarkastelen aineistoni tekstinsisäisiä seikkoja. Tekstianalyysissa tarkastelun kohteena ovat sellaiset tekstin piirteet, jotka viittaavat suomennoksen kertojan

kertovan tarinaa nuoremmalle teoksen sisäiselle yleisölle kuin alkuteoksen kertoja. Luku 5. sisältää tutkimuksen päätelmät sekä pohdintaa.

2. KAUNOKIRJALLISUUDEN GENRET

2.1. Kirjallisuustieteen lajiteorioista

Genren käsite kirjallisuustieteessä on ongelmallinen määriteltävä, koska kirjallisuudenlajien systeemi ilmiönä on niin laaja ja liikkuva. Teoksen *Modern Genre Theory* alussa olevassa sanastossa *genre* on määritelty toistuvaksi tekstityypiksi tai -kategoriaksi, joka määritellään rakenteellisin, temaattisin ja/tai funktionaalisin kriteerein (Duff 2000, xiii). *Teksti* tässä yhteydessä määritellään laajasti, sillä *genre*-käsitettä käytetään kirjallisuuden lisäksi yhä enemmän myös puhuttaessa vaikkapa elokuvista ja muusta median tuotannosta (Duff 2000, xiii).

Teoksen *Genre – tekstilaji* johdannossa (Mäntynen & Shore 2006) esitellään genrejen historiaa, ja esitetään, että genren käsite on peräisin antiikin ajoilta Aristoteleen *Runousopista*. Aristoteelinen jaottelu jakaa runouden lajit epiikkaan, lyriikkaan ja draamaan. Laji Aristoteleen jaottelussa tarkoittaa tapoja ja keinoja, joilla tiettyä kohdetta ja aihetta esitetään. Aristoteelinen kirjallisuuden jaottelu kyseenalaistettiin vasta 1700–1800-lukujen vaihteessa romantiikan aikana, jolloin kirjallisuus alettiin nähdä historiallisena ja täten muuttuvana ilmiönä. Nykyään lajit nähdään vaihtelevina ja keskenään limittyvinä, enemmän tai vähemmän vakiintuneina ja tarkkarajaisina. (Mäntynen & Shore 2006, 11–14.)

Gérard Genette on kuitenkin sitä mieltä, että Aristoteleen jaottelua pidetään virheellisesti genrejaotteluna. Genette korostaa, että Aristoteleen kolmijaossa ei ole kyse genreistä, vaan esitystavoista (”mode of enunciation”), kuten myös Mäntynen ja Shore (2006) toteavat. Jakoa epiikkaan, lyriikkaan ja draamaan alettiin pitää genrejakona vasta myöhemmin klassisismin lopulla, ja käsitys vahvistui 1900-luvulla, kun genrejä alettiin tulkita esitystilanteen perusteella. Genetten mukaan Aristoteles puhui kyllä *Runousopissaan* lajista siinä mielessä kuin genre nykyään ymmärretään, mutta viittasi sillä eri esitystapojen alle sijoittuviin suppeampiin lajeihin. Lyyrisen, eeppisen ja draamallisen status on siis muuttunut antiikin ajoista. Romanttisella ja jälkiromanttisella

kaudella tämän kolmijaon kategorioita pidettiin jo genreinä, ja täten niiden määritelmiin kuului välttämättömänä osana temaattiset elementit. (Genette 2000, 211–212.)

Genette pitää genren ja moodin välisenä peruserona sitä, että genret ovat puhtaasti kaunokirjallisia kategorioita, kun taas moodit ovat lingvistiikkaan ja erityisesti pragmatiikkaan kuuluvia kategorioita. Genette itse kutsuu kolmijaon kategorioita, lyyristä, eeppistä ja draamallista, ”arkkigenreiksi” (”archigenres”). Ne ovat nykyään genrejä, koska niiden määrittelyssä käytetään myös temaattisia elementtejä. Ne ovat arkkigenrejä, koska niiden alle sijoittuu monta kulttuurisesti ja historiallisesti ilmenevää, empiirisesti havaittavaa genreä. (Genette 2000, 213.)

Kirjallisuudentutkijat näyttävät kuitenkin määrittelevän genren kukin hieman omalla tavallaan. Esimerkiksi Tzvetan Todorov pitää kirjallisen genren määrittelemistä tekstiluokaksi turhana käsitteen toistona, koska genret ovat luokkia ja kirjallisuus tekstuaalista. Mistä tahansa kahdesta tekstistä on mahdollista löytää yhteinen piirre ja sen perusteella määritellä ne samaan luokkaan kuuluviksi. Siksi Todorov lisää genren määritelmään vaatimuksen siitä, että tekstiluokkaan tulee olla historiallisesti suhtauduttu genrenä. Tekstiluokkien historiallisesta statuksesta saa viitteitä ensinnäkin genrejä koskevasta diskurssista ja toiseksi epäsuorasti itse kaunokirjallisista teksteistä. Kuitenkin vaikka lähtökohtana genretutkimuksessa on genren historiallinen olemassaolo, tulee tutkimuksen toisaalta tähdätä tekstiluokan yhteisten ominaisuuksien jäljittämiseen. Genrejä voi siis kuvata sekä empiirisen havainnoinnin että abstraktin analyysin kautta. (Todorov 2000, 197–198.)

Tommi Nieminen korostaa sitä, että genret ovat sosiaalinen ilmiö, ja siksi koko ajan muutoksessa. Hän sanoo, että koska genrellä on aina historiallinen sijaintinsa ja tulkintakehyksensä, syntynyt genre ei voi koskaan toistua samanlaisena. Vaikka varhaisempien genrejen piirteitä voikin lainata, genre sinänsä ei voi syntyä uudelleen, koska sama historiallinen tulkintakehys ei voi toistua. (Nieminen 1996, 26.) Sen sijaan uudet tulkinnalliset kontekstit tuovat uutta näkökulmaa myös vanhempien teosten lajitulkintaan. Mäntysen ja Shoren (2006, 14) mukaan monille klassikkoteoksille on käynyt niin, että ne ovat saaneet uuden luennan uudessa historiallisessa kontekstissa ja tällöin myös teoksen lajitulkinta on muuttunut.

Puhuessaan genrejärjestelmän sisäisestä muutoksesta moni kirjallisuudentutkija käyttää käsitettä evoluutio. Ireneusz Opackin mukaan genrejen evoluution takia millään genrellä ei voi olla pysyviä kyseiselle genrelle ominaisia määrittäviä piirteitä. Genrejen määrittävät piirteet muokkautuvat, kun kirjalliset suuntaukset vaihtuvat ajan mittaan. Kun yhteiskunnassa siirrytään yhdestä kirjallisesta suuntauksesta toiseen, tapahtuu myös genrejen keskinäisen hierarkian uudelleenarviointi. Tällöin aiemmin toissijainen genre saattaa nousta vallitsevaksi, koska sen määrittävät piirteet koetaan tärkeiksi ja esiin nostamisen arvoisiksi uuden vallitsevan kirjallisen suuntauksen näkökulmasta. Tämän genren arvostettuja ominaispiirteitä siirtyy muihin genreihin, ja ennen yksittäistä genreä määrittävistä piirteistä tulee koko vallitsevan kirjallisen suuntauksen määrittäviä piirteitä. Tällä tavalla esiin nousseen genren muista piirteistä tulee genreä määrittäviä piirteitä, kun entiset määrittävät piirteet eivät ole enää ominaisia pelkästään tälle genrelle. (Opacki 2000, 123–124.)

Juri Tynjanov muistuttaa, että genre ei voi olla paikallaan pysyvä järjestelmä sikälikään, että genrejärjestelmästä on mahdollista tulla tietoiseksi vasta, kun perinteisille genreille muodostuu vastustajia. Uudet ilmiöt korvaavat vanhat ilmiöt, eivätkä vain kehity niiden perustalle. (Tynjanov 2000, 32.) Todorov (2000, 196) sanoo samaa todetessaan, että normit tulevat näkyviksi silloin, kun niitä rikotaan. Genret siis muuntuvat osin siksi, että genrejen asettamia normeja vastustetaan tai rikotaan.

Juri Tynjanovin malli genrejen liikkeestä on tunnettu. Malli kuvaa sitä, miten kirjallinen järjestelmä muokkautuu jatkuvasti. Kirjallisuuden kentän reunoilla, periferiassa, tapahtuu jatkuvaa liikettä: sellainen aines, mitä ei aikaisemmin pidetty kirjallisuutena, pääsee sisälle. Aines, jota ei enää pidetä kirjallisuuteen kuuluvana, poistuu. Mutta myös kentän keskusta on liikkeessä. Kun genre on hajoamassa, se siirtyy keskustasta kohti periferiaa, ja sen paikan keskustassa ottaa jokin uusi ilmiö. (Tynjanov 2000, 33.)

Genrejärjestelmän statuksesta instituutiona ja sen vaikutuksesta käytännön kirjalliseen elämään on puhunut muiden muassa Tzvetan Todorov. Koska genrejärjestelmä on instituutio, genret luovat odotushorisontteja lukijoille ja kirjoitusmalleja kirjoittajille. Kirjailijat toimivat vallitsevan genrejärjestelmän sisällä vaikkakaan eivät välttämättä sovussa sen kanssa. Genrejärjestelmän vaikutus voi näkyä sekä tekstissä itsessään että sen ulkopuolella. Lukijat taas lukevat teoksia vallitsevan genrejärjestelmän sisällä, joka on

tullut heille tutuksi muun muassa kritiikin, koulutuksen, kirjojen jakelujärjestelmän tai kuulopuheen kautta. (Todorov 2000, 199–200.)

2.2. Fantasia genrenä

2.2.1. Mitä on fantasia?

Sana *fantasia* viittaa moneen tarkoitteeseen, ja sana saa eri merkityksiä kirjallisuustieteessä ja arkikielessä. Alkuperältään *fantasia* viittaa mielikuvitukseen, mielikuvituksellisuuteen, kuvitelmaan. *Fantasialla* tarkoitetaan usein fantasiakirjallisuutta, miten ikinä fantasiakirjallisuus määritelläänkään. Laajemmin taiteessa *fantasia* viittaa lajityyppiin, mihin tahansa esitysmuotoon, joka käyttää hyväkseen fantastisia piirteitä.

Sabine Wienker-Piepho toteaa, että termi *fantasia* on nykyään yleinen niin tieteellisessä kuin arkikielenkäytössäkin, mutta sen täsmällisestä merkityksestä ei ole yksimielisyyttä. Termin konnotaatioiden laajuus on usein hämmentävää. *Fantasia* esimerkiksi kattaa sekä aikuisille että lapsille tarkoitettua kirjallisuutta, ja *fantasia*-termin käyttö sumentaa molempien kategorioiden rajoja. (Wienker-Piepho 2004, 33.)

Kirjallisuuden lajityypeistä puhuttaessa *fantasia* nähdään yläkäsitteenä kirjallisille genreille, joiden aiheet ja teemat ovat enemmän tai vähemmän peräisin arkitodellisuutemme ulkopuolelta (Sinisalo 2004, 11). Tämä ”megafantasia”, kuten Vesa Sisättö (2006, 9) sitä kutsuu, jakautuu useampiin alalajeihin, joista yksi on fantasiakirjallisuus. Muita fantasiagenren alle sijoittuvia lajityyppejä ovat mm. science fiction eli tieteiskirjallisuus, kauhufantasia ja maaginen realismi. Viime aikoina tätä mielikuvituskirjallisuuden kokonaisuutta on alettu kutsua kätevällä yleistermillä spekulatiivinen fiktio, joka on hyödyllinen etenkin puhuttaessa kirjallisuudesta, joka ei selvästi sijoitu mihinkään tiettyyn fantastiseen lajityyppiin. Perinteisiäkin lajityypin käsitteitä, kuten tieteis-, fantasia- ja kauhukirjallisuus, tarvitaan edelleen, sillä lajityyppien sekoittumisesta huolimatta myös puhdaspiirteistä tieteis- ja fantasiakirjallisuutta kirjoitetaan. (Sisättö 2006, 9–10.)

Kirjallisuustieteessä on myös muita tapoja lähestyä *fantasiaa* käsitteenä. Kathryn Hume teoksessaan *Fantasy and Mimesis* asettaa fantasian tasaveroiseksi kirjallisuuden impulssiksi mimesiksen eli todellisuuden jäljittelyn kanssa. Nämä kaksi impulssia, fantasia ja mimesis, yhdessä muodostavat kirjallisuuden, eikä kummankaan läsnäoloa kirjallisuudessa voi täysin välttää. (Hume 1984, 27.)

Monelle kirjailijalle *fantasia* tarkoittaa työvälinettä ja tapaa käsitellä todellisuutta tietyin kirjallisuuden keinoin. Esimerkiksi Sari Peltoniemelle fantasia on vapauttava tapa kirjoittaa. Fantasian kirjoittaja voi käsitellä mitä teemoja hyvänsä, kuten muussakin kirjallisuudessa, mutta hän saa luoda itse kehykset. Fantasia on kuitenkin vain yksi tapa kertoa, eikä siis itse tarkoitus, vaan pikemminkin lisäarvo (Peltoniemi 2006, 47–48).

Johanna Sinisalo on samoilla linjoilla ja toteaa, että kirjailijan näkökulmasta fantasia ja science fiction eivät ole päämääriä vaan työkaluja. Näiden lajityyppien käyttö kirjallisen työskentelyn apuvälineinä sallivat sen, että lukija etääntyy arkisesta havaintomaailmasta. Kun jokin tuttu ongelma siirretään toiseen viitekehykseen, kuten toiseen aikaan tai paikkaan tai uuteen kulttuuriseen ympäristöön, ongelma abstrahoituu ja lukija pystyy käsittelemään sitä ilman omaan kokemuspiiriinsä liittyviä ennakko-odotuksia. Fantasia siis tarjoaa uutta näkökulmaa tuttuihin ongelmiin. Sinisalo korostaa, että fantasia ja science fiction puhuu aina meistä ja nykypäivästä, vaikka päällepäin ei siltä näyttäisikään. (Sinisalo 2004, 23.)

Usein fantasiakirjallisuuden katsotaan irtaannuttavan lukijan todellisesta maailmasta kielteisellä tavalla. Tällöin puhutaan eskapismista, ja huolenaiheena on erityisesti se, että lapset ja nuoret vieraantuvat arkipäivän todellisuudesta. Anne Leinonen kysyykin, eikö esimerkiksi realistinenkin romaani tai television saippuasarja anna lukijalleen ja katselijalleen arkielämästä irtautumisen kokemuksen. Fantasiassa ei ole kyse todellisuuspaosta eikä arjen kieltämisestä vaan asioiden päälaelleen kääntämisestä. Leinonen siis palaa Peltoniemen ja Sinisalon ajatuksiin fantasiasta välineenä, jonka kautta voidaan tarkastella todellisuutta ikään kuin läpivalaistuna. (Leinonen 2006, 36–37.)

Erityisesti lastenkirjallisuutta tutkinut Peter Hunt tuo pohdintaan fantasian eskapistisuudesta erilaisen näkökulman. Jos fantasiaa todella pidetään eskapistisena, onko

toivottavaa vai epätoivottavaa, että lapsi haluaa paeta lapsuudesta, Hunt kysyy. Mielenkiintoista on, että jotkin tunnetut tarinat, kuten *Kaislikossa suhisee* ja *Nalle Puh*, näyttävät pikemminkin käyttävän fantasiaa keinona, jolla aikuislukija voi paeta lapsuuteen. Myös Hunt mainitsee fantasian arvon etäännyttämisessä. Fantasian keinoin voi käsitellä moraalikysymyksiä ilman tosimaailman rajoituksia, mutta fantasia on myös hyvä pohja satiirille tai yhteiskunnalliselle ja poliittiselle kommentoinnille ja keskustelulle. (Hunt 2001, 270.)

2.2.2. Fantasiakirjallisuuden tutkimus

Vesa Sisättö jakaa fantasiakirjallisuuden tutkimuksen kahteen pääsuuntaukseen, romaaniseen ja anglosaksiseen koulukuntaan. Hänen mukaansa näiden kahden koulukunnan perusero on se, että ne käsittelevät hieman eri kirjallisuutta. Romaanista koulukuntaa edustavan Tzvetan Todorovin teoria on erityisen käyttökelpoinen maagisen realismin tutkimuksessa, ja sitä käytetään etenkin romaanisella kielialueella. Anglosaksinen koulukunta taas on keskittynyt lähinnä englanninkielisen populaarin fantasiakirjallisuuden tutkimukseen. (Sisättö 2003, 6–7.)

Suuri uudistaja fantasiakirjallisuuden alalla 1900-luvulla oli J. R. R. Tolkien. Tolkienin Keski-Maa-fantasiat ovat pitkälti määrittäneet suunnan, johon fantasiakirjallisuus on kulkenut 1900-luvulla. Tolkien vaikutti myös fantasian teorian alueella. Hänen esseensä *Saduista* (Tolkien 2002, julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1947) on varhaisimpia anglosaksisen koulukunnan teoreettisia tekstejä. (Sisättö 2003, 6–9.)

Tolkien pohtii esseessään satuja lajina, satujen luonnetta ja merkitystä. Hän puhuu laajasti fantasiasta, jota sadut tarjoavat:

> Käytän sanaa [*fantasia*] merkityksessä, joka yhdistää sen vanhemman ja arvokkaamman käytön mielikuvituksen vastineena, perityt käsitykset ”epätodellisuudesta” (eli primaarista maailmaa muistuttamattomista asioista) ja havaituista ”tosiasioista” poikkeamisen, lyhyesti sanoen, kaiken fantastisen. (Tolkien 2002, 66–67.)

Tolkien nosti jo 1940-luvulla esille seikkoja, jotka ovat ajankohtaisia ja relevantteja nykyäänkin fantasiakirjallisuudesta puhuttaessa. Hän puhuu muun muassa fantasian huonosta maineesta, joka hänen mukaansa johtuu osittain fantasian ”pysäyttävästä

outoudesta”. Outous on yhtäältä fantasian etu, mutta outous on lukijalle pysäyttävää. Monet ihmiset eivät pidä pysäytetyksi tulemisesta tai primaariseen maailmaan kajoamisesta. Siksi he sekoittavat fantasian uneen, harhakuvitelmiin tai aistiharhoihin. (Tolkien 2002, 67.)

Tolkien näkee fantasian ongelmaksi myös sen, että fantasiaa on vaikea saavuttaa. Fantasia on vaikea laji, koska teoksen sisäisen todellisuuden johdonmukaisuus on sitä vaikeampi saavuttaa, mitä enemmän teoksen sisäinen todellisuus poikkeaa primaarisesta todellisuudesta. Tämä johtaa siihen, että fantasia jää usein kehittymättömäksi ja pinnalliseksi. Fantasiaa usein käytetään myös kevytmielisesti tai puolivakavissaan, tai ainoastaan koristeena. (Tolkien 2002, 68) Tällainen fantasian huolimaton käyttö tai suhtautuminen fantasian keinoihin itse tarkoituksena on nähdäkseni osasyy siihen, miksi nykyäänkin tehdään myös huonoa fantasiakirjallisuutta, kuten nopeasti ja halvalla tuotettua ja usein kirjallisesti heikkolaatuista ns. bulkkifantasiaa.

Tolkien pohtii myös satujen ja fantasian kohderyhmää. Satuja on perinteisesti pidetty erityisesti lasten lukemistona, mutta Tolkienin mukaan satujen ja lasten mielten välillä ei ole mitään erityistä yhteyttä. Hän esittää, että satujen ja lasten yhdistäminen on kotien historiasta johtuva vahinko. Modernissa kirjallisesti sivistyneessä maailmassa aikuiset ovat olleet kiinnostuneita ensisijaisesti muunlaisesta kirjallisuudesta kuin saduista, jolloin satukirjat on siirretty lastenhuoneisiin ikään kuin pois tieltä. Lapset eivät kuitenkaan arvosta satuja sen enempää kuin monia muitakaan asioita, vaan sattuvat vain olemaan kaikkiruokaisia monen asian suhteen. Itse asiassa Tolkien toteaa, että lapset tarvitsevat satujen ja fantasian tarjoamaa elpymistä, pakoa ja lohtua vähemmän kuin aikuiset. (Tolkien 2002, 51–52, 65.)

Tolkien esittelee teoksessaan käsitteitä, jotka ovat jääneet elämään teoreettiseen keskusteluun fantasiasta. Hän viittaa tarinan kirjoittajaan “alempana luojana” (“sub-creator”). Kirjoittaja luo uuden, ”sekundaarisen maailman” (”secondary world”), jonka järjestys ja lainalaisuudet saattavat suurestikin erota ”primaarisen maailman” (”primary world”) eli todellisen, lukijan tunteman maailman järjestyksestä ja lainalaisuuksista. (Tolkien 2002, 54–55.) Usein fantasian kohdalla puhutaan ”vapaaehtoisesta epäuskon torjumisesta” tai ”lykkäämisestä” (”willing suspension of disbelief”), jolloin lukija ikään kuin suostuu teeskentelemään, että taideteoksen fiktiivisetkin elementit ovat totta.

Tolkienin mielestä tämä käsite ei kuitenkaan vastaa sitä, mistä fantasian lukemisessa on kyse. Kun lukija astuu sisälle teoksen sekundaariseen maailmaan, tuon maailman asioista ja tapahtumista tulee ”totta”, koska ne ovat sopusoinnussa tuon maailman lakien kanssa. Lukija uskoo tapahtumiin niin kauan kuin on sekundaarisessa maailmassa sisällä. Epäuskoa ei siis tarvitse torjua, koska lukija uskoo tapahtumien olevan totta. (Tolkien 2002, 55.)

Fantasiantutkimuksen anglosaksista koulukuntaa edustaa myös Colin N. Manlove, jonka määritelmä fantasiakirjallisuudesta on tunnettu:

> Fantasia on fiktio, joka herättää ihmeellisyyden tunteen ja sisältää olennaisena ja palauttamattomana elementtinä yliluonnollisia tai mahdottomia maailmoja, olentoja tai objekteja, joiden kanssa tarinan kuolevaiset henkilöhahmot tai lukija ovat ainakin osin ystävällisissä suhteissa. (Manlove 1982 teoksessa Sisättö 2003, 6.)

Määritelmä pyrkii erottamaan fantasiakirjallisuuden lähilajeistaan, kuten kauhu- ja tieteiskirjallisuudesta. Sisätön mukaan Manloven määritelmässä on puutteensa, mutta se kuvaa melko hyvin, millaista fantasiakirjallisuus on. (Sisättö 2003, 7.)

Fantasiantutkimuksen romaanisen koulukunnan ehkä tunnetuin edustaja Tzvetan Todorov on tutkinut fantastista kirjallisuutta teoksessaan *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1980, ranskankielinen alkuteos julkaistu 1970). Todorovin mukaan fantastinen tulee määritellä suhteessa siihen, mitä pidetään totena tai kuvitteellisena. Jos tapahtuu jotakin meidän maailmamme mittapuulla mahdotonta, on kokijalla kaksi vaihtoehtoista tapaa selittää mahdoton tapahtuma. Kyseessä voi olla aistiharha, jolloin tapahtuma on mielikuvituksen tuotetta. Jos taas tapahtuma on todella totta ja todellisuutta, ainoa mahdollisuus on, että tässä todellisuudessa pätevät eri lainalaisuudet kuin meidän tuntemassamme todellisuudessa. Niin kauan kuin kokija on epävarma siitä, kummasta tapauksesta on kyse, vallitsee olotila, jota Todorov kutsuu fantastiseksi. Kun kokija päättää suuntaan tai toiseen, siirrytään fantastisesta (”the fantastic”) sen lähigenreihin, eli outoon (”the uncanny) tai ihmeelliseen (”the marvelous”). (Todorov 1980, 25.)

Todorov vielä tarkentaa määritelmäänsä fantastisesta, asettaa ehtoja sille, mitä voi pitää fantastisena. Ensinnäkin lukijan täytyy todella epäröidä, valitako tapahtumille

luonnollinen vai yliluonnollinen selitys. Toiseksi usein myös teoksen hahmot kokevat samanlaista epäröintiä kuin lukija. Lukijan rooli siirtyy tällöin hahmolle ja epäröinti tulee näkyväksi, jolloin epäröinnistä ja epävarmuudesta tulee yksi teoksen teemoista. Tämä hahmon epäröinti ei tosin ole välttämätön ehto fantastiselle. Kolmanneksi Todorov korostaa, että fantastinen vaatii tietynlaista lukutapaa lukijalta. Fantastisesta ei ole kyse esimerkiksi silloin, kun epätavalliset tapahtumat tulkitaan runolliseksi ilmaisuksi tai allegoriseksi esitykseksi, joiden kohdalla lukijan ei oletetakaan suhtautuvan kerrottuun kirjaimellisesti. (Todorov 1980, 31–33.)

Rosemary Jackson pohjaa teoksensa *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) Todorovin tutkimukselle. Jackson tunnustaa Todorovin tutkimuksen suuren merkityksen, mutta laskee Todorovin työn puutteeksi sen, että siinä jätetään huomiotta genren yhteiskunnalliset ja poliittiset merkitykset. Myös psykoanalyysi tulee Jacksonin mukaan ottaa huomioon aihetta tutkittaessa, koska fantastinen aines kirjallisuudessa on suoraan tekemisissä alitajunnan kanssa. Jacksonin tavoite on siis jatkaa Todorovin ajatusten pohjalta, mutta laajentaa tutkimuksensa käsittelemään myös poliittisia, kulttuurisia ja ideologisia seikkoja, jotka kirjallisiin genreihin liittyvät. (Jackson 1981, 5–7.) Itse pidän Jacksonin painotusta järkeenkäypänä ja tarpeellisena, mutta en moittisi Todorovinkaan lähestymistapaa. Todorov nimittäin tekee tutkimuksessaan selväksi sen, että hän todella lähestyy aihetta strukturalistisesta näkökulmasta. Ideologiset ja poliittiset seikat jäävät tällöin tarkastelun ulkopuolelle, mutta tämä ei automaattisesti tarkoita sitä, että Todorov kiistäisi seikkojen olemassaolon tai merkityksen.

Merkittävää tutkimusta fantasian alueella on tehnyt myös Maria Nikolajeva. Väitöskirjassaan *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. (1988) Nikolajeva tarkastelee lasten fantasiakirjallisuutta ja sitä, millaisia keinoja tämän genren teoksissa käytetään yhdistämään ja erottamaan reaali- ja fantasiamaailmaa, toisin sanoen keinoja, joilla luodaan fantasiaa fantasiateokseen. Nikolajevan (1988) tutkimus osoittaa, miten ajan mittaan lasten fantasiakirjallisuus ja sen sisältämät fantasian luomisen keinot ovat kehittyneet monimuotoisemmiksi ja monitulkintaisemmiksi.

Nikolajevan käsitys fantasiakirjallisuudesta, sellaisena kuin hän sitä tutkimuksessaan tarkastelee, muistuttaa jossain määrin C. S. Manloven klassista fantasian määritelmää (ks. s. 14). Nikolajeva itsekin toteaa pitävänsä Manloven määritelmää käyttökelpoisimpana

kuvaamaan tutkimuksessaan käsittelemäänsä genreä (Nikolajeva 1988, 12). Nikolajevan mukaan fantasian olennaisimmat piirteet ovat ”magian, eli maagisten olentojen tai tapahtumien, läsnäolo muutoin realistisessa maailmassa, selittämättömyyden ja ihmeen tunne, ja luonnonlakien rikkominen” (Nikolajeva 1988, 12; suomennos omani).

Nikolajeva puhuu laajasti myös fantasian maailmoista ja käyttää Tolkienin käsitteitä primaarinen ja sekundaarinen maailma. Hänen mukaansa fantasian maailmojen ominaisuudet ovat merkittäviä fantasiagenren piirteitä, ja maailmojen rakenne erottaa fantasian esimerkiksi saduista. Sadut tapahtuvat yhdessä ja samassa maailmassa, jossa kaikki on mahdollista. Satugenressä taika ja yliluonnolliset elementit ovat itsestään selvyyksiä, eikä päähenkilö siksi koe minkäänlaista ihmetyksen tunnetta. Fantasiassa taas on läsnä kaksi maailmaa, primaarinen ja sekundaarinen maailma. Vaikka sekundaarisessa maailmassa yliluonnolliset olennot ja tapahtumat olisivatkin tuttuja ja hyväksyttäviä, primaarista maailmaa vasten nämä yliluonnolliset piirteet ovat vieraita ja aiheuttavat aina ihmetyksen tunteen. Kahden maailman rakenne on Nikolajevan mukaan ominaista ainoastaan fantasialle. (Nikolajeva 1988, 12–13.)

2.2.3. Fantasiakirjallisuuden arvostus

Fantasiakirjallisuuteen suhtaudutaan usein vähätellen sen arvoa kirjallisuutena tai ainakin aikuisten kirjallisuutena. Maailmalla suurista myyntiluvuista huolimatta fantasiakirjallisuus on yleensä luokiteltu puhtaaksi viihdekirjallisuudeksi. Suomalaisissa kustantamoissa fantasia luokitellaan herkästi paitsi viihteeksi myös nuortenkirjallisuudeksi. Toimittaja ja kriitikko Jukka Halmeen mukaan vika piilee suomalaisessa kustannuspolitiikassa. Halmeen mukaan kustantamot suhtautuvat fantasiakirjallisuuteen pitkälti nuorten viihdelukemistona, vaikka fantasiakirjallisuus voisi olla koko kirjallisuuden kenttää rikastuttava elementti. (Halme 2006, 58–59.)

Vaikka varsinaisen fantasiakirjallisuuden voidaan sanoa saaneen alkunsa 1700-luvulle tultaessa (Sisättö 2006, 11), fantastisiin piirteisiin kirjallisuudessa on suhtauduttu epäluuloisesti jo antiikin ajoista lähtien. Teoksessaan *Fantasy and Mimesis* Kathryn Hume viittaa antiikin aikaan Platoniin ja Aristoteleeseen, jotka korostivat mimesistä eli tekstin todellisuutta jäljittelevää luonnetta ja torjuivat ei-mimeettisen eli fantastisen aineksen. Tekstien tehtävä oli siis jäljitellä todellisuutta. Heidän perintönsä näkyy

edelleen länsimaisessa suhtautumisessa kirjallisuuteen. (Hume 1984, 5.) Todellisuuden kuvaaminen on ollut arvossaan myös Suomessa. Jukka Halme puhuu suomalaisesta kustannuspolitiikasta ja nostaa esiin sen seikan, että maassamme on etenkin sotien jälkeen ollut erityisen vahva realistisen kirjallisuuden perinne. Tämä on osaltaan vaikeuttanut fantasiakirjallisuuden asemaa varteenotettavana kirjallisuutena Suomessa. (Halme 2006, 58.)

Fantasia ei ole ainoa kirjallisuudenlaji, joka kärsii vääristä käsityksistä ja arvostuksen puutteesta. Selkeästi tiettyihin genreihin kohdistuva vähäinen arvostus ja ylenkatse näyttääkin liittyvän osin siihen, miten koko *genre*-käsite ymmärretään ja miten sitä käytetään. Teoksen *Modern Genre Theory* alussa olevassa lajiteorian sanastossa termin *genre* kohdalla todetaan, että termiä käytetään paitsi viittamaan yleisesti tekstilajiin, myös kielteiseen sävyyn viittamaan yhdenmukaistuneisiin populaarifiktion lajeihin. Tällaisiin lajeihin kuuluvaa kirjallisuutta kutsutaan *genrekirjallisuudeksi*, ja genrekirjallisuus usein asetetaan vastakkain vakavammin otettavan kirjallisuuden kanssa. (Duff 2000, xiii.)

Myös Tommi Nieminen kytkee ns. genrekirjallisuuden vähäisen arvostuksen käsityksiin genreistä järjestelmänä. Nieminen toteaa, että genret on ikään kuin varattu kuvaamaan sitä harmaata massaa, josta suuret taideteokset nousevat. Vaikka 1800–1900 -lukujen vaihteen genrekielteisyydestä on toivuttu, vielä myöhemminkin on usein haluttu pitää taide- ja korkeakirjallisuus erillään genreluokitteluista, joita selkeydessään on pidetty jopa rahvaanomaisina. (Nieminen 1996, 24.)

Johanna Sinisalo on Niemisen kanssa samoilla linjoilla. Fantasian ja erityisesti science fictionin arvostuksesta puhuttaessa Sinisalo pitää oireellisena sitä, että klassikkokirjoja ei voida pitää science fictionina, vaikka ne science fictionin tunnusmerkit täyttäisivätkin. Esimerkkeinä hän mainitsee Orwellin, Huxleyn ja Vonnegutin teokset. Tällainen luokittelu sisältää ajatuksen, että science fictionia tulee pitää kehnona genrekirjallisuutena, eikä siis arvostettua klassikkoteosta voi sijoittaa moiseen genreen. (Sinisalo 2004, 23.)

Keskustelua fantasian asemasta ja arvostuksesta vaikeuttaa se, että fantasian genre voidaan ymmärtää ja määritellä niin monella tavalla. Tästä kertoo muun muassa keskustelu vuoden 2005 Finlandia Junior -palkintoraadin päätöksestä jättää

fantasiakirjallisuus kilpailun ulkopuolelle, jota Irma Hirsjärvi tarkastelee artikkelissaan ”Fantastisten lajityyppien ongelmia”. Hirsjärvi siteeraa Finlandia Junior -kilpailun valintalautakunnan puheenjohtajan Pekka Leinosen kommenttia, jonka mukaan fantasia päätettiin sulkea kilpailun ulkopuolelle ”koska Potter tulee aina vastaan”. Keskustelua finalistien valintaperusteista käytiin tämän jälkeen kiivaasti mm. Helsingin Sanomissa, Kiiltomato-nettilehdessä sekä science fictioniin ja fantasiaan keskittyneellä www.risingshadow.net -sivustolla. Merkittävää on, että palkintoehdokkaiksi asetetuista kuudesta teoksesta kaksi Hirsjärvi luokittelee kuitenkin saduksi ja fantasiaksi, ja lopuistakaan neljästä ehdokkaasta kaksi ei täytä realistisen kerronnan piirteitä. Näin ollen raatilaisten kapea-alainen näkemys fantasiasta näyttää olevan juuri ”tuota Harry Potteria”. (Hirsjärvi 2006, 178–180.)

Hirsjärven esimerkki ja Pekka Leinosen Potter-kommentti liittyvät näkemykseni mukaan osin siihen, että fantasiakirjallisuus nähdään melko monoliittisena, mistä Maria ja Markku Ihonen kirjoittavat (2006, 147). Ihosten mukaan eniten esillä olevat teokset määräävät paljolti sen, millaisena koko laji nähdään. Tämä ei tee oikeutta lajin suurelle kirjolle. Genre ei ole sikälikään tiukasti yhteen kategoriaan niputettavissa, että fantasian lukijakunta eriytyy eri fantasiatyyppien mukaan. (Ihonen & Ihonen 2006, 147.)

Jos suuren suosion saavuttaneet yksittäiset fantasiateokset vaikuttavat merkittävästi yleisiin käsityksiin fantasiasta genrenä, niin myös esimerkiksi valtavirtaelokuvat usein antavat epäedustavan kuvan vaikkapa juuri fantasiasta tai science fictionista lajityyppeinä. Johanna Sinisalon käsityksen mukaan esimerkiksi amerikkalainen elokuva latistaa science fiction -teokset ”avaruustaisteluiksi, eksoottisiksi hirviöiksi ja sankaritarinoiksi”. Jos suuri yleisö muodostaa käsityksensä lajityypistä tällaisten epäedustavien ja yksipuolisten esitysten pohjalta, käsityksestä ei voi tulla kovin imarteleva, vaan vallitsevat ennakkoluulot lajityyppiä kohtaan vain vahvistuvat. (Sinisalo 2004, 21–22.)

Genren arvostus ja sen puute vaikuttaa myös siihen, kenelle fantasiaa markkinoidaan. Jukka Halmeen mukaan Suomessa julkaistaan huomattavasti enemmän lapsille ja nuorille suunnattua kuin aikuisille tarkoitettua fantasiaa. Toisinaan kyseessä on kuitenkin lähinnä aste-ero, sillä moni nuortenfantasiana Suomessa markkinoitu teos ei sitä alkuperäismaassaan välttämättä ole. Fantasiakirjallisuuden sijoittamisessa kirjallisuuden

kentälle on siis näkemyseroja, jotka kytkeytyvät fantasian arvostukseen. (Halme 2006, 67.)

Arvostuksen puute ja siihen läheisesti liittyvät taloudelliset seikat vaikuttavat paitsi tietysti siihen, mitä fantasiakirjallisuuden puolella suomennettavaksi valitaan, myös suomennosten laatuun. Tähän viittaa Vesa Sisättö tieteis- ja fantasiakirjallisuutta käsittelevässä artikkelissaan teoksessa *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. Vaikka käännösten joukossa on myös kestäviä peruskäännöksiä ja joitakin mestaritöitäkin, ovat tieteis- ja fantasiakirjallisuuden suomennokset laadultaan valitettavan usein heikkolaatuisia. Laadun puute koskee erityisesti pehmeäkantisina halvalla julkaistuja teoksia. (Sisättö 2007, 498.)

Englanninkielistä fantasiakirjallisuutta luetaan Suomessa entistä enemmän alkukielellä. Sini Neuvonen (2006) on tarkastellut fantasiakirjallisuuden lukemista kirjastotoiminnan näkökulmasta. Hänen mukaansa monet fantasian lukijat Suomessa ovat tarttuneet englanninkielisiin alkuteoksiin siksi, että he eivät jaksa odottaa suosikkisarjansa seuraavan osan suomennosta tai eivät koe löytävänsä suomeksi tarpeeksi laadukasta lukemista. Joidenkin fantasiasarjojen suomentaminen on lopetettu kannattamattomana, jolloin sarjan lukijoiden on myös täytynyt siirtyä lukemaan seuraavat osat alkukielisinä. (Neuvonen 2006, 80.) Tosin amerikkalaiset ja englantilaiset alkuperäisteokset ovat usein paitsi heti saatavilla, myös yleensä halvempia kuin suomennokset (Halme 2006, 69).

2.3. Lasten- ja nuortenkirjallisuus genrenä

2.3.1. Mitä on lasten- ja nuortenkirjallisuus?

Kaikki kaunokirjallisuus sijoittuu johonkin kohtaan ja kontekstiin kirjallisuuden kentälle, mutta epäselvää on se, kuka sen sinne sijoittaa ja millä perusteilla. Olen miettinyt erityisesti sitä, ratkaiseeko teoksen sisältö sen, mihin genreen se kuuluu. Vai määrittyykö kirjan genre ulkoapäin? Missä määrin kirjoittaja voi määritellä sen, mihin lajiin haluaa teoksensa kuuluvan? Jos kirjailija on kirjoittanut lapsiyleisö mielessään, tulos on järjen mukaan lastenkirja. Mutta pelkkä aikomus ei taida kuitenkaan riittää, koska sisällöllä on kuitenkin hyvin paljon väliä. Jos lastenkirjaksi tarkoitetun kirjan teema, käsittelytapa tai vaikkapa kielenkäyttö on sellainen, että lapset eivät siihen samastu eivätkä siitä kiinnostu,

ei kyse voi olla lastenkirjasta. Entäpä jos lapset kiinnostuvatkin joukolla kirjasta, joka on suunnattu aikuisille? Tuleeko siitä silloin lastenkirja? Mikä rooli on kustantajalla tai kriitikolla teoksen sijoittamisessa genreen? Tällaiset kysymykset ovat hankalia myös siksi, että vaikka tässä tutkimuksessa tarkastelen lastenkirjallisuutta omana lajinaan, tutkijoiden joukossa ollaan montaa mieltä siitä, onko lastenkirjallisuus genre laisinkaan. Näihin kysymyksiin yritän kuitenkin löytää vastauksia tässä luvussa.

Lastenkirjallisuuden tutkija Peter Hunt pohtii, että jos lastenkirjallisuutta on lapsille kirjoitettu kirjallisuus, millä perusteilla jokin kirjallisuus sitten määritellään juuri lapsille kirjoitetuksi kirjallisuudeksi. Hunt toteaa, että kirjailijan aikomus kirjoittaa lapsille tuskin riittää määrittämään lastenkirjallisuutta. Myöskään kustantajan tarkoitusperät eivät ole luotettava mittari. Jos taas lastenkirjallisuutta on lasten lukema kirjallisuus, ongelmana on se, että lapsetkin saattavat innostua aikuisille kirjoitetuista kirjoista. Monessa tapauksessa alun perin lapsille suunnattua kirjaa saattavat aikuiset lukea ja arvostaa lapsia enemmän, tai ainakin kirja palvelee aikuis- ja lapsiyleisöä eri tavoilla. (Hunt 1994, 4–5.)

Riitta Kuivasmäen ja Sirkka Heiskanen-Mäkelän mukaan nuorisokirjallisuus (johon he käsittävät kuuluvaksi kaiken lapsille ja nuorille tarkoitetun sanataiteen) on pyritty usein käsittämään omaksi lajikseen, joka on irrallinen aikuiskirjallisuudesta esitystapojensa perusteella. Heidän mielestään nuorisokirjallisuutta ei kuitenkaan voi laskea erilliseksi genreksi, koska nuorisokirjallisuuden kenttä sisältää hyvin erilaisia tekstejä, joista ei niiden piirteiden perusteella muodostu yhtenäistä genreä. Lisäksi nämä tekstit ovat selkeästi suhteessa aikuiskirjallisuuteen ja sen muotoihin. 1800-luvun jälkipuolelta nuorille tarkoitettu kaunokirjallisuus on noudattanut aikuiskirjallisuuden päälajeja ja päätyyppejä: löytyy niin epiikan alalajeja kuin lyriikkaa ja draamaakin. (Kuivasmäki & Heiskanen-Mäkelä 1990, 64.)

Myös Peter Hunt myöntää, että lastenkirjallisuuden valtava kirjo on ongelma, kun yritetään löytää lastenkirjallisuuden kokonaisuudeksi yhdistäviä ominaisuuksia. Huntin mukaan ihmiset yleensä tunnistavat lastenkirjan lastenkirjaksi melko vaivattomasti, ja siksi olisikin järkeenkäypää, että lastenkirjoilla olisi joitakin selkeitä yhdistäviä piirteitä. Lastenkirjallisuuden kenttä on kuitenkin niin monimuotoinen, että vaikka jotkin kielen tai sisällön piirteet korostuisivatkin lastenkirjallisuudessa, ei muodon tai sisällön perusteella

voi kuitenkaan määritellä kirjaa kuuluvaksi tai ei-kuuluvaksi lastenkirjallisuuteen. (Hunt 1994, 12.)

Barbara Wall on tutkinut lastenkirjallisuutta ja sen piirteitä. Hän on tutkimuksessaan *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction* (1991) ratkaissut lastenkirjallisuuden genren määrittelyongelman keskittymällä tutkimuksessaan siihen, mitä hän kutsuu lapsille kirjoittamiseksi (writing for children), eikä siihen, mitä voisi laajemmin kutsua lastenkirjallisuudeksi. Lastenkirjallisuus voi laajasti ymmärrettynä Wallin mukaan sisältää myös kaikki sellaiset teokset, jotka on alkujaan kirjoitettu aikuisille, mutta joista on aikojen saatossa tullut lasten ja nuorten lukemistoa. Hän siis ei tarkastele tätä laajaa lastenkirjallisuuden kategoriaa, vaan keskittyy tutkimuksessaan sellaiseen kirjallisuuteen, joka on kirjoitettu varta vasten lapsille. (Wall 1991, 1–2.) Wallin mukaan (1991) ei ole epäselvää se, mikä on lapsille tarkoitettua kirjallisuutta ja mikä ei: lapsille tarkoitetun kirjallisuuden voi tunnistaa sen tekstinsisäisten piirteiden perusteella.

Moni tutkija (esim. Hunt 1994, 2; Oittinen 2000, 69) muistuttaa, että tarkasteltaessa lapsille tarkoitettua kirjallisuutta tulee ottaa huomioon se erityinen seikka, että lastenkirjallisuuden kirjoittamis-, tuotanto- ja markkinointiprosessit ovat aikuisten hallitsemia. Aikuiset kirjoittavat, kääntävät ja kuvittavat kirjat. Aikuiset valitsevat, markkinoivat ja arvostelevat kirjat. Kouluissa opettajat suosittelevat, kirjastotyöntekijät vinkkaavat ja vanhemmat ostavat lapsille kirjoja. Aikuisilla on siis hyvin pitkälti valta päättää, mitä lapset lukevat.

Aikuisilla on myös käsityksiä siitä, millaista lastenkirjallisuuden tulisi olla ja millaista se ei saisi olla. Tämä on tietysti vaikuttanut siihen, millaista lastenkirjallisuutta kirjoitetaan tai mitä yli päätään pidetään lastenkirjallisuutena. Perinteisesti kun kirjoja on määritelty lastenkirjoiksi, on keskitytty tarkastelemaan kirjan aihetta ja luettavuutta, mutta aikuisten näkökulmasta: mikä aikuisten mielestä on lapsia kiinnostavaa tai lapsille sopivaa (Wall 1991, 3). On muodostunut yleisiä käsityksiä siitä, millaisia kohderyhmälleen soveliaita ominaisuuksia lastenkirjoilla on (esimerkiksi kielen yksinkertaisuus, rajattu näkökulma, pintapuoliset hahmot). Tästä on seurannut se, että on tuotettu paljon lastenkirjallisuutta, joka vastaa näitä käsityksiä. (Hunt 1994, 4.)

Riitta Oittinen on tutkinut lapsille kääntämistä. Kuten jo fantasian kääntämisestä puhuttaessa kävi ilmi, kääntäjä suodattaa lukemansa omien kokemustensa, käsitystensä ja ideologioidensa läpi, ja tämä vaikuttaa syntyvään käännökseen. Kun käännöksen kohdelukijoina ovat lapset, syntyvään käännökseen vaikuttaa väistämättä kääntäjän lapsikäsitys. Kääntäjällä on tietty kuva siitä lapsesta, jolle hän työtään suuntaa. (Oittinen 2000, 4.) Tämä kääntäjän kohdeyleisökeskeisyys näkyy myös siinä, että Oittinen puhuu mieluummin lapsille kääntämisestä kuin lastenkirjallisuuden kääntämisestä. Lapsille kääntäminen tarkoittaa tietyn kohdeyleisön ja sen kykyjen huomioonottamista. (Oittinen 2000, 69.) Tärkeää siis on se kenelle käännetään eikä niinkään se mitä käännetään.

Oittisen näkökulma lastenkirjallisuuden kääntämiseen on samansuuntainen kuin Barbara Wallin näkökulma lastenkirjallisuuden kirjoittamiseen ja tutkimukseen. Wall ei kiinnitä lapsille kirjoitetussa kirjallisuudessa niinkään huomiota siihen mitä sanotaan, vaan siihen, miten sanotaan ja kenelle sanotaan. Häntä ei kiinnosta niinkään välitettävä viesti, vaan viestin lähettäjä ja vastaanottaja ja heidän välinen suhteensa sekä viestinnän tapa. Kuten Wall sanoo, viestinnän tapa on erityisen oleellinen lapsille kirjoitetun kirjallisuuden kohdalla, koska viestin lähettäjän ja viestin vastaanottajan ikäero on väistämätön ja merkittävä viestintään vaikuttava seikka. (Wall 1991, 2–3.)

Lastenkirjallisuuden tutkimuksen yhteydessä mainitaan usein adaptaatiot. Adaptaation käsitteestä ja ilmiöstä ollaan tutkimuksessa montaa mieltä. Yleisesti adaptaatiossa katsotaan olevan kyse tekstistä, jota on muunneltu suhteessa alkuperäiseen tekstiin. Käännöstä taas pidetään tekstinä, jonka tulisi vastata alkutekstiä. (Oittinen 2000, 6.) Riitta Oittisen mielestä (2000, 6) adaptaation käsite erityisesti kääntämisen yhteydessä on hankala käsite, sillä hänen mielestään kaikki kääntäminen sisältää adaptaatiota, ja kääntäminen toimintana on tekstin muuttamista ja kotouttamista. Kuitenkin moni tutkija erottaa käännökset adaptaatioista ja pitää adaptaatioita mukaelmina, lyhennelminä, jotka ovat vähempiarvoisia kuin kokonaiset alkutekstinsä. Monen tutkijan mielestä adaptaatio toimintana muokkaa lastenkirjallisuutta huonoon suuntaan, ja he ovat sitä vastaan. (Oittinen 2000, 75).

Itse olen osittain samaa mieltä Oittisen (2000, 6) kanssa siitä, että kaikessa kääntämisessä on kyse jonkinasteisesta adaptaatiosta. Silloin, kun puhutaan kirjallisuuden lukijoista eikä vain kääntämisestä toimintana, pidän kuitenkin käyttökelpoisempina määritelmiä, joissa

käännös ja adaptaatio erotetaan toisistaan. Kirjallisuuden lukijat nimittäin luultavasti lähes poikkeuksetta odottavat käännöstä lukiessaan lukevansa jotakin, joka on tarkoituksella mahdollisimman paljon tai ainakin tarpeellisilta osin alkuteoksensa kaltainen. Jos käännös eroaa tarkoituksella merkittävästi alkutekstistä, jossakin vaiheessa saattaa tulla tarpeelliseksi tiedottaa lukijaa siitä esimerkiksi kertomalla kirjan parateksteissä, että kyseessä on adaptaatio.

2.3.2. Kaksoisyleisö ja crosswriting

”Kaksoisyleisö” on sellainen kaunokirjallisen tuotteen yleisö, joka koostuu sekä aikuisista että lapsista. Käsite ”crosswriting” taas viittaa kaunokirjallisiin teoksiin, jotka on kirjoitettu kaksoisyleisölle. Kaksoisyleisö ja crosswriting ovat tärkeitä ilmiöitä tämän tutkimuksen kannalta, koska kaksoisyleisöstä puhutaan usein juuri fantasian yhteydessä. Tämä johtuu nähdäkseni pitkälti siitä, että yhtäältä fantasiakirjallisuutta on pidetty lähinnä lasten- ja nuortenkirjallisuutena ja sitä usein markkinoidaan sellaisena (Halme 2006, 67), mutta toisaalta fantasiakirjallisuudella on myös laaja aikuisyleisö.

Vaikka kirjallisuudentutkijoiden kiinnostus crosswriting-ilmiöön onkin herännyt vasta äskettäin, on aikuis- ja lastenkirjallisuuden välistä rajaa ylitetty molempiin suuntiin jo siitä lähtien, kun tämä raja alkoi 1700-luvun puolivälissä muotoutua. Viime vuosikymmeninä lastenkirjallisuudessa ja -kulttuurissa on tapahtunut suuria muutoksia, ja lasten- ja aikuiskirjallisuuden väliset rajat ovat liikkuneet ja muovautuneet. Osa kriitikoista on sitä mieltä, että rajat eivät ole vain muuttumassa vaan häviämässä, ja että lastenkirjallisuus katoaa vähitellen kokonaan. Sekä lapsille että aikuisille kirjoittavia kirjailijoita pidetään merkkinä siitä, että rajat ovat häviämässä. Toisten mielestä aikuis- ja lastenkirjallisuuden väliset rajat päinvastoin tarkentuvat koko ajan, kun niitä hahmotellaan uudestaan. Kiistämätöntä on kuitenkin se, että rajojen ylitys on viime aikoina lisääntynyt selvästi. (Beckett 1999, xi–xiii.)

Kaksoisyleisö liittyy läheisesti muun muassa siihen, mitkä teokset ovat ajan mittaan muodostuneet lastenkirjallisuuden klassikoiksi ja sitä myötä osaksi kirjallista arvostusjärjestelmää eli kaanonia. Bettina Kümmerling-Meibauer esittää, että koska lapsilla ei ole valtaa päättää kirjallisuuden kaanonista ja siihen kuuluvista teoksista, aikuisten luennat lastenkirjallisuudesta johtavat tiettyjen teosten hyväksymiseen

kirjalliseen kaanoniin. Ilmeisesti lastenkirjallisuuden klassikkoteokset ovatkin sellaisia teoksia, jotka vetoavat sekä lapsiin että aikuisyleisöön, ja niiden klassikkostatus johtuu juuri tästä ominaisuudesta. (Kümmerling-Meibauer 1999, 14.)

Zohar Shavit (1999, 83) esittää, että oikeastaan koko lastenkirjallisuuden hallitseva ominaisuus on se, että perimmiltään se on suunnattu kahdelle eri ryhmälle, aikuisille ja lapsille. Kuten todettiin, Kümmerling-Meibauerin (1999, 14) mukaan lastenkirjojen kanonisoituminen ja klassikoituminen riippuu siitä, miten ne vetoavat aikuisyleisöön. Shavit vie ajatuksen vielä pidemmälle todetessaan, että oikeastaan jokaisen lastenkirjan syntymisen ja olemassaolon perusta on se, että teos puhuttelee aikuisia. Tämä seikka tietysti vaikuttaa ratkaisevasti siihen, millaista lastenkirjallisuutta tuotetaan. (Shavit 1999, 84.)

Barbara Wall käsittelee tutkimuksessaan (1991) laajasti kaksoisyleisöä ja yleisön sekä kerronnan suhdetta. Wall erottelee tavat, joilla kertoja puhuttelee kerronnan kohdetta, termein ’single address’ ja ’double address’. Nykyisin valloillaan on ’single address’ eli kertojan tapa puhutella lasta suoraan. Nyt jo väistyvässä, viktoriaanisen kauden kirjailijoiden suosimassa ’double address’ -moodissa kertoja taas on selvästi tietoinen siitä, että yleisössä on aikuisia ja suuntaa puheensa heille. (Wall 1991, 9.) Näiden kahden yhdistelmämuoto on ’dual address’, joka siis kiinnostaa minua erityisesti, kun tutkin fantasiakirjallisuuden kaksoisyleisöä ja kaksoisyleisölle kirjoittamista eli crosswriting-ilmiötä. ’Dual address’ on tapa puhutella sekä lapsi- että aikuisyleisöä kuitenkaan puhumatta toisen lukijaryhmän ohi. Molemmille ryhmille tarjotaan omat, erilaiset samastumisen kohteensa. Kutsun tätä ’dual address’ -moodia ’kaksoispuhutteluksi’. ’Dual address’ ja ’dual audience’ ovat siis suoraan yhteydessä toisiinsa, kuten Wall mainitsee: kaksoispuhuttelun kohteena on kaksoisyleisö (Wall 1991, 9).

Seuraavassa luvussa esittelen tutkimukseni aineiston, *Universumien Tomu* -sarjan. Luvussa pohdin, miten aineisto asettuu suhteeseen tässä luvussa käsittelemieni asioiden kuten genrejärjestelmän, yleisöjen sekä fantasian ja lastenkirjallisuuden määritelmien kanssa.

3. AINEISTO

3.1. Philip Pullman

Englantilainen kirjailija Philip Pullman syntyi Englannin Norwichissa vuonna 1946. Kun Pullman oli nuori, perhe matkusti paljon isän työn takia. Pullman kävi koulua paitsi Englannissa myös Zimbabwessa ja Australiassa. Oxfordin Exeter Collegessa hän opiskeli äidinkieltä ja kirjallisuutta. Hän asuu Oxfordissa edelleen, ja sinne sijoittuu myös osa *Universumien Tomun* tapahtumista. Opiskelun jälkeen vuodesta 1973 Pullman työskenteli opettajana eri oppilaitoksissa Oxfordissa ennen kuin jättäytyi vapaaksi kirjailijaksi vuonna 1986.

Pullmanin ensimmäinen julkaistu teos oli aikuistenromaani *The Haunted Storm* vuodelta 1972. Sen jälkeen hän keskittyi kirjoittamaan enimmäkseen lasten- ja nuortenkirjoja, joita on syntynyt useampi kymmenen, muiden muassa neliosainen *Sally Lockhart* -seikkailusarja. *His Dark Materials* oli monen vuoden intensiivisen työn tulos, ja trilogia teki Pullmanista maailmanlaajuisesti tunnetun. Pullman on nykyään yksi aikamme arvostetuimmista ja palkituimmista lastenkirjailijoista. Myös fantasiaharrastajat ottivat *His Dark Materials* -sarjan omakseen, ja sitä pidetään yhtenä nykyfantasian merkkiteoksista.

3.2. *His Dark Materials* ja sen suomennos

Philip Pullmanin palkittu *His Dark Materials* -romaanisarja koostuu kolmesta eri osasta: *Northern Lights* (1995), *The Subtle Knife* (1997) ja *The Amber Spyglass* (2000). Trilogian ensimmäisen osan pohjoisamerikkalainen painos on nimeltään *The Golden Compass*. Samanniminen on myös ensimmäisen osan joulukuussa 2007 julkaistu elokuvaversio.

Tammi on julkaissut sarjan Helene Bützowin suomentamana nimellä *Universumien Tomu*. Osien nimet ovat *Kultainen kompassi* (1996), *Salaperäinen veitsi* (1997) ja *Maaginen kaukoputki* (2001). Helene Bützowille myönnettiin kääntäjien valtionpalkinto vuonna 2001. Opetusministeriön 8.5.2001 antaman tiedotteen palkintoperusteluissa mainittiin mm. että trilogian ensimmäinen osa *Kultainen kompassi* on ”osoitus suomentajan ammattitaidosta, sillä teoksen viittaukset poika-, tyttö- ja

seikkailukirjallisuuden klassikoihin tulevat käännöksestä selkeästi ilmi" (Opetusministeriö 2001). Bützow on ansioitunut erityisesti myös amerikkalaisen kirjailijan Don DeLillon vaativien teosten suomentajana aina vuodesta 1986.

Universumien Tomu -sarjasta on tekeillä runsaasti maailmanlaajuista julkisuutta saanut suuren budjetin elokuvaversio. Ensimmäinen osa *Kultainen kompassi* tuli elokuvateattereihin joulukuussa 2007. Jatko-osien tekemisestä päätetään myöhemmin. Filmatisoinnin ja kaikkien sen oheisilmiöiden myötä Pullmanin teos on saanut huomiota ja siitä on tulossa eri tavalla populaari ilmiö kuin mitä se on aiemmin ollut. Suomennoksestakin julkaistiin uudestaan kaikki osat elokuvan kansilla varustettuna, ja uusi painos saavuttaa teoksen saaman näkyvyyden takia taas erilaisen yleisön. Tässä työssä en kuitenkaan aio keskittyä, osittain tilan puutteen ja osittain ilmiön tuoreuden takia, elokuvaversion vaikutuksiin kirjojen yleisöihin tai kirjoihin suhtautumiseen

Kultainen kompassi esittelee sarjan päähenkilön, omapäisen Lyra-tytön. Lyra on jäänyt orvoksi ja asuu Oxford Collegessa tiedemiesten ympäröimänä ja opetettavana, ja toisinaan hänen vaikutusvaltainen setänsä lordi Asriel käy häntä tapaamassa palatessaan matkoiltaan. Vapaa-aikansa hän viettää leikkien ja mitellen voimiaan muiden alueen lasten kanssa. Seuranaan Lyralla on aina hänen daimoninsa, eli ihmisruumiin ulkopuolinen, eläinhahmoinen sielu, joka on aina ihmisessään kiinni näkymättömällä siteellä, niin henkisesti kuin fyysisesti.

Kun Lyran kotiseudulta seudulta alkaa yllättäen kadota lapsia, aletaan huhuta lapsia nappaavista Kahmaisijoista. Lyra ottaa tehtäväkseen pelastaa ystävänsä Rogerin Kahmaisijoiden kynsistä. Samaan aikaan Lyra tapaa lumoavan rouva Coulterin, joka lupaa viedä Lyran mukanaan pohjoiseen. Rouva Coulter ei kuitenkaan ole sitä, mitä sanoo olevansa, ja Lyra pakenee. Alkaa hurja seikkailu, jonka aikana Lyra saa apua ja ystävyyttä muun muassa gypteiltä, jotka ovat eräänlaisia vesien nomadeita, sekä noidilta, texasilaiselta aeronautilta Lee Scoresbylta ja haarniskakarhu Iorekilta. Apunaan Lyralla on myös aletiometri, kompassilta näyttävä laite, joka kertoo totuuden sille, joka osaa laitetta tulkita.

Kultaisessa kompassissa Lyra kuulee salaperäisestä Tomusta, jota mm. Lyran isäksi paljastunut lordi Asriel tutkii. *Salaperäisessä veitsessä* selviää, että Tomu on

alkeishiukkasia, joilla on oma tietoisuus ja tahto. Tomun olemassaolo liittyy siihen, mikä on hyvää ja pahaa maailmassa, ja erityisesti Magisterium, joka edustaa kirkon auktoriteettia tarinassa, pelkää Tomua ja tekee hirvittäviä asioita päästäkseen Tomusta selville. Tomu näyttää olevan peräisin toisesta maailmasta, joka on limittäin Lyran maailman kanssa. Lordi Asriel saa avattua tien toiseen maailmaan, johon Lyrakin isänsä perässä kulkee. Lyra kohtaa Willin ja kokee, että heidän kohtalonsa liittyvät yhteen. *Salaperäinen veitsi* vie tarinan henkilöitä eteenpäin omissa kohtaloissaan suuren taistelun kynnyksellä.

Sarjan viimeinen osa *Maaginen kaukoputki* vie Lyran ja Willin sekä heidän ystävänsä ja vihamiehensä taisteluun siitä, mikä on maailmassa hyvää ja pahaa. Lyra joutuu tekemään päätöksen, joka yhtäältä on välttämätön elämän jatkumiseksi mutta toisaalta sinetöi hänen ja Willin kohtalot lopullisesti. Sarjan viimeinen osa on huikea loppu tarinalle, ja tässä osassa on myös eniten symboliikkaa muun muassa evoluutioon, kristinuskoon ja syntiinlankeemukseen liittyen.

Maria Ihosen mukaan yksi sarjan keskeisistä teemoista on se, että Lyra pettyy aikuisiin ja heidän etiikkaansa. Lyra tekee omat ratkaisunsa saamiensa tietojen perusteella, ja lähtee toimimaan lasten puolesta aikuisten vääriä tekoja vastaan. Hän päättelee, että jos aikuiset pelkäävät Tomua niin kovasti, ei Tomu voi olla hänelle pahasta. Tässä syntyy vastaetiikka, jota seurataan läpi koko sarjan. (Ihonen 2004, 90.)

Pullmanin kirjallisena inspiraationa toimi John Miltonin runoelma *Kadotettu paratiisi* (alkuteos *Paradise Lost* vuodelta 1667), ja myös sarjan nimi *His Dark Materials* viittaa Miltonin runoeepokseen. Pullman halusi uudelleenkirjoittaa syntiinlankeemustarinan, ja Lyran ja Willin tarina onkin moderni syntiinlankeemusrepresentaatio. Teosta on sen aiheiston takia luettu kirkon ja kristinuskon kritiikkinä.

Fantasiakirjallisuus on luonteensa takia joutunut tiettyjen kristillisten piirien epäluulon ja torjunnan kohteeksi (Ihonen & Ihonen 2006, 145) Tällainen arvostelu kohdistuu usein yksittäisiin fantasiateoksiin, joissa esitetään vaihtoehtoisia näkemyksiä hengellisyyteen liittyen. Erityisesti J. K. Rowlingin Harry Potter -kirjat näyttävät herättäneet runsaasti keskustelua aiheesta, osittain luultavasti ennennäkemättömän suuren suosionsa takia.

Myös *His Dark Materials* -sarjaan ovat jotkut kristityt suhtautuneet torjuvasti ja vihamielisesti (Pinsent 2005, 199).

Viime aikoina on julkaistu kirjoja ja artikkeleita, joissa tarkastellaan fantasian ja uskonnon suhdetta toisiinsa. On teoksia, jotka on lähinnä tarkoitettu varoituksiksi fantasian vaaroista, ja teoksia, jotka analyyttisemmin tarkastelevat näiden kahden ilmiön rajapintaa. Maria ja Markku Ihonen käsittelevät aihetta artikkelissaan ”Pohdintoja fantasiakirjallisuudesta ja kristinuskosta” (2006) teoksessa *Ihmeen tuntua*. Myös *His Dark Materials* -sarjan suhdetta ja suhtautumista kristinuskoon on tutkittu. Osassa teoksen *His Dark Materials Illuminated. Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy* (2005) artikkeleita tarkastellaan teossarjan viittauksia uskontoon ja teologisia käsityksiä eri näkökulmista.

3.3. Mihin genreen teokset kuuluvat?

3.3.1. Genren määrittelyn vaikeus

Oman aineistoni, Philip Pullmanin *His Dark Materials* -sarjan, sijoittaminen johonkin kirjallisuudenlajiin on sikäli ongelmallista, että kirjailija itse on sanonut kirjoittavansa kaikki teoksensa itseään varten. Hänellä ei ole ollut mitään erityistä yleisöä mielessään. (Pullman 2008a.) Hän suorastaan ajatteli, että *His Dark Materials* -teokselle olisi vaikea löytää yleisöä (Pullman 2008b). Pullmania tituleerataan sekä lasten- että fantasiakirjailijaksi riippuen kontekstista. Hän on saanut tunnustusta niin lastenkirjailijana, fantasiakirjailijana kuin kirjailijanakin. Hän itse kuitenkin sanoo, että hän ei kirjoita erityisesti lapsiyleisölle, vaan hän kirjoittaa ”kirjoja, joita lapset lukevat, ja jotkut viisaat aikuisetkin” (Pullman 2008a). Jos lapsilukijoilta kysyttäisiin, he luultavasti sanoisivat, että *His Dark Materials* on lastenkirja. Jos taas fantasiaharrastajilta kysyttäisiin, he luultavasti pitäisivät teosta fantasiakirjallisuutena. Jääkö ainoaksi genrevaihtoehdoksi lasten- ja nuortenfantasia? Määrittelyn mahdottomuutta lisää se, että eri maissa on teosta markkinoitu erilaisille kohdeyleisöille. Maria Nikolajevan (1999, 63) mukaan esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Ruotsissa on teosta markkinoitu aikuistenkirjana.

Jos lapset pitävät Pullmanin teosta lastenkirjana ja fantasiaharrastajat fantasiakirjana, onko teos siis lasten- ja nuortenfantasiaa? Tähän kysymykseen tulevat avuksi käsitykset

kaksoisyleisöstä ja crosswritingista. Sandra L. Beckett on toimittanut teoksen *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* (1999), jonka artikkelit käsittelevät kaksoisyleisön aihetta monelta kantilta. Teoksessa Maria Nikolajeva kirjoittaa artikkelissaan ”Children’s, Adult, Human…?” kolmesta kaunokirjallisesta teoksesta, joita voidaan pitää kaksoisyleisölle suunnattuina. Yksi näistä kirjoista on Philip Pullmanin *Northern Lights*. Nikolajeva pohtii yleisesti genreä ja vastaanottajaa, ja sitten analysoi aineistonsa eri kerronnallisia piirteitä: juonta, tapahtumapaikkaa, hahmoja, näkökulmaa ja temporaalisuutta.

Myös Nikolajeva (1999, 64) viittaa termeihin ’single address’ ja ’double address’ siinä merkityksessä kuin miten Wall (1991, 9) ne määritteli. Sekä Wall että Nikolajeva käsittävät näiden yhdistelmän, ’dual address’, olevan kerronnan tapa, joka tarjoaa samastumisen kohteita kaikenikäisille lukijoille. Kumpaakaan yleisönosaa, lapsi- tai aikuislukijoita, ei puhutella toisen ohi tai toisen kustannuksella, vaan niitä puhutellaan tasavertaisesti, vaikkakin eri tavalla. Nikolajeva antaa esimerkin siitä, mitä tämä kaksoispuhuttelu voisi käytännössä tarkoittaa juuri *Northern Lights* -teoksen kohdalla:

> Valtaosa nuorista lukijoista luultavasti lukee romaanin fantasiaseikkailuna ja tunnistavat siitä samantyyppisiä kaavoja ja hahmoja kuin Tolkienilla, C. S. Lewisillä tai muilla edeltäjillä. Aikuislukijat lukevat sen allegoriana ja pitävät mahdollisesti Miltonin *Kadotettua paratiisia* sen intertekstinä. (Nikolajeva 1999, 64; suomennos omani.)

Tässä yhteydessä on kuitenkin huomioitava, että Nikolajeva keskittyy analyysissaan lähes yksinomaan trilogian ensimmäiseen osaan, *Northern Lights* -kirjaan. Ensimmäinen osa on selkeimmin sellaista seikkailufantasiaa, joka saattaa viehättää erityisesti nuorempia lukijoita. Sarjan kahdessa jälkimmäisessä kirjassa sekä juoni että sisältö tuntuvat olevan moniulotteisempia ja vaativampia, eivätkä nämä osat olekaan välttämättä soveliaita yhtä nuorelle yleisölle kuin *Northern Lights*. Näin ollen pelkän ensimmäisen osan analyysi ei kerro koko sarjan yleisöstä tai genrestä.

3.3.2. Paratekstit

3.3.2.1 Mitä paratekstit voivat kertoa

Ranskalainen kirjallisuudentutkija Gérard Genette keskittyy tarkastelemaan kaunokirjallisten teosten parateksteja teoksessaan *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1997). Paratekstit ovat sanallisia tai muilla tavoin ilmaistuja tuotoksia, jotka ympäröivät varsinaista kaunokirjallista tekstiä. Tyypillisimpiä parateksteja ovat esimerkiksi kirjailijan nimi, teoksen nimi, esipuhe ja kuvitus. Vaikka nämä tekstit eivät välttämättä kuulu itse kaunokirjalliseen tuotokseen, ne välttämättä ympäröivät sitä ja ovat sille jatkoa. Paratekstit tekevät irrallisesta kirjallisesta tekstistä kirjan ja siten mahdollistavat sen tarjoamisen yleisölle. Paratekstit siis ympäröivät teosta ja toimivat siltana teoksen ja ulkoisen maailman välillä. (Genette 1997, 1–2.)

Kaikki tietyn teoksen paratekstit eivät kuitenkaan välttämättä ole fyysisesti liitettynä teokseen. Parateksteja ovat myös teokseen liittyvät mutta kirjasta fyysisesti irralliset viestit. Nämä viestit ovat yleensä joko median julkisesti välittämiä, kuten kirjailijan haastattelut, tai yksityisiä, kuten kirjailijan päiväkirjamuistiinpanot tai kirjeenvaihto. Genette kutsuu kirjan yhteydessä esiintyviä parateksteja periteksteiksi ja kirjasta irrallaan esiintyviä parateksteja epiteksteiksi. (Genette 1997, 5.)

Paratekstit ovat yleensä joko kirjailijan tai kustantajan tuottamia, mutta niitä voivat tuottaa myös kolmannet osapuolet. Paratekstin eräs olennainen piirre on kuitenkin se, että kirjailija tai tämän yhteistyökumppani, kuten kustantaja, hyväksyy paratekstin ja ottaa vastuun siitä. Esimerkiksi teoksen esipuhe voi olla kolmannen osapuolen kirjoittama, mutta siitä tulee osa teoksen paratekstiä, kun kustantaja sen hyväksyy. Vastuu paratekstistä voi olla myös yhteinen, esimerkiksi tilanteessa, jossa kirjailijaa haastatellaan. Kirjailija itse muotoilee vastaukset toimittajan kysymyksiin, mutta toimittaja kerää vastaukset talteen ja raportoi niistä enemmän tai vähemmän uskollisesti. (Genette 1997, 9.)

Parateksteillä on monia eri tarkoituksia. Paratekstuaalinen elementti voi välittää tietoa, vaikkapa kirjailijan nimen tai julkaisuajankohdan. Se voi myös kertoa kirjailijan tai kustantajan tulkinnoista, valinnoista tai aikeista, kuten usein teosten esipuheissa tapahtuu.

Paratekstuaalinen elementti saattaa myös olla lupaus tai sitoumus. Vaikkapa merkintä ”Osa 1” lupaa, että lisää osia on tulossa, tai merkintä ”elämäkerta” sitouttaa kirjoittajan kertomaan enemmän totta kuin täysin fiktionaalisen teoksen kohdalla. Paratekstit voivat myös neuvoa lukijaa vaikkapa lukemaan tai suhtautumaan lukemaansa tietyllä tavalla. Paratekstillä voi olla myös performatiivinen funktio, eli teksti itsessään toteuttaa kuvaamansa toimintaa. Esimerkki tällaisesta on se, kun kirjailija omistaa teoksen jollekulle. Kirjoitetut sanat ”Omistan tämän teoksen…” ovat samalla kirjailijan toimintaa, eli tässä tapauksessa omistamista. (Genette 1997, 10–12.)

Tarkastelen seuraavaksi, mitä eri paratekstuaaliset elementit voivat kertoa tutkimukseni aineistona olevista teoksista ja erityisesti niiden genrestä. Edellisessä alaluvussa pohdin jo erästä *His Dark Materials* -teoksen paratekstuaalista elementtiä, eli kirjailijan puheenvuoroa, jossa hän kertoo siitä, kenelle on teoksensa kirjoittanut. Seuraavaksi tarkastelen teoksen ja sen suomennoksen nimiä, kansikuvitusta, markkinointia sekä takakansitekstejä.

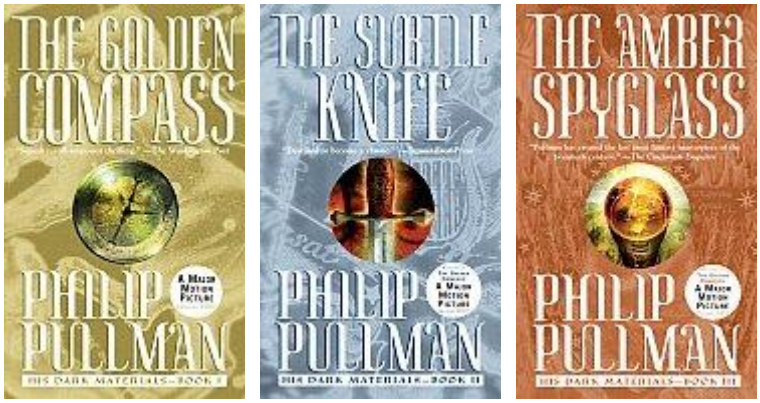
3.3.2.2 Kansikuvat ja markkinointi

His Dark Materials on trilogia: sen kolme osaa on julkaistu eri aikaan ja niille on annettu omat nimet. On siis luontevaa, että myös sen suomennos *Universumien Tomu* on trilogia. Trilogia on näyttänyt vakiintuneen juuri fantasiateosten julkaisumuodoksi. On havaittavissa, että esimerkiksi realistisia romaaneja julkaistaan fantasiaa harvemmin trilogioina. Trilogiamuotoinen fantasiakirjallisuus on luultavasti J. R. R. Tolkienin ja hänen kolmiosaisen *Taru sormusten herrasta* -teoksensa peruja. Tolkien ei kuitenkaan kirjoittanut teostaan trilogiaksi vaan yhdeksi yhtenäiseksi teokseksi, mutta kustantamon vaatimuksesta se julkaistiin kolmessa osassa (Larsen 2003). Trilogian vakiintuminen fantasiakirjallisuuden julkaisumuodoksi perustuu siis osittain kustannuspoliittiseen seikkaan. Fantasiaa julkaistaan usein paitsi trilogioina myös pehmeäkantisina. Havaintojeni mukaan kirjakauppojen ja kirjastojen fantasialle ja scifille omistetut hyllyt sisältävät huomattavasti enemmän pehmeäkantisia niteitä kuin yleisen kaunokirjallisuuden hyllyt. Tämä nähtävästi liittyy kustantamisen kannattavuuteen: pehmeäkantiset kirjat ovat halvempia.

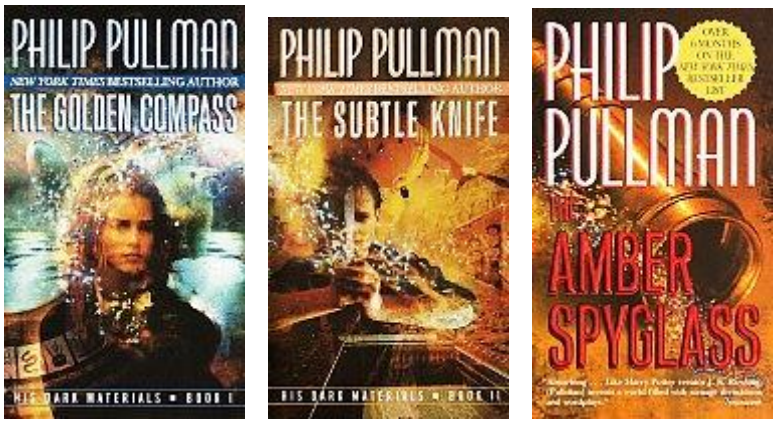
Alkukielistä *His Dark Materials* -sarjaa on julkaissut moni eri kustantamo sekä Isossa-Britanniassa että Yhdysvalloissa. Eri painokset on selkeästi eri kohdeyleisöille suunnattu. Kohdeyleisöstä kertovat kansikuva ja muut paratekstit, mutta myös se, miten mitäkin painosta markkinoidaan. Yleensä kansikuva liittyy läheisesti siihen, millaiselle yleisölle kirjaa tarjotaan, joten näitä kahta seikkaa on luontevaa käsitellä yhdessä. Seuraavaksi tarkastelenkin eri painosten kansia ja markkinointia niiden kohderyhmän määrittelyn näkökulmasta.

Sarjan alkuperäinen julkaisija on Scholastic Children's Books Isossa-Britanniassa. Tältä kustantamolta on ilmestynyt useampi painos erilaisilla kansilla ja eri yleisöille suunnattuina. Scholastic on itse markkinoinut eri painoksia nimikkeillä ”Classic Edition” ja ”Junior Edition”, ja näiden lisäksi internetissä toimiva kirjakauppa Amazon mainostaa Scholasticin kolmatta erilaisilla kansilla varustettua painosta nimikkeellä ”Adult Edition”. Yhdysvalloissa teosta on julkaissut muiden muassa Knopf, Laurel-Leaf ja Del Rey. Näistäkin osa on selvästi suunnattu nuoremmille lukijoille ja osa taas massamyyntiin. Esimerkiksi Laurel-Leafin ja Del Reyn kustantamia pehmeäkantisia painoksia markkinoidaan Amazon-kirjakaupassa nimikkeellä ”Mass Market Paperback”.

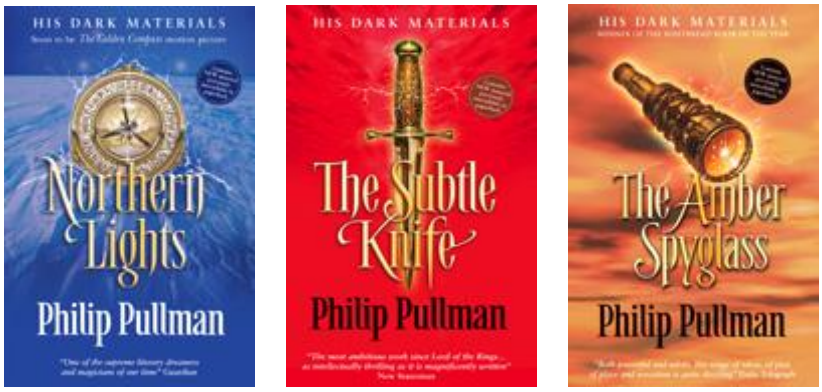
Laurel-Leafin (kuva 1.) ja Del Reyn (kuva 2.) pokkaripainokset sekä Scholasticin ”Classic Edition” (kuva 3.) ovat kansikuvitukseltaan eniten fantasiakirjamaisia. Kaikkien painosten kansikuvien pääteemana on kunkin osan tärkeä, kirjan nimessäkin esiintyvä esine: ensimmäisessä osassa kompassia muistuttava aletiometri, toisessa osassa veitsi, kolmannessa osassa kaukoputki. Tosin Del Reyn painoksen ensimmäisen osan kannessa on kompassin lisäksi Lyra sekä Iorek-karhu, ja toisen osan kannessa Will pitelee veistä kädessään. Kuvat ovat pikemminkin symbolisia kuin kohteensa realistisesti esittäviä. Värit ovat kirkkaita ja voimakkaita, Laurel-Leafin painoksen kannet jopa metallinhohtoiset.



Kuva 1. Laurel-Leafin pokkaripanoksen kannet.

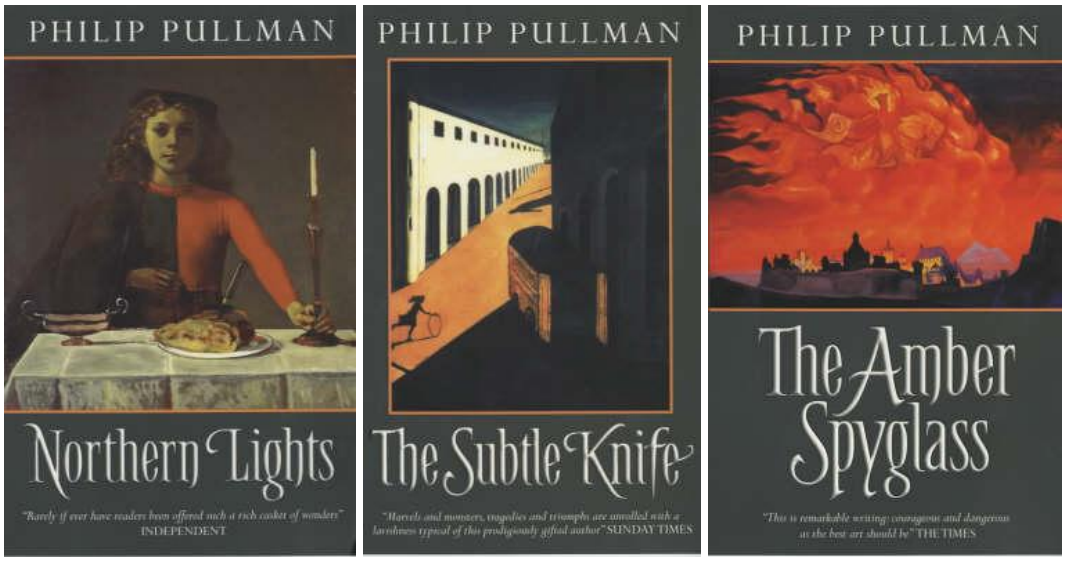


Kuva 2. Del Reyn pokkaripainoksen kannet.



Kuva 3. Scholasticin ”Classic Edition” -painoksen kannet.

Scholasticin toinen pokkaripainos (kuva 4.) vaikuttaa aikuisyleisölle suunnatulta, ja Amazon-kirjakauppa kutsuukin tätä painosta nimikkeellä ”Adult Edition”. Tämän painoksen kannet ovat tummansävyiset, pääosin mustat. Kansikuviin on valittu maalaukset, jotka sopivat aiheeltaan ja tunnelmaltaan kirjojen yhteyteen. *Northern Lights* -osan kannessa on ranskalaisen taidemaalarin Balthusin (Balthasar Klossowski de Rola 1908–2001) öljyvärimaalaus *Jeune fille en vert et rouge* vuodelta 1944. Kuvassa on nuori tyttö, joten mielleyhtymä päähenkilöön Lyraan on välttämätön, vaikka kuva ei tietenkään nimenomaan Lyraa esitä. Myös kuvan esineistö on sellaista, että sen voisi kuvitella Oxford Collegeen, jossa Lyra asuu.



Kuva 4. Scholasticin ”Adult Edition”-painoksen kannet.

The Subtle Knife -osan kansikuvaksi on valittu italialaisen taidemaalarin Giorgio de Chiricon (1888–1978) teos *Melancholy and Mystery of the Street* vuodelta 1914. Kuva esittää autiota katua, jossa tyttö leikkii. Kauempana näkyy isomman hahmon uhkaava varjo. Kuva vastaa hienosti kirjassa esiintyvän autioituneen Cittàgazze-kaupungin aavemaista tunnelmaa: kaupungin kaikki aikuiset ovat joko paenneet tai joutuneet Haamujen uhriksi, ja lapset ovat jääneet yksin pitämään huolta itsestään ja toisistaan.

The Amber Spyglass -osan kannessa olevan teoksen *Sophia - The Wisdom of the Almighty* vuodelta 1932 on maalannut venäläissyntyinen, myöhemmin Yhdysvaltoihin muuttanut taidemaalari Nicholas Roerich (1874–1947). Kuvassa on muurien ympäröimä kaupunki ja sen yllä taivaalla oranssi liekkimeri, jonka läpi ratsastaa ratsulla kruunupäinen

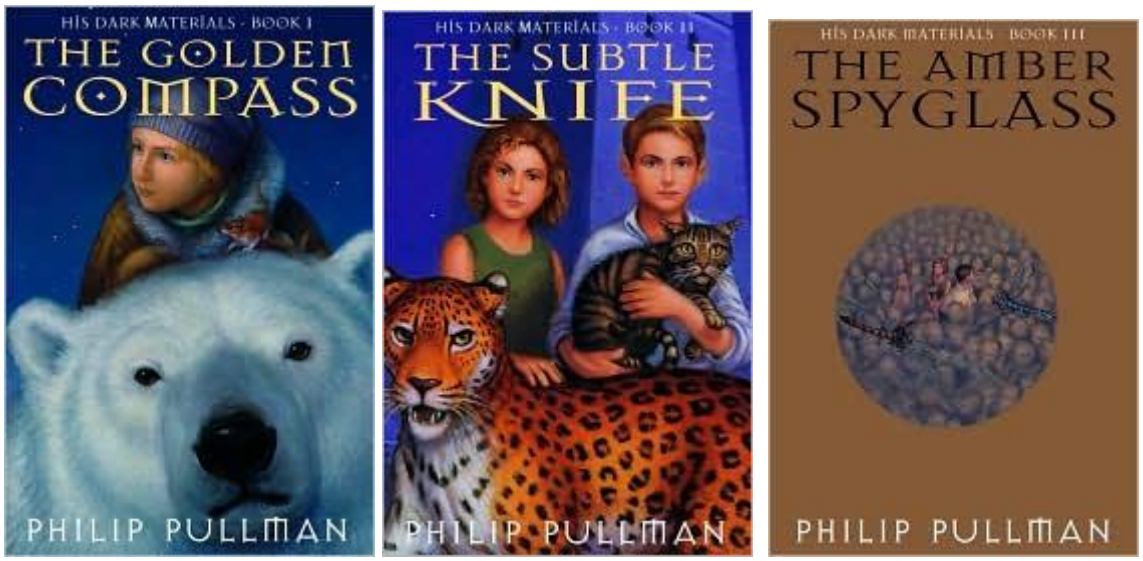
jumalhahmo kirjoitettu julistus kädessään. Kuvan jumala-aihe on yhtenä pääteemoista myös kirjassa, ja kuvassa on vielä kirjaan sopiva uhkaava ja väkivaltainenkin tunnelma.

Kaksi versiota sarjasta vaikuttavat kansien perusteella erityisesti lapsille ja nuorille suunnatulta. Nämä ovat Scholasticin ”Junior Edition” (kuva 5.) ja Knopfin ensimmäinen painos (kuva 6.). Molempien kansissa on kuvattuna eläinhahmoja, jotka usein katsovat suoraan kohti. Myös lapsipäähenkilöt, jompikumpi tai molemmat yhdessä, ovat kuvattuna useissa kansikuvissa. Kuvat ovat selkeämpiä ja esittävämpiä kuin esimerkiksi fantasiamaisemmat Laurel-Leafin tai Del Reyn painoksissa.

Scholasticin ”Junior Edition” -painoksen kansikuvat ovat selvästi nuoremmalle yleisönosalle suunnattuja kuin muiden painosten kansikuvat. Kansissa hallitsevana elementtinä on lähikuva jostakin eläinhahmosta, joka katsoo suoraan kohti. Ensimmäisen osan kannessa on jääkarhu Iorek, toisen osan kannessa kissa ja kolmannen osan kannessa ilmeisesti Asrielin lumileopardin hahmoinen daimoni. Fantasiakirjamaista tuntua tuovat kannen alaosassa maisemakuvat kirjan tapahtumapaikoista. Toisen osan kannen maisemakuvassa on myös Will, ja kolmannen osan kannessa Will ja Lyra.

Knopfin kovakantisten kirjojen kannet vaikuttavat erityisesti lastenkirjoille sopivilta. Nämä kannet on kuvittanut Eric Rohman. Piirrokset ovat selkeitä ja värit ovat kirkkaat ja pehmeät. Kuvissa pääosassa ovat lapset ja eläimet, joiden katse on vetoavasti suunnattu kohti kuvan katsojaa. Ensimmäisen osan kannessa on lähikuvassa päähenkilö Lyra, joka istuu Iorek-karhun selässä hiireksi muuntautuneen daimoninsa kanssa. Iorek katsoo vetoavasti suoraan kohti. Toisen osan kannessa on Lyra ja Will, Lyran daimoni leopardin hahmossa sekä kissa Willin sylissä. Kaikki neljä katsovat kuvasta suoraan kohti. Kolmannen osan kannessa Lyra ja Will ovat kuolleiden maassa kasvottomien hahmojen keskellä kuvattuna ylhäältä päin. Kuvassa on lisäksi kaksi sudenkorentoa, ja niiden selässä ratsastaa kaksi pientä hahmoa, jotka ovat gallivespialaisia vakoojia. Sudenkorennot ovat lennossa Willin ja Lyran yläpuolella, ja lapset on kuvattu yläperspektiivistä. Aiheestaan ja perspektiivistään johtuen kuva on synkempi kuin muiden osien kansikuvat, mutta kolmas osa on muutoinkin sarjan vakavin ja ehkä vaativin osa.

Kuva 5. Scholasticin ”Junior Edition” -painoksen kannet.



Kuva 6. Knopfin ensimmäisen painoksen kannet.

Kuva 7. Tammen painoksen kannet.

Kustannusosakeyhtiö Tammen kustantamat suomennokset (kuva 7.) näyttävät ulkomuodoltaan pitkälti lasten- ja nuortenkirjoilta. Suomennosten kannet ovat samat Eric Rohmanin kuvittamat kuin Knopfin painoksessa. Ne ovat sävyiltään, tyyliltään ja aiheiltaan lasten- ja nuortenkirjoille sopivat, kuten edellisestä kappaleesta ilmenee. Kansikuvan lisäksi myös takakansitekstit tuntuvat olevan nuorelle yleisölle suunnattuja. Tämä johtuu siitä, että takakansiteksteissä kerrotaan suoraviivaisesti kirjojen juonesta, hahmoista ja tapahtumista, eikä niistä juurikaan ilmene mitään esimerkiksi teosten tunnelmasta. Niistä on myös hankala hahmottaa, mistä teoksessa on kyse tulkinnallisena kokonaisuutena, koska niissä lähinnä luetellaan yksittäisiä juonenkäänteitä.

Taskukirja Loisto Oy on kustantanut nidotun painoksen *Universumien Tomusta*. Kultainen kompassi ilmestyi vuonna 2006 ja kaksi muuta osaa vuonna 2007. Myös tässä pokkaripainoksessa on samat Eric Rohmanin kuvittamat kannet kuin Tammen sidotuissa painoksissa. Vuonna 2007, *Kultainen kompassi* -elokuvan ilmestymisen yhteydessä, Tammi julkaisi uuden painoksen sarjasta elokuvakansilla varustettuna.

Kirjojen kansikuvien tarkastelu ei sinänsä tuo uutta tietoa teosten genreistä, koska on luonnollista, että eri kohderyhmille suunnatuissa painoksissa on erilaiset kansikuvat. Katsahdus kansikuviin havainnollistaa kuitenkin hyvin sitä, miten kansikuva antaa potentiaaliselle lukijalle vihjeitä teoksen sisällöstä, tunnelmasta, tyylistä ja genrestä. Kansikuva on ehkä näkyvin osa kustantamon paratekstiä, ja potentiaaliset lukijat tekevät kansikuvan perusteella oletuksia kirjasta. Jos kansi herättää vääriä oletuksia kirjasta, eli jos kansi ja kirjan sisältö ovat ristiriidassa keskenään, ei kirja välttämättä tavoita sille sopivaa yleisöä. Luvussa 3.3.5. tämä käy hyvin ilmi fantasiaharrastajien internetkeskusteluista (ks. s. 50), joissa erästä keskustelijaa hämmensi suomennoksen kansikuva, koska se ei vastannut hänen mielestään kirjan sisältöä.

3.3.2.3 Kirjojen nimet

Parateksteistä myös teoksen nimi voi antaa viitteitä teoksen kohdeyleisöstä ja genrestä. *Universumien Tomu* -sarjan kahden jälkimmäisen osan nimet (*Salaperäinen veitsi* ja *Maaginen kaukoputki*) vaikuttavat paremmin nuorelle yleisölle sopivilta kuin vastaavien alkuteosten nimet (*The Subtle Knife* ja *The Amber Spyglass*). Sarjan ensimmäisen osan

suomenkielinen nimi *Kultainen kompassi* on sanasanainen suomennos alkukielisen teoksen *The Golden Compass* -nimestä, mikä tuntuu luontevalta ratkaisulta. Isossa-Britanniassa teos tunnetaan nimellä *Northern Lights*, mutta se vaihdettiin Yhdysvaltain markkinoille *The Golden Compass* -nimeen, jonka luultavasti ajateltiin myyvän paremmin.

Toinen osa on alkukielellä nimeltään *The Subtle Knife* ja suomeksi *Salaperäinen veitsi*. Kolmannen osan nimi on alkukielellä *The Amber Spyglass* ja suomeksi *Maaginen kaukoputki*. Näissä nimissä esineen nimeä määrittävä adjektiivi (*salaperäinen, maaginen*) on erityyppinen kuin alkukielisissä nimissä (*subtle, amber*). Kirjan tapahtumien taika ja salaperäisyys on ikään kuin kirjoitettu auki jo teoksen nimeen. Tällainen selittävyys ja eksplisiittisyys tuntuu ylipäänsä olevan ominaista juuri lastenkirjallisuudelle. Esimerkiksi Zohar Shavit (1986, 28) pitää selittävää ja holhoavaa sävyä yhtenä lapsille suunnatun kirjallisuuden ominaispiirteenä. Siksi suomenkieliset nimet vaikuttavat enemmän perinteisiltä lasten seikkailukirjojen nimiltä. Alkukielisissä nimissä vastaavat adjektiivit ovat merkitykseltään moniulotteisempia, esimerkiksi *subtle*-sanalla on runsaasti eri merkityksiä ja vivahteita, eivätkä ne suoraan kerro teosten sisällöstä samalla tavalla kuin adjektiivit suomennosten nimissä.

3.3.2.4 Kustantamon paratekstit

Havaintojani suomennoksen paratekstien lastenkirjamaisuudesta tukee sen kustantajan, Kustannusosakeyhtiö Tammen, julkaisu- ja markkinointitapa. Tammen internetsivuilla *Universumien Tomu* -trilogia on luokiteltu nuorten romaaniksi (Kustannusosakeyhtiö Tammi 2008). Huomattavaa on, että sivuilla on aikuisten kirjojen puolella käännöskirjallisuus jaoteltu lajien mukaan seuraaviin kategorioihin: Romaanit; Novellit; Rikosromaanit, jännitys; Viihde ja romantiikka; Runokirjat; Esseet; Sarjakuvakirjat. Fantasiaa ja science fictionia ei siis Tammen valikoimista aikuisten kirjallisuuden puolelta löydy. Tammi on kyllä julkaissut fantasiaa mutta nimenomaan nuorisokirjallisuutena. *Universumien Tomun* rinnalla toinen esimerkki tästä on Christopher Paolinin fantasiasarja *Perillinen*: se on sijoitettu suoraan nuorisokirjallisuudeksi. Näiden havaintojen perusteella Tammen kustannuspolitiikassa näkyy juuri se ilmiö, mihin Jukka Halme (2006, 59) on toivonut muutosta: Suomessa fantasiaa pidetään nuorison viihdelukemistona.

Huomionarvoista on myös se, että kirjojen parateksteissä ei ole juurikaan mainittu sitä seikkaa, että kyseessä on fantasiateos. Ainoastaan kolmannen osan, *Maagisen kaukoputken*, kansipaperin sisäliepeessä olevassa lyhyessä kirjailijan esittelyssä mainitaan, että ”Universumien Tomu -trilogiasta on ennustettu tulevan yksi fantasiakirjallisuuden suurista klassikoista”. Siinä siis teosten yhteydessä esiintyvissä parateksteissä ensimmäisen ja ainoan kerran mainitaan, että kyseessä on fantasiateos. Myöskään kustantamon internetsivuilla teoksen esittelyn yhteydessä ei mainita sanaa ”fantasia”. Myöskään Christopher Paolinin *Perillinen*-fantasiasarjaa ei Tammen internetsivuilla kutsuta fantasiaksi. Tämä saattaa johtua siitä, että ei ole haluttu luokitella kirjoja liian suppeasti tiettyyn genreen. Mielestäni on kuitenkin todennäköisempää, että seikka on yhteydessä fantasiaan huonoon maineeseen ja heikkoon arvostukseen: kustantamo ei halua selvästi fantasiakirjoiksi tunnustettujakaan teoksia fantasia-nimikkeellä markkinoida.

3.3.3. Palkinnot

Trilogian eri osien saamat palkinnot ja ehdokkuudet kertovat osaltaan siitä, mihin kohtiin kirjallisuuden kentällä Pullmanin teosta on sijoitettu. Ensimmäinen osa, *Northern Lights*, voitti vuonna 1996 kolme brittiläistä kirjallisuuspalkintoa: British Book Awards Children's Book of the Year -palkinnon, Carnegie Medal -palkinnon ja Guardian Children's Fiction Prize -palkinnon. Kaikki näistä ovat merkittävälle lastenkirjalle jaettavia palkintoja. On kuitenkin huomionarvoista, että *Northern Lights* oli vuonna 1995 ehdolla fantasiakirjalle jaettavan British Fantasy Award -palkinnon saajaksi. Palkinnon jakaa brittiläinen fantasiakirjallisuuden seura The British Fantasy Society, jonka jäsenet äänestävät voittajan. *Northern Lights* siis tunnustettiin suuremman yleisön ja kirjallisuusinstituution puolelta lastenkirjaksi ja fantasiaharrastajien puolelta fantasiakirjaksi.

Sarjan kolmas osa *The Amber Spyglass* sai myös tunnustusta lastenkirjana. British Book Awards palkitsi teoksen parhaana lastenkirjana vuonna 2000. Kirja voitti lastenkirjalle jaettavan Whitbread Children's Book Award -palkinnon vuonna 2001. Merkittävää on, että kirja palkittiin myös Whitbread-kirjallisuuspalkinnon yleiskategoriassa lastenkirjakategorian lisäksi. Se sai merkittävän Whitbread Book of the Year -palkinnon

vuoden 2001 merkittävimpänä kirjana. *The Amber Spyglass* sai tunnustusta myös fantasiateoksena, kun se voitti World Fantasy Award for Best Novel -palkinnon. Tämä fantasiakirjallisuudelle jaettavan maailmanlaajuisen palkinnon jakaa World Fantasy Convention, ja vuosittain vaihtuva raati valitsee voittajan etukäteen nimetyistä ehdokkaista. Osa palkinnonsaajaehdokkaista valitsee raati, osa taas määräytyy fantasiaharrastajien äänestyksen perusteella.

The Amber Spyglass -kirjan saamat palkinnot kertovat, että myös kolmatta osaa on pidetty lastenkirjana. Se sai kuitenkin myös merkittävän Whitbread-palkinnon yleiskategoriassa, eli sitä on arvostettu kirjana riippumatta sen genrestä tai yleisöstä. Nyt myös palkinnoissa näkyi se, että Pullman itse on koko ajan ilmaissut kirjoittavansa mille tahansa yleisölle, eikä erityisesti lapsille. Mielenkiintoista on, että media on korostanut ensisijaisesti sitä, että Whitbread Book of the Year -palkinto meni ensimmäistä kertaa lastenkirjailijalle, eikä sitä, että se meni fantasiateokselle. Tämäkin kirja kuitenkin sai myös yhden maailman merkittävimmistä fantasiakirjapalkinnoista, eli sillä on vankka asema myös fantasiakirjallisuuden joukossa.

Pullman on kirjailijana palkittu merkittävillä British Book Awardsin Vuoden kirjailija -palkinnolla (2001), Eleanor Farjeon -palkinnolla (2002) sekä ruotsalaisella Astrid Lindgrenin muistopalkinnolla (2005, jaettu palkinto japanilaisen kuvittajan Ryôji Arain kanssa). Eleanor Farjeon -palkinto ja Astrid Lindgrenin muistopalkinto jaetaan lasten- ja nuortenkirjallisuuden alalla ja sen edistämisessä ansioituneelle henkilölle. Näissä yhteyksissä Pullmania on siis pidetty ensisijaisesti lastenkirjailijana.

3.3.4. Hyllyihin sijoittelu kirjastoissa

Yleisten kirjastojen luokitusjärjestelmässä kaunokirjallisuus on jaettu kansanrunoihin, runoihin, näytelmiin, kertomakirjallisuuteen sekä satuihin, kuvakirjoihin ja sarjakuviin. Järjestelmä ei siis tunne romaanien tai novellien luokitusta eri genrejen mukaan. (Neuvonen 2006, 70.) Tämä luokitusjärjestelmä perustuu kaunokirjallisuuden muotoihin ja esitystapoihin, eikä lajityyppeihin. Nykyään kuitenkin monet kirjastot erittelevät näiden luokkien sisällä teoksia myös genren mukaan.

Sini Neuvosen mukaan kaunokirjallisuuden hyllyihin sijoittaminen genrejaottelun mukaan on Suomen kirjastoissa yleistynyt 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Genreluokituksella oli tarkoitus helpottaa asiakkaiden kirjojen valintaa. Genren mukaan jaotelluista teoksista asiakkaan on helppo löytää samankaltaista kirjallisuutta kuin minkä on jo hyväksi todennut. Ensimmäisenä kirjastoihin tulivat omat hyllyt dekkareille ja jännityskirjallisuudelle, ja myös tieteiskirjallisuus oli ensimmäisten joukossa. Fantasiabuumi alkoi kuitenkin vasta vähän myöhemmin. Vasta vuoden 1995 jälkeen fantasiakirjallisuutta alkoi ilmestyä laajemmalti suomeksi. Ensimmäisiä fantasiakirjoja sijoitettiin usein tieteiskirjallisuuden hyllyyn, jos sellainen kirjastossa oli. Monessa kirjastossa on tullut vastaan se ongelma, että erilliselle fantasiakirjallisuuden hyllylle ei välttämättä ole löytynyt tilaa. (Neuvonen 2006, 71.)

Erilaisissa lajin mukaan tapahtuvissa aineistonjärjestelyissä on kuitenkin ongelmansa, ja siksi kaunokirjallisuuden ryhmittely ei olekaan yhtä systemaattista kuin esimerkiksi tietokirjallisuuden tai musiikkiaineistojen. Kertomakirjallisuuden hyllyryhmittelyä on pidetty ongelmallisena muun muassa siksi, että kaunokirjallisia teoksia on monitulkintaisuuden takia useimmiten vaikea määrittää kuuluvaksi johonkin tiettyyn yksittäiseen luokkaan. Toinen ongelma liittyy jälleen niin sanotun genrekirjallisuuden arvostukseen. Genrekirjallisuuden tapaista matalana kulttuurina pidettyä kirjallisuutta ei ole haluttu hyllyttää omiksi ryhmikseen, koska on pelätty, että lukijat eivät etsisi enää muuta lukemista näiden ryhmien ulkopuolelta ja siirtyisivät lukemaan pelkästään tällaista viihdettä. Tällainen näkemys tietysti aliarvioi asiakkaita ja viestii siitä, että kirjastot edelleen pitävät itseään kansan valistajana ja sivistäjänä. (Hypén 2006, 48, 53.)

Useat kirjastot kuitenkin sijoittavat ainakin osan lajeista omiin hyllyihinsä. Tällaisen luokittelun yhteydessä tehdään kuitenkin paljon päällekkäistä työtä, kun jokainen kirjasto erikseen omalla tahollaan miettii, mihin mikäkin teos tulisi sijoittaa. Lisäksi ongelmia tuottavat myös sellaiset kirjastojärjestelmät, joissa ei ole mahdollista merkitä teosten hyllyryhmiä kirjastojen aineistorekistereihin. Hyllyryhmityksen tulisi kuitenkin näkyä rekisteristä, jotta sekä asiakkailla että henkilökunnalla olisi tieto teoksen sijainnista. Tämä on hyllyluokittelun onnistumisen perusedellytys. (Hypén 2006, 54.) Itse törmäsin juuri tähän ongelmaan tutustuessani Tampereen kaupunginkirjaston aineistoihin. Internetin aineistohakuohjelmasta näkyi kyllä teosten luokka mutta ei hyllyä. Esimerkiksi Tampereen pääkirjaston aikuisten osastolla on erikseen hylly scifi- ja fantasiakirjoille,

mutta sitä ei internetin aineistohaku näytä. Asiakkaan siis täytyy kirjastossa itse huomata, että erillinen hylly on olemassa. Muutoin hän etsii tarvitsemaansa kirjaa turhaan yleisen kertomakirjallisuuden hyllystä.

Sini Neuvonen on poiminut fantasiaharrastajien Risingshadow.net-sivuston kirjastofoorumin keskusteluista (Risingshadow.net 2008a) keskustelijoiden käsityksiä ja mielipiteitä fantasian sijoittelusta ja luokittelusta kirjastoissa. Keskusteluissa harmitellaan fantasiakirjallisuuden lapsellista leimaa, joka on johtanut monien kirjojen sijoittamiseen lastenosastolle. Sieltä aikuiset lukijat eivät välttämättä niihin törmää. Lisäksi lastenosastolle saattaa näin eksyä lapsille sopimattomia kirjoja, jotka sisältävät esimerkiksi seksiä tai väkivaltaa. Moni keskustelija on sitä mieltä, että yksi ainoa fantasiahylly olisi paras ratkaisu. (Neuvonen 2006, 75–76.)

Se, mihin hyllyihin ja millaisiin luokkiin mikäkin teos on sijoitettu, kertoo tietysti paljon siitä, millaiselle yleisölle teoksen oletetaan olevan suunnattu tai millaista yleisöä teoksen oletetaan kiinnostavan. Tutkin, millaisiin kategorioihin *Universumien Tomu* ja *His Dark Materials* on sijoitettu Pirkanmaan alueen yleisissä kirjastoissa. Tiedot olen saanut seuraavista kirjastojen aineistotietokannoista:

- PIKI-verkkokirjaston aineistotietokanta (Pirkanmaan kirjastot 2008);
- Parkanon kaupunginkirjaston ja Kihniön kunnankirjaston KIPAKKA-aineistotietokanta (Parkanon kaupunginkirjasto & Kihniön kunnankirjasto 2008);
- Ruoveden, Kurun ja Virtain kirjastojen sekä Pirkanmaan ammattikorkeakoulun Virtain yksikön kirjaston yhteinen aineistotietokanta (Ruoveden, Kurun ja Virtain kirjastot 2008);
- Mouhijärven kunnankirjaston aineistotietokanta (Mouhijärven kunnankirjasto 2008).

Muiden yleisten kirjastojen tapaan Tampereen kaupunginkirjastossa aineiston luokitus perustuu Yleisten kirjastojen luokitusjärjestelmään. Tampereen kaupunginkirjastossa on lisäksi käytössä oma suppeampi hyllyluokitus, jossa suomenkielinen kaunokirjallisuus on luokiteltu seuraavasti:

82 SUOMENKIELINEN KAUNOKIRJALLISUUS

82.11 Kansanrunous
82.12 Runot
82.13 Näytelmät
82.14 Kertomakirjallisuus
82.14 D Jännityskirjallisuus
82.14 Fan Fantasiakirjallisuus
82.14 H Helppolukuiset kirjat (lasten ja nuorten osastolla)
82.14 Isoteksti Isotekstiset kirjat
82.14 Kauhu Kauhukirjallisuus
82.14 Scifi Tieteiskirjallisuus
82.14 Selkokirja Selkokirjallisuus
82.141 Sadut
82.142 Kuvakirjat
82.144 Sarjakuvat
82.145 Kaskut

(Tampereen kaupungin kirjasto 2008.)

Tampereen pääkirjastossa on nykyään aikuisten osastolla yhteinen hylly suomenkieliselle scifi- ja fantasiakirjallisuudelle erillään yleisestä kertomakirjallisuudesta. Hyllyssä on scifiksi ja fantasiaksi luokiteltu suomenkielinen aikuisten kirjallisuus. Lasten ja nuorten osastolle sijoitettu sekä vieraskielinen fantasiaksi ja scifiksi luokiteltu kirjallisuus on yleisen kertomakirjallisuuden joukossa lasten ja nuorten tai vieraskielisen kirjallisuuden hyllyissä. Kaikkien fantasiaksi tai scifiksi luokiteltujen kirjojen selkään, riippumatta hyllypaikasta, on merkitty tarralla sen luokka FAN tai SCIFI.

Tampereen kaupunginkirjastossa on *Kultainen kompassi* -kirjaa 13:ssa eri toimipaikassa, eli pääkirjastossa sekä 12 sivukirjastossa. Kirjan luokaksi on merkitty 82.14 Fan PUL, eli kirja on luokiteltu kaunokirjallisuudeksi, sen sisällä kertomakirjallisuudeksi ja sen sisällä fantasiaksi. Taulukossa 1. on eriteltynä, mille osastoille Kultainen kompassi on sijoitettu Tampereen kaupunginkirjaston toimipaikoissa.

	Pääkirjasto	Hervanta	Härmälä	Kaukajärvi	Koivistonkylä	Lamminpää
Lasten osasto	12	3	1	1	1	1
Aikuisten osasto	6	2	0	0	0	0
Yhteensä	**18**	**5**	**1**	**1**	**1**	**1**

Lentävänniemi	Messukylä	Nekala	Pellervo	Peltolammi	Sampola	Tesoma	Yhteensä
1	1	1	1	1	3	2	**29**
0	0	0	0	0	0	0	**8**
1	**1**	**1**	**1**	**1**	**3**	**2**	**37**

Taulukko 1. *Kultainen kompassi* Tampereen kaupunginkirjastoissa

Tampereen pääkirjastossa on 18 *Kultainen kompassi* -kirjaa, jotka jakautuvat eri osastoille seuraavasti: aikuisten osasto 6 kirjaa, lasten ja nuorten osasto 10 kirjaa, lasten osasto varasto 2 kirjaa. Suurin osa niteistä on siis sijoitettu lasten ja nuorten osastolle. Tampereella pääkirjaston lisäksi *Kultainen kompassi* on 12 sivukirjaston kokoelmissa. Useimmissa näistä sivukirjastoista on vain yksi nide *Kultaista kompassia*. Näissä tapauksissa ainut nide on poikkeuksetta sijoitettu lasten osastolle. Hervannan, Tesoman ja Sampolan kirjastoissa on useampi nide teosta: Hervannan kirjastossa viisi, Sampolan kirjastossa kolme ja Tesoman kirjastossa kaksi. Vain Hervannassa on osa näistä kirjoista sijoitettu aikuisten osastolle (2 aikuisten, 3 lasten osastolle). Tesomalla ja Sampolassa on haluttu sijoittaa kaikki niteet lasten osastolle.

Nämä havainnot *Kultaisen kompassin* sijoittelusta Tampereen kaupunginkirjaston toimipaikoissa kertovat, että teos on luokiteltu fantasiaksi ja sitä pidetään enemmän lasten- ja nuortenkirjana kuin aikuisten kirjana. Kirjastoissa, joissa niteitä on vain yksi, se on poikkeuksetta sijoitettu lastenosastolle. Neljässä kirjaston toimipisteessä teosta on useampi nide, ja näistä toimipisteistä kahdessa on osa niteistä sijoitettu aikuisten osastolle. Muissa kahdessa toimipisteessä kaikki niteet ovat lasten osastolla. Kaiken kaikkiaan huomattavan suuri osa kaikista niteistä (37 kpl) on sijoitettu lasten osastolle (29 kpl). Tampereen pääkirjastossa aikuisten osaston niteet on sijoitettu yhteiseen scifi- ja fantasiakirjallisuuden hyllyyn. Se, että aikuisten osastolla on oma hyllynsä scifi- ja fantasiakirjallisuudelle, kertoo, että mielikuva fantasiasta pelkkänä nuorisokirjallisuutena olisi pikkuhiljaa murtumassa.

Olen edellä tarkastellut tarkemmin *Kultaisen kompassin* luokittelua ja sijoittelua Tampereen kaupunginkirjaston toimipaikoissa. Sarjan kahden jälkimmäisen osan, *Salaperäisen veitsen* ja *Maagisen kaukoputken*, luokittelu ja sijoittelu vastaavat hyvin pitkälti Kultaisen kompassin luokittelua ja sijoittelua. Vaikka nidemäärä on eri, suhteellisesti katsottuna ne sijoittuvat suurin piirtein samalla tavalla lasten ja aikuisten osaston kesken kuin *Kultainen kompassikin*. Kaikki kirjan osat on siis luokiteltu pikemmin lasten- ja nuortenkirjaksi kuin aikuisten kirjaksi. Vaikka joissakin toimipaikoissa teos löytyy myös aikuisten osastolta, on huomattavan suuri osa niteistä lasten- ja nuortenosastolla.

Pirkanmaan muissa kirjastoissa on nähtävissä samantapainen suuntaus. Suuressa osassa Pirkanmaan kirjastoista *Universumien Tomu* on sijoitettu lasten osastolle, lasten ja nuorten osastolle tai nuorten osastolle, riippuen siitä, miten osastot on kussakin kirjastossa nimetty. Monissa kirjastoissa sarja on luokiteltu fantasiaksi. Muutama mielenkiintoinen poikkeuskin on. Esimerkiksi Ruoveden kunnankirjastossa *Universumien Tomu* on sijoitettu vain aikuisten osastolle fantasiahyllyyn. Kirjastossa on nuortenkin fantasiahylly, josta esimerkiksi Harry Potter -kirjat löytyvät, mutta *Universumien Tomua* on pidetty pikemmin aikuisten fantasiana kuin nuorten fantasiana. Myös Parkanon kirjastossa *Universumien Tomu* on pelkästään aikuisten osastolla. Hämeenkyrön kirjastossa teos on luokassa ”fantasia ja kauhu”, eikä PIKI-verkkokirjaston aineistohausta käy ilmi, onko se sijoitettu lasten tai nuorten osastolle.

Universumien Tomun kirjaston hyllyyn sijoittamisessa on se ongelma, että mielestäni sarjan eri osat ovat vaatimustasoltaan ja syvyydeltään erilaisia. Vaikka sarjan eri osat vaikuttaisivatkin eritasoisille lukijoille sopivilta, ei eri osia kuitenkaan ole sijoitettu eri osastoille. Ajatus saman sarjan eri osien jakamisesta eri osastoille vaikuttaa hämmentävältä. Sini Neuvonen (2006, 75) pohtii samaa Ursula Le Guinin *Maameri*-sarjan kohdalla: voiko sarjan alkuosia sijoittaa lasten osastolle ja loppuosia aikuisten osastolle? Lukijoilla olisi luultavasti hankaluuksia jäljittää jatko-osia kirjastossa, ja ne saattaisivat jäädä lukematta. Luultavasti siis sarjan ensimmäisen osan sijoitus määrää hyvin pitkälti seuraavienkin osien paikan kirjastossa riippumatta teosten sisällöstä.

Vertailun vuoksi tarkastelen seuraavaksi sitä, miten alkuteos *His Dark Materials* on sijoitettu kirjaston hyllyyn. Ensin kurkistan Pirkanmaan kirjastojen aineistotietokantaan

(Pirkanmaan kirjastot 2008). Sen jälkeen tutkin, miten alkuteokseen on suhtauduttu kirjastoissa omassa vastaanottokulttuurissaan Isossa-Britanniassa. Tätä varten käytän erään Lontoon kaupunkipiirin, City of Westminsterin, yleisten kirjastojen aineistotietokantaa (City of Westminster 2008a). Valitsin juuri City of Westminsterin kirjastojen aineistotietokannan tiedot tarkastelun kohteeksi, koska olen aiemmin eri yhteydessä käyttänyt City of Westminsterin internetsivuja ja niiden sähköisiä palveluja ja todennut, että ne ovat todella hyvin laaditut ja kattavat mutta kuitenkin helppokäyttöiset ja -tulkintaiset.

Tampereen pääkirjastossa *His Dark Materials* on sijoitettu aikuisten osastolle fantasiaksi merkittynä. Tämä on yllättävää sikäli, että moni muu fantasiateos löytyy englanninkielisten lastenkirjojen hyllystä. Tällaisia lasten hyllyyn sijoitettuja fantasiakirjoja ovat mm. *Perillinen*-sarjan *Eragon*, Harry Potterit (tosin myös aikuisten hyllyssä), J. R. R. Tolkienin kirjat (ei kuitenkaan *Tarua Sormusten Herrasta*) ja myös Philip Pullmanin *Lyra's Oxford*, joka on jatkoteos *His Dark Materials* -teokselle. *His Dark Materials* -teosta on siis tässä tilanteessa pidetty aikuisten kirjana. Tämä on kuitenkin poikkeuksellista verraten muiden Pirkanmaan kirjastojen käytäntöön. Alkuteos *His Dark Materials* tai joitakin sen osia löytyy muista Pirkanmaan kirjastoista Akaan, Valkeakosken ja Ylöjärven kirjastoista. Näissä kirjastoissa ne on Tampereen pääkirjastosta poiketen sijoitettu nuorten osastoille.

City of Westminsterin aineistotietokannasta (City of Westminster 2008a) löytyy kolmea eri painosta *Northern Lights* -kirjaa. Aineistotietokannassa on tieto muun muassa kirjan luokasta sekä sijainnista. Luokka kertoo, millaisesta kirjallisuudesta on kyse, ja sijainti kertoo, mille osastolle kirja on sijoitettu. Kahden painoksen (Scholasticin elokuvakansilla varustettu painos ja Scholasticin ”Classic Edition”) luokaksi on merkitty ”THE ZONE”. Tämä kategoria on nuorille, 11–19 -vuotiaille lukijoille suunnattu kokoelma kirjoja, sekä fiktiota että tietokirjallisuutta (City of Westminster 2008b). Kolmas kirjastoista löytyvä painos on Scholasticin ”Adult Edition”, jonka luokaksi on merkitty ”FICTION SF”, eli teos on luokiteltu kertomakirjallisuuden sisällä science fictioniksi. Fantasialle ei ole erillistä kategoriaa, vaan ilmeisesti scifi-kategoria sisältää fantasiateoksetkin. Painoksesta riippuen teos on siis sijoitettu joko nuorille ja nuorille aikuisille tarkoitettuun kategoriaan tai aikuisten tieteiskirjallisuuden kategoriaan.

Se, että suuri osa *Northern Lights* -kirjasta on City of Westminsterin kirjastoissa luokaltaan nuorisolle suunnattua, ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että sitä pidetään kirjastoissa genreltään samalla tavalla lasten- ja nuortenkirjana kuin mitä sen suomennosta *Kultainen kompassi* Suomessa. Esimerkiksi Harry Potter -kirjat sekä *Perillinen*-fantasiasarja, joita olen tarkastellut oman aineistoni jonkinlaisina rinnakkaisteoksina, on molemmat sijoitettu eri luokkaan kuin *His Dark Materials*. Suurin osa Harry Potter -niteistä ja *Perillinen*-sarjaan kuuluvan *Eragonin* niteistä ovat kategoriassa ”STORIES”. Tämä siis osaltaan kertoo, että *His Dark Materials* -teokseen ei suhtauduta samalla tavalla lasten ja nuorten tarinoina kuin Pottereihin ja *Eragoniin*. Pirkanmaan kirjastoissahan nämä kaikki kolme ovat lasten ja nuorten osastolla, tosin Pottereita ei jostain syystä ole luokiteltu fantasiaksi. Tästä päätellen Suomessa *Universumien Tomu* saatetaan rinnastaa hanakammin muuhun perusnuorisofantasiaan kuin Isossa-Britanniassa.

Seuraavaksi tarkastelen teosten sijaintia City of Westminsterin kirjastoissa. Tieto teoksen sijainnista näkyy aineistotietokannassa ainoastaan silloin, jos kyseinen nide on paikalla kirjastossa. Jos kirja on lainassa tai muutoin pois hyllystä, tiedoista ei löydy sitä, mille osastolle se kuuluu. Kahden painoksen kohdalla (Scholasticin ”Adult Edition” ja ”Classic Edition”) tilanne on tarkasteluhetkellä se, että suurin osa niteistä on lainassa. Niteistä merkittävän osan sijoitustietoja ei siis ole saatavissa aineistotietokannasta, enkä siksi pidä tarkoituksenmukaisena ottaa näitä painoksia mukaan tarkasteluun. Tarkastelen siis Scholasticin elokuvakansin varustetun painoksen (vuodelta 2007) sijaintia kirjastoissa. Tästä painoksesta on riittävästi niteitä paikalla kirjastoissa, jotta tarkastelun tulokset voivat olla kuvaavia. Taulukossa 2. on kuvattuna *Northern Lights* -kirjan sijoittelu City of Westminsterin kirjastoissa, ja vertailun vuoksi taulukossa esitetään myös *Kultainen kompassi* -kirjan sijoittelu Tampereen kaupunginkirjastossa.

	Lasten osasto	Aikuisten osasto	Ei tietoa	**Yhteensä**
Northern Lights (City of Westminster)	2	19	14	**35**
Kultainen kompassi (Tampere)	29	8	0	**37**

Taulukko 2. *Northern Lights* City of Westminsterin kirjastoissa ja *Kultainen kompassi* Tampereen kaupunginkirjastossa

Tarkastelemaani Northern Lights -painosta on 11:ssä kirjastossa, yhteensä 35 nidettä. Näistä 14 kappaletta on lainassa tai muutoin pois hyllystä, joten näiden niteiden sijainnista kirjastossa ei aineistotietokannassa ole tietoa. Niteistä 21 on paikalla kirjastoissa. Näistä 21 niteestä 19 on sijoitettu osastolle ”Adult lending”, eli aikuisten lainausosastolle. Kaksi niteistä on sijoitettu osastolle ”Children’s Library”, eli lasten osastolle. Vaikka kaikki lainassa olevat niteet olisivatkin lasten osastolta, mikä on mielestäni epätodennäköistä, suurin osa niteistä silti sijaitsisi aikuisten lainausosastolla.

Sarjan kahden jälkimmäisen osan tilanne on samanlainen kuin *Northern Lights* -osan. Myös *The Subtle Knife*- ja *The Amber Spyglass* -kirjojen kohdalla kirjastoissa paikalla olevista niteistä suurin osa on sijoitettu aikuisten lainausosastolle. Edelleen täytyy ottaa huomioon se pieni mahdollisuus, että lainassa olevista kirjoista suuri osa on lasten osastolta, mutta silti edellä olevat huomioni kirjojen sijoittamisesta kirjastoissa viittaavat siihen, että teos on pääosin sijoitettu aikuisten lainausosastolle.

Taulukossa 2. on vertailtu alkuteoksen kirjastoon sijoittelusta lähtökulttuurissa ja suomennoksen kirjastoon sijoittelua kohdekulttuurissa. City of Westminsterin kirjastoissa merkittävä määrä tarkasteltua kirjaa on sijoitettu aikuisten osastolle ja vain pieni osa niteistä on lasten osastolla. Tampereen kaupunginkirjaston toimipisteissä on päinvastainen ilmiö: huomattavan suuri osa niteistä on lastenosastolla ja vain vähän niteitä aikuisten osastolla. Tämän vertailun tulokset osittain tukevat havaintoani siitä, että meillä suomennokseen suhtaudutaan enemmän lastenkirjana kuin alkuteokseen sen lähtökulttuurissa.

Tarkastelemani kirja ja painos on luokiteltu kuuluvaksi nuorille suunnattuun ”THE ZONE” -kategoriaan, ja suurin osa niteistä on sijoitettu aikuisten osastolle. Tämä tarkoittaa luultavasti sitä, että useimmissa kirjastoissa ”THE ZONE” -kategoria on kokonaisuudessaan sijoitettu aikuisten osastolle ja *Northern Lights* sen mukana. ”THE ZONE” -kategorian sijoittaminen pääosin aikuisten lainausosastolle saattaa olla käytännön syistä, kuten tilasta ja sen puutteesta, johtuva ratkaisu. Kuitenkin se, että suuri osa näistä kirjoista sijaitsee aikuisten osastolla, saattaa kertoa, että ”THE ZONE” -kategoria on pikemmin aikuisempaa kuin lapsellisempaa kirjallisuutta.

Myös se, mitä muuta kirjallisuutta ”THE ZONE” -kategoriaan on sijoitettu, tukee näkemystäni siitä, että kyseiseen kategoriaan on yritetty koota melko aikuismaista kirjallisuutta. City of Westminsterin kirjastojen aineistotietokannassa on ominaisuus, jolla voi hakea sattumanvaraisesti valittuja kirjoja, jotka sijaitsevat haetun teoksen kanssa samassa hyllyssä. Hain tällä hakuominaisuudella *Northern Lights* -kirjan lähistöllä sijaitsevia ja täten ”THE ZONE” -kategoriaan kuuluvia kirjoja. Ensimmäisellä sivulla oli 13 saman hyllyn kirjaa. Näistä moni on nuorille kirjoitettuja kirjoja, kuten Catherine Macphailin *Fighting Back* ja Meg Cabotin *Mia Goes Fourth*. Moni kirjoista on kuitenkin aikuisten kirjoja, kuten Lian Hearnin *Across the Nightingale Floor*, J. O’Barrin *The Crow* ja Said K. Aburishin *Saddam Hussein: The Politics of Revenge*. Esimerkiksi Tampereen kaupunginkirjastossa Hearnin ja O’Barrin teokset on sijoitettu aikuisten osastolle. ”THE ZONE” -kategoriassa on siis paljon muutakin kirjallisuutta kuin perinteistä nuortenkirjallisuutta.

Kirjan genren tutkiminen kirjaston luokituksen ja hyllyjaottelun perusteella on ongelmallista, eikä tästä tarkastelusta olekaan tarkoitus vetää yksiselitteisiä johtopäätöksiä tarkastelun kohteena olevien teosten genreistä. Ensinnäkin kirjojen luokittelu on vaikeaa kaunokirjallisuuden tulkinnallisuuden takia. Ihmisten mielipiteet vaikkapa siitä, mihin genreen mikäkin teos kuuluu, eriävät valtavasti riippuen siitä, miten he lukevat ja tulkitsevat teoksen. Toiseksi ihmisten käsitykset eri genreistä ja niiden sisällöstä ja merkityksestä vaihtelevat. Esimerkiksi tiettyjä genrejä on pidetty ja pidetään yhä muita genrejä viihteellisempinä ja kehnompina. Kolmanneksi erot eri kirjastojen luokittelukäytänteissä ovat valtavat. Se, millaisia hyllyjä perustetaan ja mille osastoille, riippuu usein käytännön mahdollisuuksista ja rajoitteista, kuten tilanpuutteesta. Hyllyluokitukset saattavat siis olla osin myös sattuman määräämiä. Lisäksi tämän tutkimuksen yhteydessä ei ole ollut mahdollista tarkastella aineiston sijoittelua kirjaston hyllyyn kovin laajasti, esimerkiksi maanlaajuisesti. Mielestäni tämänkin kokoinen otos antaa kuitenkin selkeitä viitteitä kirjastojen erilaisesta suhtautumisesta tarkastelun kohteena oleviin kirjoihin ja niiden yleisöön. Tarkastelun tulokset osaltaan tukevat hypoteesiani siitä, että suomennosta markkinoidaan enemmän lastenkirjana kuin alkuteosta: alkuteos näyttää olevan omassa vastaanottokulttuurissaan tarjolla kirjastossa hieman vanhemmalle yleisölle kuin suomennos.

3.3.5. Fantasiaharrastajien puheenvuoro

Seuraavaksi tarkastelen, mitä mieltä fantasian harrastajat ovat *Universumien Tomun* genrestä. Tarkastelun aineistona ovat scifi- ja fantasia-aiheisen Risingshadow.net-internetsivuston keskustelualueen keskustelut. Risingshadow.netin esittelysivulla kerrotaan sivustosta seuraavaa:

> Risingshadow.net on suurin suomenkieliseen science fictioniin ja fantasiaan keskittynyt internet-sivusto. Sivuston tarkoituksena on tiedottaa uusien suomenkielisten tieteis- ja fantasiakirjojen ilmestymisestä ja ylläpitää niistä tietokantaa.
>
> -- Risingshadow'n suosituin osio on aktiivinen keskustelupalsta, jolla puhutaan kirjallisuudesta, kirjoittamisesta, elokuvista ja melkein kaikesta muusta maan ja taivaan välillä. Sivuston käyttäjäkunta muodostuu suomalaisista scifin ja fantasian lukijoista. Ikä vaihtelee kuuden ja kuudenkymmenen välillä, mutta keskimääräinen käyttäjä on noin 20-vuotias nuori. Merkittävä koko ja hyvä ilmapiiri on tuonut keskusteluun mukaan myös alan ammattilaisia, kuten kirjailijoita, kriitikoita ja toimittajia. (Risingshadow.net 2008b.)

Sivustolla on pitkä keskusteluketju Pullmanista ja *Universumien Tomusta* (Risingshadow.net 2008c). Keskustelussa moni ihmettelee, miksi sarja on kirjastoissa ja kustantamon toimesta luokiteltu lastenkirjallisuudeksi. Sarjaa, ja etenkin sen viimeistä osaa, pidetään lapsille liian vaativana ja osin myös sisällöltään sopimattomana.

Nimimerkki Jussi kirjoittaa:

> Ihmettelen vähän sarjan luokittelua kirjastoissa "lastenkirjaksi", koska varsinkin kolmas osa saattaa olla lapsille liian vaikea. (Risingshadow.net 2008c.)

Nimimerkki Fantasyfan vastaa:

> Minä mietin juuri samaa. Kustantajien pitäisi miettiä vähän tarkemmin miten se kirjansa luokittelee. Muutenkin fantasiakirjallisuutta luokitellaan liian helposti nuorten kirjallisuudeksi, jolloin vanhemmat lukijat jättävät ne lukematta. Tai ainakin osa heistä... (Risingshadow.net 2008c.)

Keskustelijat kokevat, että *Universumien Tomu* on luokiteltu virheellisesti lastenkirjaksi. Lisäksi nimimerkki Fantasyfan ottaa esiin sen yleisen tendenssin, että fantasiaa pidetään Suomessa pikemmin nuorten kuin aikuisten kirjallisuutena. Jos kirja on luokiteltu

huonosti, potentiaalisen lukijan voi olla vaikea löytää sitä esimerkiksi kirjastosta tai kustantamojen listoilta. Genrepohdintojen yhteydessä keskustelussa on kiinnitetty huomiota myös kirjojen kansikuviin ja niiden lastenkirjamaisuuteen.

Nimimerkki haukka_ kirjoittaa:

> Mua hämäs kyllä ja pahasti noissa Pullmanin kirjoissa se kansi :D. Luulin niitä automaattisesti joksikin lasten kirjoiksi... (Risingshadow.net 2008c.)

Kommentista käy hyvin ilmi se, miten kirjan kansien ulkonäkö vaikuttaa kirjan sisältöä tuntemattoman arvioihin kirjan genrestä. Näin kannet saattavat ohjata tiettyjä lukijoita lukemaan kirjan ja toisia taas jättämään kirjan lukematta. Tilanne on harmillinen potentiaalisten lukijoiden kannalta, jos kirjan kannet kertovat väärää viestiä kirjan sisällöstä ja kohderyhmästä, kuten nimimerkki haukka_ kokee käyneen *Universumien Tomun* kohdalla.

Huomattavan moni keskustelija useassakin viestiketjussa kirjoittaa, että on lukenut tai aikoo lukea sarjan uudestaan, koska nuorempana ensimmäisellä lukukerralla kirjoista meni niin paljon ohi. Tämä osaltaan kertoo, että kirjan teemat ja niiden käsittelytavat eivät välttämättä ole lasten ja nuorten kirjallisuudelle ominaisia. Zohar Shavitin mukaan juuri käsittelytavat ja asenteet ovat erilaisia aikuisille ja lapsille suunnatussa kirjallisuudessa. Aikuisille suunnatussa kirjallisuudessa asenteet ja näkökannat voivat olla moniselitteisiä ja mutkikkaita, kun taas lapsille tarkoitetussa kirjallisuudessa ne ovat yksiselitteisiä. (Shavit 1986, 45.) *Universumien Tomu* sijoittuu Shavitin huomioiden perusteella lähemmäksi aikuisten kuin lasten kirjallisuutta, sillä *Universumien Tomua* pidetään käsittelytavoiltaan poikkeuksellisen syvällisenä kirjallisuutena jopa selkeästi aikuisille suunnatun fantasian rinnalla, kuten seuraavasta puheenvuorosta käy ilmi.

Nimimerkki Phoenix kirjoittaa:

> Myös Pullmanin Unversumin Tomu on alunperin ilmestynyt YA [Young Adults] osiossa ja mielestäni se käsittelee monia asioita kypsemmin kuin aikuisille suunnattu tusinafantasia. (Risingshadow.net 2008d.) [1]

Risingshadow.netin keskustelujen pohjalta voi siis päätellä, että fantasian lukijat pitävät *Universumien Tomua* ennen muuta fantasiateoksena. Nuoretkin ovat teosta lukeneet ja

[1] Olen kirjannut puheenvuoron siinä muodossa kuin se on internetissä julkaistu eli kirjoitusvirheineen.

siitä pitäneet, mutta vanhemmat lukijat ihmettelevät teoksen lastenkirjaluokitusta. Moni keskustelija pitää teosta liian vaativana lapsille, ja moni kokee myös itse saaneensa teoksesta enemmän irti vasta aikuisemmalla iällä. Fantasian lapsellista leimaa harmitellaan erityisesti siksi, että lastenosastolle sijoittamisen tai lastenkirjamaisten kansien takia teos saattaa jäädä monelta potentiaaliselta lukijalta huomaamatta.

Olen tässä luvussa tarkastellut, mihin genreihin *His Dark Materials* -teosta ja sen suomennosta *Universumien tomu* on sijoitettu ja millä perusteilla. Tarkastelun kohteena ovat olleet tekstinulkoiset seikat, eli olen tutkinut, miten alkutekstin ja suomennoksen genreä on määritelty teoksen itsensä ulkopuolelta. Seuraavassa luvussa syvennyn alkuteoksen ja suomennoksen tekstiin, ja etsin tekstinsisäisiä seikkoja tukemaan havaintoani suomennoksen lastenkirjamaisuudesta.

4. AINEISTOANALYYSI

4.1. Otos ja metodi

Tutkimukseni aineisto, *His Dark Materials* -sarja sekä sen suomennos *Universumien tomu*, on tekstimääräisesti niin laaja, että kvalitatiivista tutkimusta varten se täytyy rajata tarkasti. Olen ottanut tarkasteluun jokaisen osan suomennoksesta noin kymmenen täyden sivun osion teoksen keskivaiheilta. Ensimmäisen ja viimeisen osan osio on kokonainen luku, toisen osan tarkasteltava osio on alku eräästä luvusta. Pyrin valitsemaan otokset satunnaisesti niiden sisältöä tarkastamatta. Valintakriteerit olivat luvun sopiva pituus sekä se, että tarkasteltavat sivut ovat kirjojen keskeltä, missä kerronta on hyvässä vauhdissa.

Tarkastelun kohteena ovat seuraavat osiot suomennoksista ja niitä vastaavat sivut alkuteoksista:

- *Kultainen kompassi* (Pullman 1996) sivut 139–149
- *Salaperäinen veitsi* (Pullman 2003a) sivut 147–157
- *Maaginen kaukoputki* (Pullman 2003b) sivut 156–166

- *Northern Lights* (Pullman 2001a) sivut 131–141
- *The Subtle Knife* (Pullman 2001b) sivut 151–162
- *The Amber Spyglass* (Pullman 2001c) sivut 156–167

Kun tässä luvussa lainaan katkelmia kirjoista, merkitsen selvyyden vuoksi niiden lähdeviitteeksi kirjan nimen sekä kyseisen sivunumeron, esimerkiksi (*Salaperäinen veitsi*, 149) tai (*Northern Lights*, 138). Yllä olevassa luettelossa on lähdeviitteet tekijän nimellä ja vuosiluvulla, ja näillä viitteillä kirjat löytyvät myös lähdeluettelosta. Kaikki lainauksissa esiintyvät lihavoinnit ovat omiani.

Metodissani sovellan Barbara Wallin (1991) näkemyksiä lastenkirjan piirteistä ja tunnistamisesta. Wallin mukaan teoksen kertojan ja sisäisen yleisön välinen suhde on avaintekijä, kun yritetään määrittää, onko kyseessä lastenkirja. Hän perustaa näkemyksensä sille ilmiölle, että aikuisilla on tapana puhua eri tavalla lapsille kuin aikuisille. Kun aikuinen tiedostaa, että puhuttelun kohteena on lapsi, puheeseen tulee tiettyjä piirteitä ja sävyjä. Näin tapahtuu myös kaunokirjallisuudessa: kertojan äänestä voi päätellä, onko puhuttelun kohteena lapsi. Tarkkailemalla eroja kertojan äänessä lastenkirja voidaan tunnistaa lastenkirjaksi. (Wall 1991, 2–3.)

Zohar Shavit (1986) on vertaillut kaunokirjallisen teoksen eri versioiden välisiä eroja. Hän on havainnut, että lapsille suunnatuissa adaptaatioissa on kolme erityistä aluetta, joita on haluttu muuttaa, jotta teos olisi lapsille sopivampi. Nämä ovat sävy, sopimattomat tapahtumat sekä yhteiskunnalliset normit. (Shavit 1986, 28–29.) Oma mielenkiintoni kohdistuu sävyyn, koska olen tutkimukseni aineistona olevan kirjan lukijana havainnut eroja juuri suomennoksen ja alkuteoksen sävyissä. Suomennoksen kieli tuntuu selittävämmältä ja eksplisiittisemmältä kuin alkuteoksen kieli. Shavitin mukaan lapsille suunnattujen tarinoiden kerronnassa voi olla opettavainen ja lasta alentava sävy. Tämä ilmenee esimerkiksi siinä, miten kertoja selittää lapsilukijalle asioita, joita hän ei usko lasten muutoin ymmärtävän. (Shavit 1986, 28–29.)

Shavit on havainnut merkittäviä eroja lasten ja aikuisten versioiden välillä myös esitysmuodossa (romaani ja novelli), henkilöissä ja karakterisaatiossa, käsittelytavoissa sekä loppuratkaisussa. Aikuisille suunnatussa versiossa asenteet ja näkökannat voivat olla moniselitteisiä ja mutkikkaita, kun taas lapsille tarkoitetussa versiossa ne ovat

yksiselitteisiä. Samaten lasten versiossa tarinalla on onnellinen loppu, mutta aikuisten versiossa loppu jää avoimeksi. (Shavit 1986, 45.) Lapsille halutaan siis tarjota asiat kaikin puolin yksinkertaisina ja helpposelitteisinä.

Kävin tarkastelun kohteena olevat aineiston osiot läpi verraten suomennosta ja alkutekstiä. Tarkoitukseni oli selvittää, onko suomennoksissa alkuteoksiin verrattuna sellaisia piirteitä, jotka tekevät niistä lastenkirjamaisempia kuin alkuteoksista. En voi aineiston perusteella päätellä, onko suomennoksesta tehty lastenkirjamaisempi tietoisesti, enkä voi tietää, millainen oikea, empiirinen yleisö suomennosta lukee. Siksi tarkastelen teoksen sisäistä kerrontaa ja yleisöä: tarkastelun kohteena on siis kertojan tapa kertoa tarinaa yleisölleen. Tarkastelussa kiinnitin huomiota piirteisiin, jotka kertovat, että suomennoksen kertoja suuntaa tarinansa eri-ikäiselle sisäiselle yleisölle kuin lähdeteoksen kertoja. Seuraavissa alaluvuissa esittelen aineistosta tekemiäni havaintoja.

4.2. Lauseenvastikkeet ja sivulauseet

Yksi aineiston suomennoksesta löytynyt piirre, joka on ainakin osittain mahdollinen lastenkirjallisuuden ominaispiirre, on lauseenvastikkeiden vähyys ja sivulauseiden runsaus verrattuna alkutekstiin. On hyvin mahdollista, että kaikessa suomenkielisessä kirjallisuudessa lauseenvastikkeet ovat harvinaisempia ja sivulauseet yleisempiä kuin englanninkielisessä kirjallisuudessa. Pidän silti todennäköisenä, että lauseenvastikkeiden vähyys aineistossani lisää tekstin lastenkirjamaisuutta. Tätä oletustani tukee Tiina Puurtisen (1995) käsitykset finiitti- ja infiniittirakenteiden vaikutuksesta suomennetun lastenkirjallisuuden luettavuuteen ja hyväksyttävyyteen.

Havainnollistaakseni eroja alkuteoksen ja suomennoksen finiitti- ja infiniittirakenteiden lukumäärissä olen tarkastellut finiittiverbien – suvussa, luvussa ja persoonassa taipuvien verbien – esiintymistä. Alkuteoksen otoksessa ja suomennoksen otoksessa esiintyvien finiittiverbien lukumäärät on esitetty taulukossa 3.

	Kultainen kompassi/ Northern Lights	Salaperäinen veitsi/ The Subtle Knife	Maaginen kaukoputki/ The Amber Spyglass	Yht.
Suomennos	187	320	402	909
Alkuteos	173	290	348	811
Erotus	14	30	54	98

Taulukko 3. Finiittimuotoisten verbien esiintyminen tarkastelluissa otoksissa kirjoista *Kultainen kompassi*, *Salaperäinen veitsi* ja *Maaginen kaukoputki* sekä niiden alkuteoksista *Northern Lights*, *The Subtle Knife* ja *The Amber Spyglass*.

Taulukosta havaitaan, että kaikkien teoksen osien kohdalla suomennoksessa esiintyy finiittimuotoisia verbejä enemmän kuin alkutekstissä. Kaiken kaikkiaan finiittiverbejä on suomennoksen tarkastellussa otoksessa 8–16 % enemmän kuin alkutekstin tarkastellussa otoksessa. Keskimäärin suomennoksen otoksessa on 12 % enemmän finiittiverbejä kuin alkutekstin otoksessa. Ero on selkeä ja teoksen kaikissa osissa toistuva mutta ei yllättävän iso, ja se saattaa ainakin osittain selittyä suomen kielen ja englannin kielen rakenteiden eroilla. Tulos kuitenkin viittaa siihen, että koko suomennoksessa todella esiintyy enemmän finiittirakenteita kuin alkutekstissä. Koska tutkin nimenomaan teosten kerrontaa, olen jättänyt tämän tarkastelun ulkopuolelle puheen suoran lainauksen. Olen siis laskenut finiittiverbit ainoastaan kerronnasta. Tämä selittää sen, miksi finiittiverbien lukumäärät eroavat niin runsaasti eri osien välillä, vaikka otokset ovat samankokoiset. Joissakin osissa on runsaammin puheen suoraa lainausta kuin toisissa.

Tiina Puurtinen on väitöskirjassaan tutkinut suomennetun lastenkirjallisuuden hyväksyttävyyttä tarkastelemalla finiitti- ja infiniittirakenteita ja sitä, miten näiden rakenteiden erilainen käyttö vaikuttaa tekstin luettavuuteen. Runsas infiniittirakenteiden esiintyminen tekee tekstistä staattisempaa, kun taas finiittirakenteiden suosiminen tekstissä tekee tekstistä dynaamisempaa. Puurtisen tutkimuksen lähtökohtana on oletus, että dynaaminen suomennos on luettavuudeltaan parempi kuin staattinen suomennos. Puurtinen siis olettaa, että infiniittirakenteiden vähyys ja finiittirakenteiden runsaus lisää lastenkirjan suomennoksen luettavuutta. (Puurtinen 1995, 25–27.)

Puurtinen (1995, 95) tukee hypoteesiaan muun muassa leksikaalisen tiheyden käsitteen avulla. Leksikaalinen tiheys kuvaa sitä, miten suuri osa tekstin yksiköistä on sisällöllisiä ja miten suuri osa kieliopillisia. Se, miten paljon kaikkien sanojen joukossa on merkitseviä sanoja, kertoo siitä, miten tiiviisti tekstiin on pakattu merkityksiä ja informaatiota. Tuntuu luonnolliselta olettaa, että lapsilukijan on helpompi lukea ja

ymmärtää tekstiä, jossa sama määrä informaatiota on esitetty löyhemmässä muodossa. Puurtisen mukaan (1995, 95) infiniittirakenteita käytettäessä tekstissä on vähemmän redundanssia kuin finiittirakenteita käytettäessä, ja tällöin leksikaalinen tiheys kasvaa. Finiittirakenteissa on siis infiniittirakenteita harvempi leksikaalinen tiheys ja ne ovat siksi helppolukuisempia.

Aineistoni suomennoksessa kertoja käyttää alkutekstin kertojaa enemmän helppolukuisempia finiittirakenteisia sivulauseita, kun taas alkuteoksen kertoja suosii enemmän informaatioltaan tiiviitä infiniittirakenteita. Tämä saattaa osaltaan viitata siihen, että suomennoksen kertoja kertoo tarinaa nuoremmalle yleisölle kuin alkuteoksen kertoja. Seuraavaksi esittelen esimerkkejä aineistostani.

Esimerkki 1.

> Lyra drifted to the jetty and hung about with her new companions, **dangling** lanterns on strings over the black water to attract the goggle-eyed fishes who swam slowly up **to be lunged at** with sharp sticks and missed. (*Northern Lights*, 140.)
>
> Lyra maleksi aallonmurtajalle ja tappoi aikaa uusien ystäviensä kanssa – **he heiluttivat** naruihin sidottuja lyhtyjä mustan veden yllä houkutellakseen mulkosilmäisiä kaloja, jotka uivat hitaasti ylös, **saivat iskun** terävistä kepeistä ja katosivat. (*Kultainen kompassi*, 148.)

Yllä olevassa katkelmassa on suomennoksessa lihavoituna kohdat, joissa alkutekstissä on infiniittimuotoinen ilmaus ja suomennoksessa finiittimuotoinen ilmaus. Ensimmäisessä kohdassa asia on suomennoksessa ilmaistu päälauseella, ja tämä päälause on erotettu edellisestä päälauseesta ajatusviivalla. Tästä johtuen tapahtuma painottuu eri tavalla kuin alkutekstissä, jossa on käytetty lauseenvastiketta. Toisessa kohdassa suomennoksen tekstin sävy on myös erilainen kuin alkutekstissä, jossa lauseenvastike tuo erilaisen, ikään kuin kalan näkökulman tapahtumaan. Mielestäni näissä yhteyksissä alkutekstin lauseenvastikkeet ilmaisevat tapahtuman eri tavalla ja ehkä vivahteikkaammin kuin suomennoksen finiittimuodot.

Esimerkki 2.

> It was **too high to look through**, but she could hear a low rumble of voices inside. (*Northern Lights*, 140.)

> Ikkuna oli **niin korkealla, että siitä ei yltänyt katsomaan**, mutta Lyra kuuli sisältä matalaa äänten mutinaa. (*Kultainen kompassi*, 148.)

Esimerkin 2. alkutekstissä lihavoitu kohta on ilmaistu hyvin tiiviisti infiniittimuodolla. Suomennoksessa sama kohta on ilmaistu sivulauseella. Suomennoksen kohta on huomattavasti pidempi ja tuntuu selittävältä ja eksplisiittiseltä.

Esimerkki 3.

> But it was empty now, and the sunlight dusted the front of the ancient tower and showed up the blurred carvings beside the doorway: human-like figures **with folded wings**, **their features eroded** by centuries of weather, but somehow in their stillness **expressing** power and compassion and intellectual force. (*The Subtle Knife*, 154.)

> Se oli nyt tyhjä, ja aurinko pyyhki pölyjä ikivanhan tornin julkisivusta paljastaen oven vieressä olevat kuluneet kaiverrukset: ihmisen kaltaiset hahmot, **joiden siivet olivat supussa**, ja **joiden piirteet sää oli syönyt** vuosisatojen aikana. Liikkumattomuudessaan **ne ilmensivät** kuitenkin jollakin tavalla valtaa ja myötätuntoa ja älyllistä voimaa. (*Salaperäinen veitsi*, 150)

Yllä olevassa esimerkissä alkutekstin ote vaikuttaa rakenteiltaan suomennoksen vastaavaa katkelmaa tiiviimmältä, monipolvisemmalta ja monimutkaisemmalta. Suomennoksessa on käytetty alkutekstin tiiviiden infiniittisten ilmausten sijasta kahta peräkkäistä, keskenään rinnasteista relatiivisivulausetta. Alkutekstin virkkeen loppu on suomennoksessa erotettu omaksi virkkeekseen, ja alkutekstin lauseenvastike on korvattu omalla päälauseellaan. Tosin täytyy huomata, että katkelmassa on suomennoksessa poikkeuksellisesti lauseenvastike kohdassa, jossa alkutekstissä on finiittimuoto: ”… paljastaen ovenvieressä kuluneet kaiverrukset.”

Esimerkki 4.

> Will squeezed Ama’s wrist and darted forward, **watching** the ground **in case he stumbled**, **running** fast and low. (*The Amber Spyglass*, 161.)

> Will puristi Amaa ranteesta ja syöksähti eteenpäin, **juoksi** nopeasti ja matalana, **katsoi** jalkoihinsa ja **varoi** kompastumasta. (*Maaginen kaukoputki*, 161.)

Yllä olevat katkelmat alkutekstistä ja suomennoksesta ovat hyvä esimerkki siitä, miten kerrontaa voi yksinkertaistaa käyttämällä lyhyitä päälauseita rinnastettuina

luettelomaiseksi kokonaisuudeksi. Alkutekstissä on lihavoituna kolme infiniittimuotoa, ja suomennoksessa niiden tilalla on lyhyitä päälauseita. Suomennoksen kohta on luettelomainen ja muodoiltaan yksinkertaisempi kuin alkuteksti.

Lauseenvastikkeet ja muut infiniittimuodot voivat hyvin olla englannin kielessä tyypillisempi ilmaisutapa kuin suomen kielessä. Olen tässä luvussa pyrkinyt aineistosta ottamieni esimerkkien avulla osoittamaan, että runsas sivulauseiden käyttö kuitenkin tekee aineistoni suomennoksen kielestä selittävämpää, eksplisiittisempää ja mahdollisesti helppolukuisempaa kuin mitä alkutekstin kieli on. Puurtisen tutkimus (1998) tukee tätä havaintoa. Tästä päättelen, että suomennoksen kertoja on halunnut kertoa tarinaa nuoremmalle yleisölle kuin alkutekstin kertoja.

4.3. Henkilönnimet ja persoonapronominit

Alkuteoksiin verrattuna suomennoksissa toistetaan hyvin runsaasti henkilöiden nimiä. Vastaavasti 3. persoonan persoonapronomineja esiintyy suomennoksissa verrattain vähän. Seuraavat taulukot havainnollistavat sitä, miten paljon enemmän suomennoksissa käytetään henkilöiden nimiä verrattuna alkuteoksiin. Taulukossa 3. vertaillaan päähenkilö Lyran etunimen lukumääriä suomennoksessa ja alkuteoksessa. Tarkastelussa on edellä mainittu noin kymmenen sivun otos kirjasta *Salaperäinen veitsi* sekä sen alkuteoksesta *The Subtle Knife*. Taulukko 4. esittää samanlaisen vertailun Willin etunimen lukumääristä tarkastelun kohteena olleesta otoksesta kirjasta *Maaginen kaukoputki* ja sen alkuteoksesta *The Amber Spyglass*.

	Salaperäinen veitsi	*The Subtle Knife*
”Lyra” kerronnassa	100	30
”Lyra” repliikeissä	9	9
”Lyra” yhteensä	109	39

Taulukko 4. Lyran nimen esiintyminen tarkastellussa otoksessa kirjasta *Salaperäinen veitsi* ja sen alkuteoksesta *The Subtle Knife*.

	Maaginen kaukoputki	*The Amber Spyglass*
”Will” kerronnassa	69	35
”Will” repliikeissä	5	5
”Will” yhteensä	74	40

Taulukko 5. Willin nimen esiintyminen tarkastellussa otoksessa kirjasta *Maaginen kaukoputki* ja sen alkuteoksesta *The Amber Spyglass*.

Taulukoista näkyy, että päähenkilöiden nimiä käytetään suomennoksissa merkittävästi enemmän kuin alkuteoksissa. Alkuteosten repliikeissä esiintyviä nimiä ei ole suomennettaessa muutettu, vaan repliikeissä esiintyy henkilöiden nimiä suomennoksissa yhtä paljon kuin alkuteoksissa. Henkilönnimet ovat siis suomennettaessa lisääntyneet nimenomaan kerronnassa.

Osasyy siihen, miksi teoksen suomennoksessa on persoonapronominien sijasta käytetty niin runsaasti henkilöiden nimiä, on luultavasti suomen kielen persoonapronominien sukupuolettomuus. Englannin kielessä on kolme yksikön kolmannen persoonan pronominia: *he*, *she* ja *it*. *He*-pronomini viittaa miespuoliseen referenttiin, *she*-pronomini viittaa naispuoliseen referenttiin ja *it*-pronomini on neutri, joskin sen referentti on hyvin harvoin ihminen. Kun samassa virkkeessä esiintyy kaksi henkilöä, jotka edustavat vastakkaisia sukupuolia, heihin voi viitata koko virkkeen ajan yksikön kolmannen persoonan persoonapronomineilla *he* ja *she* ilman, että viittaussuhteet sekoittuvat. Käännettäessä englanninkielistä tekstiä kielelle, jossa persoonapronominit eivät ilmaise sukupuolta, ongelmia viittaussuhteiden kanssa luultavasti syntyy. Kaikkia *he*- ja *she*-pronomineja ei voi kääntää suoraviivaisesti *hän*-pronominiksi, vaan asia täytyy ilmaista jollakin kohdekielelle tyypillisellä, viittaussuhteiden yksiselitteisyyden säilyttävällä tavalla. Suomen kielen pronominien sukupuolettomuus ei läheskään kokonaan selitä nimien runsasta toistoa ja persoonapronominien vähyyttä aineistoni suomennoksessa, sillä nimiä on toistettu runsaasti niissäkin suomennoksen kohdissa, joissa alkutekstissä esiintyy vain saman sukupuolen edustajia.

Tutkimukseni aineistossa huomioni kiinnitti se, että englanninkielisten persoonapronominien suomentamisessa on käytetty niin vähän eri keinoja ilmaista näitä viittaussuhteita. Pääasiallinen strategia näyttää olevan henkilöiden nimien toistaminen.

Esimerkiksi *tämä*-pronominia, jota myös käytetään yleisesti viittaamaan henkilöreferenttiin ja selventämään viittaussuhteita useammasta henkilöstä samanaikaisesti kerrottaessa, ei aineiston otoksessa esiinny lainkaan persoonapronominien tapaan henkilöviitteisenä.

Suomen kielessä demonstratiivipronominia *tämä* on käytetty viittaamaan myös henkilöreferenttiin, ja yhdessä *hän*-pronominin kanssa se näyttää muodostavan varsin kattavan viittausjärjestelmän. *Iso suomen kielioppi* (2004) mainitsee, että kun edellä on mainittu kaksi korrelaatiksi tulkittavissa olevaa substantiivilauseketta, viittaa jatkossa käytetty *hän*- tai *he*-pronomini yleensä etualaisena olevaan substantiivilausekkeeseen. Etualaisuus voi tarkoittaa saman tai hallitsevan lauseen subjektin asemaa tai muuta teemapaikkaisuutta. Jos viittaussuhteet eivät selviä tekstin merkityksestä, voi taka-alaiseen tarkoitteeseen viitata pronomineilla *tämä* tai *nämä*. (Hakulinen et al. 1998, 1371) *Kielenhuollon käsikirja* taas antaa yksinkertaisemman ohjeen: *hän* ja *he* viittaavat tekstissä kauemmaksi, *tämä* ja *nämä* taas lähemmäksi (Iisa et al. 2006, 213). Tosin näiden kahden oppaan keskenään erilaiset ohjeet johtavat monessa tilanteessa samanlaiseen pronominien käyttöön. Silloin kun virke tai lause toteuttaa perinteistä sanajärjestystä subjekti–predikaatti–objekti, ja *hän*-pronominilla viitataan kauempaan ja *tämä*-pronominilla lähempään substantiivilausekkeeseen kuten *Kielenhuollon käsikirja* esittää, on *hän*-pronominin referentti automaattisesti lauseen subjekti, eli etualainen, teemapaikkainen substantiivilauseke, mikä taas toteuttaa *Iso suomen kielioppi* -oppaassa esitettyä näkemystä.

Annukka Varteva (1998) on tarkastellut *hän*- ja *tämä*-pronominien esiintymistä sellaisessa käännöskirjallisuudessa, jonka lähdekielenä on kieli, jossa yksikön 3. persoonan persoonapronomineilla on sukuerotus. *Hän*- ja *tämä*-pronominit eroavat luonteeltaan toisistaan siinä, että kirjoitetun kielen sääntöjen mukaan *hän* viittaa aina henkilöön. *Tämä*-pronominilla taas ei ole tällaista persoonaista piirrettä, vaan sen referentti määräytyy aina kontekstin mukaan. Varteva on havainnut, että *tämä*-pronominilla ei voi olla korrelaattinaan *hän*-pronominia, ja tästä syystä *tämä*-pronominilla voi täsmentää referenssiä niissä tilanteissa, kun kahdesta henkilöstä toiseen viitataan jo pronominilla *hän*. (Varteva 1998, 204)

Vartevan mukaan (1998, 203) kaunokirjallisuudessa *hän*- ja *tämä*-pronomineilla voi olla myös muita tehtäviä kuin vain tehdä henkilöviittaukset yksiselitteisiksi. Ensinnäkin eri henkilöiden asemat toisiinsa nähden vaikuttavat pronomininvalintaan. Jos henkilö on katkelman puheenaiheena, teemana, on hän henkilöistä etualainen. Henkilö, joka esiintyy uutena informaationa eli reemana katkelmassa, on teemaa kuljettavaan henkilöön nähden taka-alainen. Reemassa esiin tuleva henkilö on myös huomion kohteena, mutta lukija ei vielä tiedä, tuleeko hänestä tärkeä hahmo tarinan kuljettamisessa. Etualainen henkilö saa tekstissä käyttöönsä *hän*-pronominin. Kun taka-alaiseen henkilöön viitataan pronominilla *tämä*, henkilö nostetaan hetkeksi etualalle. Tämä henkilö saa myös mahdollisuuden nousta tekstin teemaksi, ja jos näin käy, häneen voidaan siitä edespäin viitata etualaisen henkilön pronominilla *hän*. Jos hän ei ala kuljettaa tarinaa eteenpäin eikä näin nouse katkelman teemaksi, häneen ei jatkossa viitata pronominilla *hän*. Täytyy kuitenkin muistaa, että päähenkilöys ei tee henkilöstä automaattisesti etualaista, vaan henkilöt siirtyilevät etu- ja taka-alalle tarinan kulun ja tilanteiden mukaan. Lisäksi *hän*-pronominilla voidaan viitata myös muihin kuin etualaisiin henkilöihin, ja on mahdollista viitata samankin virkkeen sisällä kahteen eri henkilöön pronominilla *hän*. (Varteva 1998, 205–210.)

Toiseksi pronomininvalinta vaikuttaa siihen, millaiseksi kerronnan näkökulma hahmottuu. *Tämä*-pronominin käyttö voi viitata siihen, että kerrottu tapahtuma on jonkun muun tekstin henkilön havaitsema. Näkökulma siis on jonkun muun kuin itse pronominin referentin. *Tämä*-pronomini voi ilmaista myös näkökulman vaihdosta, muutoskohtaa: *tämä*-pronominia käyttämällä voidaan ilmoittaa, että nyt kertoja siirtyy jonkun henkilön mielen sisään ja se, mitä nyt kerrotaan, on tämän henkilön ajatusten ja kokemusten referointia. (Varteva 1998, 212–214.) Pronominit *tämä* ja *hän* saattavat joissakin tilanteissa myös ilmaista sitä, onko katkelmassa kyseessä kertojan kerronta vai jonkun tekstin henkilön ajatusten tai puheen referointi. Kun kyseessä on henkilöreferentin ajatusten tai puheen referointi, käytetään *hän*-pronominia. *Tämä*-pronomini taas kertoo, että kyse on kertojan kerronnasta. (Varteva 1998, 216–217.)

Aineistossani suomen kielen persoonapronominien sukupuolettomuuden ongelma ja muut mahdolliset epäselvyydet persoonapronominien viittaussuhteissa englannista käännettäessä näyttävät olevan ratkaistu ensisijaisesti toistamalla henkilöiden nimiä. Jonkin verran näistä kohdista on ratkaistu viittaamalla henkilöihin yleissanalla, joka

erottaa heidät muista henkilöistä, esim. nainen, tyttö. Mielestäni *tämä*-pronominia olisi voinut käyttää paljon enemmän. Kuten aiemmin totesin, ei suomennoksen otoksessa käytetty *tämä*-pronominia henkilöviitteisenä lainkaan. Monessa kohtaa *tämä*-pronominin käyttö olisi riittänyt selkeyttämään viittaussuhteita ja lisäksi tehnyt tekstistä sujuvampaa ja vähentänyt henkilöiden nimien runsasta, paikoin häiritsevääkin toistoa. Seuraavaksi havainnollistan näitä henkilönnimien ja pronominien käyttöön sekä niiden viittaussuhteisiin liittyviä seikkoja esimerkeillä aineistosta.

Esimerkki 5.

1) **Lyra**'s voice came urgently: "Will?" **she** muttered. "Is that Will?"

"Lyra!" **he** said, and knelt quickly beside **her**. **Ama** was helping **her** sit up.

"What's happening?" **Lyra** said. "Where are we? Oh, Will, I had this dream…"

"We're in a cave. Don't move too fast, you'll get dizzy. Just take it carefully. Find your strength. You've been asleep for days and days."

Her eyes were still heavy, and **she** was racked by deep yawns, but **she** was desperate to be awake, and **he** helped **her** up, putting **her** arm over **his** shoulder and taking much of **her** weight. Ama watched timidly, for now **the strange girl** was awake, **she** was nervous of **her**. **Will** breathed in the scent of **Lyra**'s sleepy body with a happy satisfaction: **she** was here, **she** was real. (*The Amber Spyglass*, 164–165.)

2) **Lyran** ääni kuului vaativana. ”Will?” **hän** mutisi. ”Onko se Will?”

”Lyra!” **Will** sanoi ja polvistui nopeasti **hänen** viereensä. **Ama** auttoi **Lyran** istumaan.

”Mistä on kysymys?” **Lyra** sanoi. “Missä me olemme? Voi, Will, minä näin unta…”

”Me olemme luolassa. Älä liiku liian nopeasti, ettei sinua ala huimata. Ota ihan rauhallisesti. Kerää voimia. Olet nukkunut päiväkausia.”

Lyran silmät olivat yhä raskaat, ja **häntä** vavisuttivat valtavat haukotukset, mutta **hän** halusi epätoivoisesti olla valveilla, ja **Will** auttoi **häntä**, kietoi **hänen** käsivartensa omalle olkapääll**een** ja kannatti **hänen** painoaan. **Ama** katseli ujosti, sillä **vieras tyttö** oli nyt hereillä ja sai **hänet** hermostumaan. **Will** hengitti onnellisen tyytyväisenä **Lyran** unisen kehon tuoksua: **Lyra** oli tässä, **Lyra** oli todellinen. (*Maaginen kaukoputki*, 164.)

3) **Lyran** ääni kuului vaativana. ”Will?” **hän** mutisi. ”Onko se Will?”

”Lyra!” **Will** sanoi ja polvistui nopeasti **hänen** viereensä. **Ama** auttoi **hänet** istumaan.

Yllä oleva katkelma suomennoksesta (kohta 2) ja sitä vastaava katkelma alkutekstistä (kohta 1) ovat hyvä esimerkki siitä, millaisia ongelmia suomen kielen

persoonapronominien sukupuolettomuus aiheuttaa käännettäessä kielestä, jossa persoonapronomineilla tämä sukuerotus on. Katkelmassa ovat pääosassa Will ja Lyra, ja sivuosassa Ama. Alkutekstissä Williin viitataan miespuolisen henkilön pronominilla *he* sekä sen omistusmuodolla *his*. Lyraan sekä Amaan viitataan naispuolisen henkilön pronominilla *she* sekä sen omistus- ja objektimuodolla *her*. Esimerkiksi katkelman viimeisessä virkkeessä on suomennoksessa luultavasti selvyyden vuoksi haluttu käyttää Lyran nimeä (”Lyra oli tässä, Lyra oli todellinen.”). *Hän*-pronominihan voisi viitata myös Williin. Alkuteksti taas on täysin yksiselitteinen ilman, että Lyran nimeä toistettaisiin, sillä Lyra on *she*-pronominin ainoa mahdollinen referentti.

Aineiston otoksessa on runsaasti myös sellaisia kohtia, joissa henkilön nimeä on käytetty, vaikka *hän*-pronomini olisi myös ollut mahdollinen ilman, että olisi syntynyt erityistä epäselvyyttä sen referentistä. Esimerkissä 5. on katkelman alussa tällainen kohta, ja esimerkin kohdassa 3) olen ehdottanut, miten henkilön erisnimen voi korvata persoonapronominilla. Lyraan voi viitata myös jälkimmäisessä virkkeessä *hän*-pronominilla, ja kontekstista käy selkeästi ilmi, että pronominilla viitataan juuri Lyraan. Näyttää siltä, että tällaisissa kohdissa suomennoksesta on tehty mahdollisimman yksinkertainen ymmärtää ja jätetty hyvin vähän tulkinnanvaraa, ja lopputuloksena on toistoa, joka osin rikkoo tekstin tyyliä ja sujuvuutta.

Esimerkki 6.

> He whispered that to **Ama**. **She** nodded.
> Then, as he was about to move, **Mrs Coulter** woke up.
> **She** stirred and said something, and instantly the golden monkey sprang to his feet. (*The Amber Spyglass*, 161.)

> Will esitti asian kuiskaten **Amalle**. **Tyttö** nyökkäsi.
> Mutta juuri kun Will oli ryhtymässä tuumasta toimeen, **rouva Coulter** heräsi.
> **Nainen** liikahti ja sanoi jotakin, ja kultainen apina hyppäsi samassa jalkeille. (*Maaginen kaukoputki*, 161.)

Esimerkissä 6. yllä on käytetty viittaussuhteen selventämisessä erisnimen toiston sijasta viittausta referenttiin jollakin yleissanalla. Alkutekstissä Amasta ja rouva Coulterista ensin puhutaan heidän nimillään, ja seuraavassa virkkeessä heihin viitataan pronominilla *she*. Suomennoksessa pronominia ei käytetä, vaan aiemmin nimeltä mainittuun henkilöön (Ama, rouva Coulter) viitataan yleissanalla (tyttö, nainen), joka erottaa hänet toisesta

mahdollisesta referentistä eli Willistä. Näin vältytään erisnimen toistamiselta. Tätä keinoa käytetään jonkin verran suomennoksessa selkiyttämään epäselviä viittaussuhteita.

Esimerkki 7.

> 1) "Ama here got some powder to wake you up," he said speaking very quietly, and Lyra turned to the girl, seeing **her** for the first time, and put her hand on **Ama's** shoulder in thanks. (*The Amber Spyglass*, 165.)
>
> 2) ”Tällä Amalla oli jauhetta, jolla saimme sinut heräämään”, Will sanoi hyvin hiljaa, ja Lyra kääntyi katsomaan tyttöä. Hän näki **Aman** nyt ensimmäistä kertaa ja kiitti laskemalla kätensä **Aman** olkapäälle. (*Maaginen kaukoputki*, 165.)
>
> 3a) ”Tällä Amalla oli jauhetta, jolla saimme sinut heräämään”, Will sanoi hyvin hiljaa, ja Lyra kääntyi katsomaan tyttöä. Hän näki **Aman** nyt ensimmäistä kertaa ja kiitti laskemalla kätensä **tämän** olkapäälle.
>
> 3b) ”Tällä Amalla oli jauhetta, jolla saimme sinut heräämään”, Will sanoi hyvin hiljaa, ja Lyra kääntyi katsomaan tyttöä. Hän näki **tämän** nyt ensimmäistä kertaa ja kiitti laskemalla kätensä **Aman** olkapäälle.
>
> 3c) ”Tällä Amalla oli jauhetta, jolla saimme sinut heräämään”, Will sanoi hyvin hiljaa, ja Lyra kääntyi katsomaan tyttöä. Hän näki **Aman** nyt ensimmäistä kertaa ja kiitti laskemalla kätensä **hänen** olkapäälleen.

Yllä olevassa esimerkissä kohta 1 on ote alkutekstistä ja kohta 2 suomennoksesta. Suomennoksen katkelmassa näkyy, miten Aman nimeä toistetaan, vaikka viittaussuhteet kävisivät selviksi viittaamalla Amaan pronominilla. Kohdat 3a ja 3b ovat omia ehdotuksiani, miten *tämä*-pronominia käyttämällä Aman nimeä ei tarvitse toistaa. Tosin tässä yhteydessä Amaan voisi nähdäkseni viitata myös *hän*-pronominilla (kohta 3c) ilman, että viittaussuhteet olisivat epäselviä. Kohdan 3c lihavoitu *hän* ei nimittäin voi saada referentikseen Lyraa, sillä jos kohdassa haluttaisiin viitata Lyraan, se tehtäisiin pelkällä possessiivisuffiksilla, ja pronomini olisi kokonaan tarpeeton: ”… kiitti laskemalla kätensä olkapäälleen”. *Tämä*-pronominin käyttö suomennoksen katkelmassa toteuttaisi *Iso suomen kielioppi* -oppaan ja *Kielenhuollon käsikirjan* ohjeita *tämä*-pronominin referentin reemapaikkaisuudesta sekä pronominin ja referentin läheisyydestä tekstissä (ks. sivu 59). Mielestäni *tämä*-pronomini sopisi kohtaan myös siksi, että katkelmassa Will ja etenkin Lyra ovat etualaisia henkilöitä ja Ama on taka-alainen. Vartevan havaintojen mukaan (1998, 207) *tämä*-pronomini sopii tilanteeseen, jossa taka-

alainen henkilö nostetaan hetkeksi etualalle, kuten katkelman tapahtumassa käy Lyran ja Aman keskinäisessä hierarkiassa.

Esimerkki 8.

> 1) There was no need for her to be so anxious, thought Lyra, but perhaps **she** wasn't used to danger. (*The Subtle Knife*, 156.)
>
> 2) Lyran mielestä tohtori Malonella ei ollut mitään syytä huolestua niin kovasti, mutta ehkä **hän** ei ollut tottunut vaaraan. (*Salaperäinen veitsi*, 152.)
>
> 3) Lyran mielestä tohtori Malonella ei ollut mitään syytä huolestua niin kovasti, mutta ehkä **tämä** ei ollut tottunut vaaraan.

Yllä oleva esimerkki 4. havainnollistaa, miten suomennoksessa (kohta 2) ei käytetä *tämä*-pronominia edes kohdassa, jossa *hän*-pronominilla on kaksi mahdollista referenttiä ja viittaussuhteet näin monitulkintaisia. Alkutekstissä (kohta 1) virkejärjestys tekee selväksi sen, että *she*-pronominin referentti on tohtori Malone, mutta suomennoksessa asia ei ole yhtä yksiselitteinen. Kohdassa 3 on oma ehdotukseni, miten viittaussuhteet saadaan helposti selviksi käyttämällä *hän*-pronominin tilalla *tämä*-pronominia. *Tämä*-pronomini sopii kohtaan erityisen hyvin myös Vartevan tutkimuksen perusteella. Se, että tohtori Malone ei ehkä ollut tottunut vaaraan, on Lyran ajatus. Katkelmassa on siis kyseessä ensinnäkin Lyran näkökulmasta havaittu asiaintila (tohtori Malone vaikutti huolestuneelta) ja toiseksi Lyran ajatuksen referointi (tohtori Malone ei ehkä ollut tottunut vaaraan). Vartevan mukaan molemmissa näistä tapauksista, katsottaessa asiaa muun henkilön näkökulmasta ja referoitaessa muun henkilön ajatuksia tai puhetta, käytetään pronominia *tämä* (Varteva 1998, 213–216).

Olen tässä alaluvussa esittänyt ja esimerkein pyrkinyt havainnollistamaan, että suomennoksessa on käytetty yksipuolisesti eri keinoja ilmaista 3. persoonan persoonapronominien viittaussuhteita. Lähinnä viittaussuhteita on selvennetty toistamalla henkilöiden nimiä. Henkilöiden nimiä esiintyy suomennoksessa huomattavasti enemmän kuin alkutekstissä, ja toisto on paikoin jopa häiritsevän runsasta. Tätä ongelmaa saattaa esiintyä kaikessa sellaisessa suomennetussa kirjallisuudessa, jonka lähdekielessä persoonapronomineilla on sukuerotus. Suomen kielessä ei sukuerotusta ole, ja tästä aiheutuvat epäselvyydet pronominien viittaussuhteissa täytyy ratkaista suomen kielelle ominaisella tavalla, joista yksi on referentteihin viittaaminen juuri erisnimellä. Kuitenkin

olen aineistosta poimimillani esimerkeillä pyrkinyt osoittamaan, että tässä suomennoksessa on henkilöiden nimiä toistettu myös kohdissa, joissa alkutekstissä esiintyy vain saman sukupuolen edustajia ja heihin on viitattu samalla pronominilla. Jonkin verran suomennoksessa on selvennetty viittaussuhteita viittaamalla henkilöihin erisnimen sijasta jollakin yleissanalla.

Tämä henkilöiden nimien runsas toisto on mielestäni yksi suomennoksen piirre, joka saattaa viitata siihen, että suomennoksen sisäinen yleisö on iältään nuorempi kuin mitä alkuteoksen sisäinen yleisö on. Toisto nimittäin näyttää olevan ominaista lapsille puhuttaessa ja tarinaa kerrottaessa. Nimien runsas toisto yhdistettynä lyhyisiin, katkottuihin virkkeisiin tuo erityisesti vaikutelman lapsille suunnatusta kerronnasta. Virkepituutta tarkastelen lähemmin luvussa 4.4.

Olen myös havainnut, että *tämä*-pronominia ei ole aineiston otoksessa käytetty laisinkaan persoonapronominin roolissa, vaikka henkilöviitteinen *tämä*-pronomini on yleinen tapa selventää viittaussuhteita silloin, kun kahdesta henkilöstä kerrotaan samanaikaisesti ja toiseen viitataan jo pronominilla *hän*. *Tämä*-pronominin puute viittaa osaltaan siihen, että suomennoksen kerronta on suunnattu mahdollisesti verrattain nuorelle sisäiselle yleisölle. *Tämä*-pronomini henkilöviitteisenä nimittäin saattaa olla nuorelle yleisön jäsenelle vieraampi kuin *hän*-pronomini, jolloin sen käyttö saattaa vaikeuttaa ymmärtämistä. Lisäksi *tämä*-pronomini voi tekstissä saada myös muita, hyvinkin hienovivahteisia merkityksiä (Varteva 1998), ja niiden ymmärtäminen vaatii hyvää luku- ja tulkintataitoa, jollaista nuorilla ei välttämättä katsota olevan. *Tämä*-pronominin puute kuitenkin aiheuttaa tulkintaongelmia joissakin kohdissa, kuten tämän luvun esimerkistä 8. kävi ilmi.

4.4. Virkkeiden jakaminen

Kolmas aineistosta poimimani piirre on virkkeiden jakaminen. Alkuteoksessa on vähemmän ja pidempiä virkkeitä kuin suomennoksessa. Esimerkiksi tarkastelemassani otoksessa *Salaperäisestä veitsestä* on 178 kertojan virkettä ja sitä vastaavassa osiossa alkuteoksesta *The Subtle Knife* on 153 kertojan virkettä, eli suomennoksessa on runsaiden kymmenen sivun otoksessa 25 kertojan virkettä enemmän kuin alkuteoksen vastaavassa otoksessa. Kertojan virkkeellä tarkoitan sellaista virkettä, jossa on vähintään yksi lause

kerrontaa. Virkkeet, jotka ovat pelkästään henkilöiden puheen suoraa lainausta ilman kertojan johtolausettakaan, olen jättänyt laskuista pois. Tämä johtuu siitä, että halusin tarkastella nimenomaan kertojan tapaa puhua yleisölleen.

Riitta Oittinen (1997) on tarkastellut *Alice's Adventures in Wonderland* -teoksen suomennoksia ja havainnut, että Kirsi Kunnas on suomennoksessaan pyrkinyt kotouttamaan teoksen suomalaisille lapsilukijoille sopivaksi. Kunnas itse korostaakin lapsille kääntämisessä juuri kohdeyleisön huomioonottamista (Kunnas 1985), ja tämä näkyy hänen käännösstrategiassaan niin *Alice's Adventures in Wonderland* -teoksen kuin lastenrunoudenkin kohdalla. Hän kiinnittää erityisen huomion rytmiin niin, että teksti käännetään paitsi silmälle myös korvalle, jolloin se on vaivaton lukea myös ääneen (Kunnas 1985, 87–88). Tähän rytmiin ja lukemisen ja ymmärtämisen helppouteen vaikuttavat juuri virkepituudet ja -rakenteet, ja *Alice's Adventures in Wonderland* -teoksen suomennoksessaan Kunnas onkin lukijaa auttaakseen jakanut virkkeitä ja kappaleita osiin (Oittinen 1997, 112–113). Virkkeiden jakaminen osiin on siis luonteva tarkastelun kohde, kun etsin tutkimukseni aineistosta lastenkirjamaisia piirteitä.

Alkutekstin virkkeet ovat paitsi pidempiä myös monessa kohdassa rakenteeltaan monimutkaisempia kuin suomennoksessa. On mahdollista ja luultavaa, että suomenkielisessä kirjallisuudessa pitkät ja polveilevat virkerakenteet ovat kaikissa kirjallisuudenlajeissa harvinaisempia kuin englanninkielisessä kirjallisuudessa. Mielestäni moni kohta aineistossani kuitenkin viittaa siihen, että suomennoksen kertoja selvästi kertoo tarinaa nuoremmalle yleisölle kuin alkuteoksen kertoja, ja käyttää siksi lyhyempiä ja yksinkertaisempia virkerakenteita. Pidän tätä suomennoksen piirrettä siis yhtenä sellaisena ominaisuutena, josta empiirinen lukija saattaa saada kuvan, että suomennos on lastenkirja. Pyrin seuraavaksi havainnollistamaan oletustani esimerkeillä aineistosta.

Esimerkki 9.

> Two men in white coats came out of a door, and she bumped into them and suddenly Pantalaimon was a crow, shrieking and flapping, and he startled them so much they fell back and she pulled free of their hands and raced down the last flight of stairs into the lobby just as the porter put the phone down and lumbered along behind his counter calling out: "Oy! Stop there! You!" (*The Subtle Knife*, 159.)

> Eräästä ovesta tuli kaksi valkotakkista miestä, ja Lyra törmäsi heihin. Pantalaimon muuttui äkkiä kirkuvaksi ja räpytteleväksi varikseksi ja säikäytti miehet niin, että Lyra pääsi riistäytymään vapaaksi heidän käsistään. Hän ampaisi viimeisen porrasjakson alas aulaan juuri, kun vahtimestari laski puhelimen kuulokkeen paikoilleen. Mies liikehti kömpelösti tiskinsä takana ja huusi: ”Hei! Sinä siellä! Seis!” (*Salaperäinen veitsi*, 154.)

Yllä oleva alkutekstin katkelma on yksi kokonainen kappale tekstistä. Kappale on yhtä ainoaa virkettä ja siinä tapahtuu paljon. Virkkeessä on runsaasti *and*-sanalla rinnastettuja lyhyitä päälauseita ja vieläpä ilman pilkkuja lauseiden välissä. Tämä tuo tekstiin hengästyttävän ja kaaosmaisen sävyn, mikä sopii erinomaisesti juuri tähän pakokohtaukseen, jossa Lyra juoksee kauhuissaan karkuun häntä jahtaavia ihmisiä.

Esimerkkikatkelman suomennoksessa on alkutekstin yksi pitkä virke pilkottu neljään lyhyempään virkkeeseen. Virkerakenteesta johtuva alkutekstin painostava ja kaaosmainen tunnelma osin latistuu suomennoksessa. En voi kuvitella mitään muuta syytä virkkeen jakamiselle näin moneen osaan kuin sen, että siitä on haluttu helppolukuisempi tai sen on haluttu noudattavan paremmin asiakielelle tyypillistä virkerakennetta ja -pituutta. Joka tapauksessa vaikuttaa siltä, että suomennoksessa tyyliseikat on sivuutettu ja pyritty luettavuuteen tunnelman kustannuksella.

Esimerkki 10.

> 1) Iorek, in his armour, was somewhere close by, waiting to hold off the soldiers from the zeppelins so as to give Will enough time to work. (*The Amber Spyglass*, 157.)
>
> 2) Iorek oli haarniskassaan jossakin lähitienoilla ja odotti zeppeliineillä tulevia sotilaita. Sen oli määrä pitää ne loitolla niin kauan että Will ehtisi toimia. (*Maaginen kaukoputki*, 157.)

Esimerkki 11.

> 1) “Ama here got some powder to wake you up,” he said speaking very quietly, and Lyra turned to the girl, seeing her for the first time, and put her hand on Ama’s shoulder in thanks. (*The Amber Spyglass*, 165.)
>
> 2) ”Tällä Amalla oli jauhetta, jolla saimme sinut heräämään”, Will sanoi hyvin hiljaa, ja Lyra kääntyi katsomaan tyttöä. Hän näki Aman nyt ensimmäistä kertaa ja kiitti laskemalla kätensä Aman olkapäälle. (*Maaginen kaukoputki*, 165.)

Yllä olevat esimerkit 10. ja 11. osoittavat, miten suomennoksessa virkkeet ovat paitsi lyhyempiä myös yksinkertaisempia rakenteeltaan. Otteissa alkutekstistä virkkeet ovat pidempiä ja monimutkaisempia, ja niissä on eriasteisesti rinnastettuja lauseenosia ja myös infiniittirakenteita, joita käsittelin luvussa 4.2. Vastaavien kohtien suomennoksissa on alkutekstin virke jaettu kahdeksi, ja virkkeet sisältävät lyhyitä päälauseita rinnastettuna *ja*-konjunktiolla sekä yhden sivulauseen. Suomennoksessa on mahdollisesti haettu helppolukuisuutta, mutta samalla tekstin rytmi on muuttunut tasapaksummaksi kuin alkuteoksessa. Näissäkin tapauksissa näyttää siltä, että virkkeitä on jaettu ja niiden rakennetta yksinkertaistettu selvyyden ja luettavuuden vuoksi, mutta samalla on menetetty tyylistä jotakin.

Virkkeiden erilaiset pituudet ja rakenteet alkutekstissä ja suomennoksessa ovat luonnollinen ilmiö kääntämisessä: eri kielet ovat rakenteeltaan ja ilmaisutavoiltaan erilaisia. Olen kuitenkin aineistoni alkutekstiä ja suomennosta vertailtuani sitä mieltä, että virkkeiden pilkkominen useampaan ja niiden rakenteiden yksinkertaistaminen paikoin tuovat suomennokseen lastenkirjan tuntua. Havaintojeni mukaan suomennoksen kertoja käyttää paikoin yksinkertaisempaa kieltä ja lyhyempiä virkkeitä, ja tämä saattaa viitata siihen, että suomennoksen kertoja puhuu nuoremmalle sisäiselle yleisölle kuin alkutekstin kertoja. Tätä olen pyrkinyt tässä luvussa esimerkeillä havainnollistamaan.

4.5. Sananvalinnat

Seuraavaksi tarkastelen suomennoksen sananvalintoja ja niiden vaikutusta siihen, millaiselle teoksen sisäiselle yleisölle suomennoksen kertoja tuntuu tarinaa kertovan. Sananvalintojen tarkastelu ja tulkinta tässä yhteydessä ei ole ollenkaan yksiselitteistä johtuen sanojen merkityksen monimuotoisuudesta. Sanan merkityksessä on yleensä tapana erottaa toisistaan sanan denotaatio eli perusmerkitys ja sanan konnotaatio eli assosiaatiosisältö. Perusmerkityksen lisäksi sanoilla voi olla vahvakin tunnearvo, eli sanat itsessään, eikä vain kerrottava asia, herättävät kuulijassa tai lukijassa tuntemuksia. Samalla tarkoitteella voi olla kielessä monta sanavastinetta, osa niistä neutraaleita ja osa tunnepitoisia. Sanoihin liittyvät assosiaatiot ovat usein yhteisiä laajoillekin kielenkäyttäjien joukolle, mutta ne voivat olla myös hyvin yksilöllisiä. (Ingo 1982, 85–86.) Sanojen merkitykset, tunnelmat ja mielleyhtymät ovat siis osin henkilön subjektiivisia kokemuksia. Näkemykseni aineistoni sananvalinnoista perustuvat täten

omiin käsityksiini, tulkintoihini ja tuntemuksiini, ja vaikka pyrin tukemaan näitä näkemyksiäni esimerkeillä aineistosta, voi joku muu tulkita samat kohdat eri tavalla.

Sananvalinnat ovat neljäs aineistosta poimimani piirre, joka mielestäni tukee hypoteesiani suomennoksen lastenkirjamaisuudesta verrattuna alkuteokseen. Suomennoksessa on runsaasti sanoja, jotka nähdäkseni eroavat rekisteriltään alkutekstin sanoista, ja tuovat siksi lastenkirjamaisuutta tekstiin. Turun yliopiston Kääntämisen ja tulkkauksen keskuksen ylläpitämä kääntämisen opetussanasto (Turun yliopisto, 2001) määrittelee *rekisterin* seuraavasti: ”Tilanteen muodollisuuden asteeseen kytkeytyvä kielen vaihtelu, johon vaikuttavat mm. puhujien väliset sosiaaliset suhteet, heidän sosiaalis-kulttuurillinen taustansa ja käsiteltävät aiheet.” Lisäksi todetaan, että eri rekisterit eroavat toisistaan muun muassa sanastoltaan, ja rekisteri heijastuu myös kielen kielioppiin ja syntaksiin. (Turun yliopisto, 2001.) Esittelen seuraavaksi esimerkkejä aineistosta, joissa nämä erot suomennoksen ja alkutekstin rekistereissä näkyvät.

Esimerkki 12.

> …and **for a moment** it wasn’t her face at all… (*The Amber Spyglass*, 162.)
>
> …**hetkisen ajan** hänen kasvonsa eivät olleet hänen… (*Maaginen kaukoputki*, 162.)

Esimerkki 13.

> **A minute later** the car came to a silent halt outside a public library. (*The Subtle Knife*, 162.)
>
> **Hetkistä myöhemmin** auto pysähtyi äänettömästi kirjaston eteen. (*Salaperäinen veitsi*, 157.)

Esimerkki 14.

> …but Pantalaimon was fluttering anxiously on her shoulder, just as he had when they’d played the trick on the skulls in the crypt at Jordan College, and she was a **little** wiser now. (*The Subtle Knife*, 155.)
>
> Pantalaimon liikehti levottomasti Lyran olkapäällä aivan kuin silloin, kun he olivat tehneet kepposen Jordan Collegen kryptan pääkalloille, ja siitä Lyra oli **hiukkasen** viisastunut. (*Salaperäinen veitsi*, 150.)

Yllä olevissa kolmessa esimerkissä on suomennoksessa käytetty diminutiivia eli vähennys- ja hellittelymuotoa (lihavoituna). Diminutiivin käyttö tuo tietyn epämuodollisen, puhekielimäisen sävyn tekstiin verrattuna tavalliseen muotoon: vrt. *hetki – hetkinen*, *hiukan – hiukkasen*. Diminutiivin käyttö saattaa osaltaan kertoa suomennoksen sisäisen yleisön nuoresta iästä.

Esimerkki 15.

> The only notion Lyra had of the search for her was **the incessant drone of the gas engines of airships** criss-crossing the sky. (*Northern Lights*, 132.)
>
> Lyra ei huomannut etsintöjä muusta kuin siitä, että taivaalla kaarteli **ilma-aluksia joiden kaasumoottorit pörisivät jatkuvasti**. (*Kultainen kompassi*, 140.)

Esimerkki 16.

> He prowled about by Mrs Coulter's sleeping-bag, **scratching** with a little horny finger at the occasional glow-flies that settled in the cave and **smearing** their luminescence over the rock. (*The Amber Spyglass*, 157.)
>
> Apina kierteli rouva Coulterin makuupussin ympärillä, **litisti** pienellä kovalla kynnellään luolaan eksyneitä tulikärpäsiä ja **liiskasi** niiden loistevalon kiveen. (*Maaginen kaukoputki*, 157.)

Yllä olevissa esimerkeissä 15. ja 16. on suomennoksissa käytetty sanoja, joita pidän rekisteriltään erilaisina kuin alkutekstin sanoja. Esimerkissä 15. alkutekstissä käytetään neutraalia ilmaisua *the incessant drone of the gas engines*, kun taas suomennoksessa *kaasumoottorit pörisivät jatkuvasti*. *Pöristä* on ehkä onomatopoeettisuudestaan tai puhekielisyydestään johtuen huomiota herättävämpi kuin alkutekstin *drone*, ja suomennoksen ilma-aluksista saa erilaisen mielikuvan kuin alkutekstin ilma-aluksista. Samaten esimerkissä 16. *litistää* ja *liiskata* ovat erityyppisiä sanoja kuin alkutekstin *scratching* ja *smearing*. *Litistää* ja *liiskata* ovat arkisia ja tuntuvat sopivan juuri lapsille suunnattuun kerrontaan. Alkutekstin *scratching* ja *smearing* taas ovat pikemminkin yleiskielisiä ja neutraaleita ilmaisuja.

Esimerkki 17.

> Will made a small opening, low down, looked through, and enlarged it swiftly, **getting through in a moment on hands and knees**. (*The Amber Spyglass*, 160.)

Will teki pienen aukon aivan alas, katsoi sisään, laajensi reikää nopeasti ja **paineli samassa nelinkontin läpi**. (*Maaginen kaukoputki*, 160.)

Esimerkki 18.

She stood, **ready to run**, and saw a large dark-blue car gliding silently to the pavement beside her. (*The Subtle Knife*, 160.)

Lyra nousi **valmiina pinkaisemaan juoksuun** ja näki, kuinka suuri tummansininen auto liukui hiljaa hänen viereensä jalkakäytävän reunaan. (*Salaperäinen veitsi*, 156.)

Myös yllä olevissa esimerkeissä sananvalinnat viestivät eri rekistereistä suomennoksessa ja alkutekstissä. Erityisesti huomioni kiinnittyi esimerkin 17. sanoihin *painella* sekä esimerkin 18. sanaan *pinkaista*. Nämä sanat ovat sävyltään arkisia ja vaikuttavat viestivän aivan tietynlaista liikkumisen tapaa. Erityisesti kun huomioidaan, että molemmat yllä olevat katkelmat ovat kohdista, joissa tilanne on painostava ja ahdistava, tuntuvat suomennoksen sananvalinnat erityisen leppoisilta ja keveiltä. Alkutekstissä samat toiminnat on ilmaistu neutraalimmin verbein *get through* ja *run*.

Esimerkki 19.

Balthamos **might have been able to tell them**, but Will was troubled about him. (*The Amber Spyglass*, 157–158.)

Balthamos **olisi voinut kertoa asian oikean laidan**, mutta Will oli hänestä huolissaan. (*Maaginen kaukoputki*, 157.)

Esimerkki 20.

Then, as he was about to move, Mrs Coulter woke up. (*The Amber Spyglass*, 161.)

Mutta juuri kun Will oli ryhtymässä tuumasta toimeen, rouva Coulter heräsi. (*Maaginen kaukoputki*, 161.)

Yllä on kaksi esimerkkiä, joissa on suomennoksissa käytetty sanontaa, joka on rekisteriltään erilainen alkutekstin kanssa. *Asian oikea laita* ja *ryhtyä tuumasta toimeen* ovat vakiintuneita sanontoja, joiden käyttö tässä yhteydessä kiinnitti huomioni. Sanonnoista tulee tekstiin hieman vanhahtava sävy, joka saattaisi hyvinkin sopia lasten satuihin tai kertomuksiin. Taas alkutekstin kieli on vastaavissa kohdissa neutraalia yleiskieltä.

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että alkutekstin ja suomennoksen rekisterit eroavat hieman toisistaan ja siksi niissä on käytetty erilaisia sananvalintoja. Suomennoksen sanastossa huomioni kiinnittyi muun muassa diminutiivin käyttöön, arkisten sanojen käyttöön, tapahtumien tunnelmaan verrattuna keveiden ja sävyttyneiden ilmausten käyttöön sekä vanhahtavien sanontojen käyttöön. Aineistosta poimimistani esimerkeistä näkyy, että suomennoksen kertoja puhuu yleisölleen ainakin osittain eri rekisterissä kuin alkutekstin kertoja omalle yleisölleen. Nämä erot rekisterissä ovat omalta osaltaan saattaneet johtaa suomennoksen lastenkirjamaiseen sävyyn.

4.6. Tulosten pohdinta

Olen tässä luvussa esitellyt havaintojani tutkimuksen aineistosta ja pyrkinyt havainnollistamaan niitä aineistosta poimimillani esimerkeillä. Etsin aineistosta hypoteesini tueksi piirteitä, jotka viittaisivat siihen, että tarkastelemani teoksen suomennos on kerronnaltaan suunnattu nuoremmalle teoksen sisäiselle yleisölle kuin alkuteos. Aineiston analyysissa löysin tekstistä neljä näkyvää piirrettä, jotka nähdäkseni osaltaan tuovat suomennokseen lastenkirjamaisuutta. Nämä piirteet ovat 1) lauseenvastikkeiden vähyys ja sivulauseiden runsaus, 2) henkilönnimien runsas toisto, 3) virkkeiden jakaminen useammiksi ja 4) sananvalinnat.

Nämä neljä tendenssiä olivat selkeästi havaittavissa ja ilmenevät kaikissa teoksen osissa, ja katson niiden osaltaan vaikuttavan lukijan tunteeseen siitä, että suomennokset ovat nuoremmalle lukijalle suunnattu kuin alkuteokset. Aineistossa havaittavat piirteet siis tukevat oletustani suomennoksen lastenkirjamaisuudesta ja suomennosprosessissa tapahtuneesta genrenvaihdoksesta. Vaikka monet näistä tekstin piirteistä ja ominaisuuksista liittyvätkin tekstin rakenteeseen ja syntaksiin, tällaiset seikat kertovat kuitenkin paljon siitä, millaiselle sisäiselle yleisölle kertoja puhuu ja millaisin keinoin kertoja kokee saavansa asiansa perille tälle yleisölle.

Näiden neljän mainitsemani piirteen tarkastelu juuri lastenkirjamaisina piirteinä on osin ongelmallista. Erityisesti kaksi piirrettä, eli lauseenvastikkeiden vähyys ja sivulauseiden runsaus sekä virkkeiden jakaminen useammiksi, on mahdotonta nimetä vain ja ainoastaan lastenkirjallisuuden piirteiksi, vaan suomennoksen ja alkutekstin erot näiden seikkojen

kohdalla saattavat olla ominaisia kaikille kirjallisuudenlajeille englannista suomeen käännettäessä. Kuten alaluvussa 4.2. totesin, on hyvin mahdollista, että kaikessa suomenkielisessä kirjallisuudessa lauseenvastikkeet ovat harvinaisempia ja sivulauseet yleisempiä kuin englanninkielisessä kirjallisuudessa. Samaten on mahdollista ja luultavaa, että suomenkielisessä kirjallisuudessa pitkät ja polveilevat virkerakenteet ovat kaikissa kirjallisuudenlajeissa harvinaisempia kuin englanninkielisessä kirjallisuudessa (ks. alaluku 4.4.). Aineistooni syvällisesti tutustuttuani olen kuitenkin sitä mieltä, että nämä kaksi piirrettä saattavat lisätä suomennoksen lastenkirjamaisuutta, ja olen pyrkinyt mahdollisimman perusteellisesti havainnollistamaan tätä aineistosta valitsemillani esimerkeillä.

Osaltaan ongelmallista on myös sananvalintojen tarkastelu yleisön ikää määriteltäessä. Kuten alaluvussa 4.5. mainitsin, sanojen merkitykset, tunnelmat ja konnotaatiot ovat suurelta osin henkilön subjektiivisia kokemuksia. Tietyn sanan tunnistaminen kuuluvaksi johonkin tiettyyn rekisteriin ja sen tunnistaminen ei-kuuluvaksi johonkin toiseen rekisteriin ei ole siksi ollenkaan suoraviivaista. Pidän kuitenkin alkutekstin ja suomennoksen erilaisia sananvalintoja merkittävänä tekijänä aineiston yleisöjä tarkasteltaessa, joten olen ottanut sananvalinnat osaksi aineistoanalyysia. Olen alaluvussa 4.5. pyrkinyt mahdollisimman tarkasti perustelemaan näkemykseni aineistosta poimimieni sanojen rekisterieroista.

Vaikka olen tässä luvussa eritellyt tarkastelemani piirteet ja esitellyt ne omissa alaluvuissaan, näiden ja mahdollisesti muidenkin eri piirteiden luoma kokonaisuus on kuitenkin ollut se, mikä on johtanut lukijana havaintoon suomennoksen lastenkirjamaisuudesta. Mikään mainitsemani piirre yksinään tuskin riittäisi saamaan aikaan lastenkirjamaista sävyä suomennokseen, eikä niitä siksi voi välttämättä yksittäin käsitellä lastenkirjan piirteinä.

Koska aineiston tekstinsisäisistä seikoista on mahdotonta päätellä, mikä on suomennoksen ja alkutekstin todellisten, empiiristen kohderyhmien ja yleisöiden ikä, olen tutkimuksessa tarkastellut aineiston tekstien sisäisiä yleisöjä sekä mahdollisia eroja alkutekstin ja suomennoksen yleisöjen iässä. Korostan tässä yhteydessä vielä, että vaikka tämän tutkimuksen lähtökohtana oli oma lukijan havaintoni suomennoksen lastenkirjamaisuudesta verrattuna alkutekstiin, tarkoitukseni ei ole ollut tekstinsisäisten

seikkojen perusteella tehdä oletuksia siitä, minkä ikäiselle yleisölle alkutekstin kirjoittaja tai suomennoksen laatija on oman tekstinsä suunnannut. Olen tehnyt päätelmäni alkuteoksen ja suomennoksen sisäisen yleisön iästä sen perusteella, miten alkuteoksen ja suomennoksen kertoja yleisöään puhuttelee.

5. PÄÄTELMÄT JA POHDINTA

Olen pro gradu -työssäni tarkastellut mahdollista genrenvaihdosta, joka tapahtuu fantasiakirjan suomennosprosessissa. Tutkimus sai alkunsa omasta arkisesta lukijan havainnostani. Luin Philip Pullmanin fantasiatrilogiaa *His Dark Materials* alkukielellä englanniksi sekä sen suomennosta *Universumien Tomu*. Suomennos vaikutti enemmän lastenkirjalta kuin alkuteos. Pohdin, mitkä suomennoksen tekstinsisäiset seikat saavat sen tuntumaan lastenkirjamaiselta. Lisäksi minua kiinnosti, ovatko erilaiset kustannuspolitiikat vaikuttaneet eroihin alkuteoksen ja suomennoksen välillä. Näitä asioita lähdin työssäni selvittämään.

Ennen kuin pohdin tarkemmin aineiston sijoittumista genrejärjestelmään, selvitin luvussa 2. eri näkemyksiä siitä, mistä *genressä* on kyse sekä käsitteenä että kirjallisuuden kentän ilmiönä. Tarkastelin myös laajasti fantasiakirjallisuutta ja lastenkirjallisuutta genreinä. Jos genre jo käsitteenä on ongelmallinen määriteltävä, on vielä hankalampaa sijoittaa yksittäistä teosta genrejen järjestelmään. Kuten tutkimuksessani kävi ilmi, myös *His Dark Materials* -sarjan sekä sen *Universumien Tomu* -suomennoksen genren määrittäminen ei ole ollenkaan suoraviivaista. Kirjailija on sanonut kirjoittavansa kirjansa itselleen eikä millekään tietylle yleisölle (Pullman 2008a), eli kirjailijan intentio ei vie meitä mihinkään suuntaan genren määrittelyssä. Jos kysytään nuorten lukijoiden mielipidettä kirjan genrestä, he saattavat pitää kirjaa lastenkirjana; fantasiaharrastajien mielestä taas kyseessä on ehdottomasti fantasiateos. Lukijan tulkintakaan ei siis johda totuuteen teoksen genrestä. Paras mahdollisuus päästä selville teoksen genrestä oli syventyä itse teoksiin, niiden tekstinulkoisiin sekä tekstinsisäisiin piirteisiin.

Tarkastelin luvussa 3. lähemmin sitä, mitä alkuteoksen ja suomennoksen tekstinulkoiset piirteet, kuten kustantamon paratekstit, voivat kertoa niiden genreistä. Tarkastelin muun muassa erästä näkyvintä kustantamon paratekstiä eli kansikuvaa. Kansien tarkastelu ei sinänsä tuonut uutta tietoa aineistona olevien teosten genreistä, koska eri kohdeyleisöille

suunnatuissa painoksissa on luonnollisesti erilaiset kansikuvat. Tarkastelu kuitenkin havainnollisti, miten suuri merkitys kansikuvalla on potentiaaliselle lukijalle. Kirjan kannen perusteella potentiaalinen lukija tekee oletuksia kirjan sisällöstä, tunnelmasta ja genrestä, ja jos kansi ja teoksen sisältö ovat ristiriidassa keskenään, kirja ei välttämättä löydä optimaalista yleisöään.

Paratekstuaalisten elementtien lisäksi tarkastelun kohteena luvussa 3. olivat muiden kirjallisen kentän toimijoiden näkemykset siitä, mihin genreihin *His Dark Materials* ja *Universumien Tomu* kuuluvat. Tässä yhteydessä esittelin teoksen ja kirjailijan saamia palkintoja sekä fantasiaharrastajien keskustelupalstan keskusteluja. Fantasiaharrastajat kritisoivat teoksen suomennoksen sijoittamista lastenkirjallisuudeksi ja olivat sitä mieltä, että teos, etenkään viimeinen osa, ei ole sisällöltään lapsille sopivaa luettavaa, eivätkä lapset välttämättä ymmärrä sitä saadakseen siitä riittävästi irti. Lisäksi heitä harmitti fantasian lapsellinen leima sekä se, että jos fantasia sijoitetaan esimerkiksi kirjastoissa automaattisesti lasten hyllyyn, potentiaalinen lukija ei sitä sieltä löydä.

Vertailin luvussa 3. myös sitä, miten alkuteos ja suomennos ovat sijoitettuina kirjastoihin omissa vastaanottokulttuureissaan. Tämä tarkastelu tuki havaintoani suomennoksen lastenkirjamaisuudesta ja sen markkinoinnista lastenkirjana: alkuteos näyttää olevan omassa vastaanottokulttuurissaan tarjolla kirjastossa hieman vanhemmalle yleisölle kuin suomennos.

Aineistoanalyysissa verratessani suomennosta alkuteokseen löysin suomennoksen tekstistä piirteitä, jotka esiintyvät säännöllisesti kaikissa sarjan osissa ja joiden oletan tuovan suomennokseen lastenkirjamaisen sävyn. Esittelin luvussa 4. havaitsemani neljä piirrettä: 1) lauseenvastikkeiden vähyys ja sivulauseiden runsaus, 2) henkilönnimien runsas toisto, 3) virkkeiden jakaminen useammiksi ja 4) sananvalinnat. Löydökseni tukee hypoteesiani: suomennosprosessissa on tapahtunut genrenvaihdos, jonka seurauksena suomennoksen genre on hieman muuttunut suhteessa alkuteoksen genreen, ja tämä muutos on havaittavissa paitsi tekstinulkoisista seikoista myös itse tekstin piirteistä.

Vaikka tutkimuksen alussa oletukseni olikin, että löydän suomennoksen tekstistä piirteitä, joiden voidaan olettaa johtaneen lukijan havaintoon suomennoksen lastenkirjamaisuudesta, tulokset silti yllättivät. Koska alkuteos ei ole puhtaasti

aikuistenfantasiaa eikä suomennos puhtaasti lastenfantasiaa, vaan kyse on aste-eroista, ajattelin tulostenikin olevan pikemmin nyanssieroja. Alkuteos ja suomennos kuitenkin vaikuttavat osittain kuin eri teoksilta. Kun kaunokirjallinen teos selvästi muuttuu käännös- ja kustannusprosessissa, täytyy pohtia, missä määrin on kyse käännöksestä. Lukija kuitenkin luultavasti olettaa, että käännös vastaa mahdollisimman pitkälti alkuteosta. Tutkimukseni aineistossa alkuteoksen ja suomennoksen genret eroavat havaittavasti. Missä kulkee käännöksen ja muunnelman tai adaptaation välinen raja? Missä vaiheessa suomennoksen lukijalla on oikeus tietää, kuinka paljon suomennos eroaa alkuteoksesta?

Barbara Wallilta lainattu metodi, jossa tutkin sitä, miten teoksen kertoja puhuu teoksen sisäiselle yleisölle, osoittautui hyvin käyttökelpoiseksi. Ongelmani aihetta lähestyessäni oli se, että teoksen genreä voi määritellä niin monesta näkökulmasta. Oman aineistoni genrejen määrittelyssä oli se ongelma, että kirjailijalta itseltään, teoksen lukijakunnalta tai muilta kirjallisen kentän toimijoilta ei saanut yksiselitteistä vastausta kysymykseen millaiselle yleisölle tai mihin genreen teos on tarkoitettu. Piti siis tarkastella itse teosta ja sen tekstiä. Tässä lähestymistavassa taas on se ongelma, että teoksen tekstistä itsestään ei voi tehdä oletuksia ulkomaailmasta vaan vain teoksen sisäisestä maailmasta. Avuksi tuli Barbara Wallin näkemys siitä, että jos teos on kirjoitettu lapsille, se näkyy kertojan tavassa kertoa. Tämä linkki teoksen sisäisen ja ulkoisen maailman välillä mahdollistaa sen, että voin olettaa alkutekstin ja suomennoksen kertojien erilaisen kertomatavan viittaavan suomennosprosessissa tapahtuneeseen genrenvaihdokseen.

Tämä tutkimus esittelee genrenvaihdoksen ilmiötä vain yhden teoksen osalta, mistä syystä on mahdotonta ottaa kantaa ilmiön yleisyyteen tai harvinaisuuteen. Kustantamojen suhtautuminen fantasiakirjallisuuteen nuorison viihteenä (Halme 2006, 59) näyttää kuitenkin olevan tavallinen ilmiö Suomessa. Tästä voisi päätellä, että jos kustantamot edelleen haluavat julkaista fantasiaa pääasiassa lapsille ja nuorille, voi käännösfantasian kohdalla todella tapahtua enemmänkin sitä, että genren vaihtuminen näkyy paitsi tekstinulkoisista seikoista myös tekstinsisäisistä piirteistä. Korpustutkimuksella olisi mahdollista selvittää, onko suomennetun fantasiakirjallisuuden genrenvaihdos yksittäinen ilmiö vai löytyykö suomennetusta fantasiakirjallisuudesta ylipäänsä enemmän lastenkirjamaisia piirteitä kuin alkukielisestä fantasiakirjallisuudesta.

Lisätutkimuksella voisi valaista myös sitä, missä määrin suomennoksen piirteet ovat tietoisia ratkaisuja. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ollut mahdollista tarkemmin selvittää, mikä rooli kustantamolla tai suomentajalla on ollut suomennoksen saattamisessa alkuteosta lastenkirjamaisemmaksi. Mielenkiintoista olisi saada selville esimerkiksi se, miten kustantamo on suomentajaa ohjeistanut. Haluttiinko suomennoksen tekstistä erilaista kuin alkuteoksen? Onko teoksen tekstinsisäinen genrenvaihdos tietoinen?

Jos suomentajaa on ohjeistettu kääntämään juuri lapsiyleisölle, on oletettavaa, että taitava suomentaja ottaa kohdeyleisön huomioon käännösratkaisuissaan. Täten suomennos todella eroaisi alkutekstistä genreltään, kuten tutkimukseni aineiston kohdalla on käynyt. Mielenkiintoista on se, millaisen käännösprosessin kautta havaitsemani piirteet ovat muuttuneet matkalla alkutekstistä suomennokseen. Toistuvatko havaitsemani piirteet muussa lapsille suomennetussa kaunokirjallisuudessa?

Moniulotteinen on myös kysymys siitä, missä määrin kustantamon päätös sijoittaa jokin teos johonkin genreen muokkaa paitsi teosta myös teoksen yleisöjä. Kustantamon päätös sijoittaa *Universumien Tomu* lasten- ja nuortenkirjallisuuteen on vaikuttanut muun muassa kirjojen ulkonäköön ja markkinointiin. Kirjan tietynlainen ulkonäkö ja markkinointi taas johtaa tietynlaisen yleisön valikoitumiseen. Alaluvussa 3.3.5. esittelin fantasiaharrastajien mielipiteitä *Universumien Tomusta*, ja yleinen näkemys oli se, että lastenkirjana markkinoituna teos ei löydä oikeanlaista yleisöä: fantasian ystävät eivät löydä sitä kirjastoista, ja lastenkirjamaiset kansikuvat hämmentävät. Toisaalta oli huoli myös siitä, että lasten käsiin päätyy heille sopimatonta kirjallisuutta. Esimerkiksi *Universumien Tomun* viimeistä osaa pidettiin lapsille liian vaativana. Jos fantasiakirjallisuutta Suomessa markkinoidaan niin, että sen löytävät pääasiassa lapset ja nuoret, ei ole ihme, että kustantamot pitävät fantasiaa pääasiassa lasten- ja nuorten kirjallisuutena. Nuorison valikoituminen fantasian suurkuluttajiksi voi olla vaikuttanut nykyiseen kustannuspolitiikkaan, mutta se voi olla myös seurausta nykyisestä kustannuspolitiikasta. Kustantamoilla näyttää siis olevan valta päätöksillään osaltaan vaikuttaa siihen, millaisena jokin genre nähdään ja millainen yleisö tämän genren teoksiin pääsee käsiksi.

Olen tutkimuksessani halunnut valottaa fantasiakirjallisuuden suomentamista käännös- ja kustannusprosessissa tapahtuvan genrenvaihdoksen näkökulmasta. Jos kustantamon päätöksestä suomennettu teos julkaistaan nuoremmalle kohdeyleisölle kuin alkuteos, tämä näkyy luonnollisesti muun muassa kirjan ulkonäössä sekä markkinoinnissa. Jos suomentajaa ohjeistetaan suomentamaan lapsiyleisölle, hyvä suomentaja ottaa tämän huomioon työssään, ja suomennos on genreltään erilainen kuin alkuteos. Ongelmia tulee siinä vaiheessa, kun suomennettu teos ja lukija kohtaavat. Suomennoksen sisältö ja teemat eivät nimittäin välttämättä eroa alkuteoksen sisällöstä ja teemoista. Tällöin suomennetussa teoksessa on ristiriita: kieli ja teoksen tekstinulkoiset piirteet ovat lapsilukijoille suunnattu, mutta teoksen sisältö saattaa olla tarkoitetulle kohdeyleisölle liian vaativa. Toisaalta lukijat, joille teoksen sisällöllä ja teemoilla olisi paljonkin annettavaa, eivät välttämättä löydä teosta esimerkiksi kirjastosta tai kirjakaupasta, koska sitä markkinoidaan nuoremmalle yleisölle ja se on siksi sijoitettu lasten hyllyyn. Mielestäni tällaisessa tilanteessa kustannusprosessi on epäonnistunut, ja lopputuloksena on suomennettu teos, joka ei tee oikeutta alkuteokselle, kirjailijalle eikä myöskään lukijoille.

PAINETUT LÄHTEET

Alanko, Outi 2001. Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* s. 207–240. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Beckett, Sandra L. (toim.) 1999. *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York: Garland Publishing.

Blomberg, Kristian & Hirsjärvi, Irma & Kovala, Urpo (toim.) 2004. *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

David Duff (toim.) 2000. *Modern Genre Theory*. Harlow: Pearson Education.

Genette, Gérard 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Engl. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press [1987].

Genette, Gérard 2000. The Architext. David Duff (toim.) *Modern Genre Theory* s. 210–218. Harlow: Pearson Education [1977].

Haapala, Eija 1990. Kirjallisuuden tulkintakriteerit. Arto Haapala & Eija Haapala & Aarne Kinnunen & Markus Lammenranta (toim.) *Kirjallisuuden filosofiaa* s. 89–99. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Hakulinen, Auli & Vilkuna, Maria & Korhonen, Riitta & Koivisto, Vesa & Heinonen, Tarja Riitta & Alho, Irja (toim.) 2004. *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Halme, Jukka 2006. Esilukijan näkemyksiä ja kokemuksia. Kustantamon lukijan näkökulma. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 56–69. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Hirsch, E. D. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

Hirsjärvi, Irma 2006. Fantastisten lajityyppien ongelmia. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 169–185. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Hume, Kathryn 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen.

Hunt, Peter 1994. *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Hunt, Peter 2001. *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.

Hypén, Kaisa 2006. "…tilata ja järjestää, luetteloida ja varastoida, auttaa lukijoita valitsemaan ja löytämään": kirjastot ja kaunokirjallisuus. Kaisa Hypén (toim.) *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki* s. 11–66. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Ihonen, Maria 2004. Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. Kristian Blomberg & Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat* s. 76–96. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Ihonen, Maria & Ihonen, Markku 2006. Pohdintoja fantasiakirjallisuudesta ja kristinuskosta. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 145–168. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Iisa, Katariina & Oittinen, Hannu & Piehl, Aino (toim.) 2006. *Kielenhuollon käsikirja*. Helsinki: Yrityskirjat.

Ingo, Rune 1982. *Kääntämisen teoriaa ja sen sovellusta*. Turku: Åbo Akademi.

Jackson, Rosemary 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.

Kapari-Jatta, Jaana 2008. *Pollomuhku ja Posityyhtynen*. Helsinki: Tammi.

Kuivasmäki, Riitta & Heiskanen-Mäkelä, Sirkka 1990. *Aakkoset: johdatus suomalaisen nuorisokirjallisuuden historiaan ja käsitteistöön*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja no 12. Tampere: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.

Kümmerling-Meibauer, Bettina 1999. Crosswriting as a Criterion for Canonicity: the Case of Erich Kästner. Sandra L. Beckett (toim.) *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* s. 13–30. New York: Garland Publishing.

Kunnas, Kirsi 1985. Käännös – omavaloinen taideteos. Arja Ollikainen (toim.) *Kuka lohduttaisi Genoveevaa? Nuorisokirjallisuuden kääntämisestä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.

Leinonen, Anne 2006. Fantasian taikamaailma. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 20–44. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Leinonen, Anne & Loivamaa, Ismo (toim.) 2006. *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Lenz, Millicent & Scott, Carole (toim.) 2005. *His Dark Materials Illuminated. Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*. Detroit: Wayne State University Press.

Leppihalme, Ritva 2000. Kulttuurisidonnaisuus kaunokirjallisuuden kääntämisessä. Outi Paloposki & Henna Makkonen-Craig (toim.) *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki* s. 89–105. Helsinki: Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus.

Manlove, Colin N. 1982. On the Nature of Fantasy. Roger C. Schlobin (toim.) *Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Milton, John 1966. *Paradise Lost. Books I and II*. Toim. A. W. Verity. Cambridge: Cambridge University Press.

Mäntynen, Anne & Shore, Susanna 2006. Johdanto. Anne Mäntynen & Susanna Shore & Anna Solin (toim.) *Genre – tekstilaji* s. 9–41. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Neuvonen, Sini 2006. Fantasiaa kirjastossa. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 70–81. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Nieminen, Heidi 2000a. *A Rash Adventure - Translating Fantasy Fiction*. Pro gradu - tutkielma. Helsingin yliopisto, käännöstieteen laitos, englannin kääntäminen ja tulkkaus.

Nieminen, Tommi 1996. *Kohti lukijan genrejä: johdatusta semioottiseen lajiteoriaan*. Julkaisu nro 30. Tampere: Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos.

Nikolajeva, Maria 1988. *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Studies published by the Swedish Institute for Children's Books; 31. Tukholma: Almqvist & Wiksell International.

Nikolajeva, Maria 1999. Children's, Adult, Human…? Sandra L. Beckett (toim.) *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* s. 63–80. New York: Garland Publishing.

Oittinen, Riitta 1997. *Liisa, Liisa ja Alice*. Tampere: Tampere University Press

Oittinen, Riitta 2000. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing.

Oittinen, Riitta 2008. Harry vai Harri? Tomi Kontio et al (kirj.) *Kuka Harry Potter? Avain fantasian maailmaan* s. 111–126. Helsinki: Minerva.

Opacki, Ireneusz 2000. Royal Genres. David Duff (toim.) *Modern Genre Theory* s. 118–126. Harlow: Pearson Education [1963].

Peltoniemi, Sari 2006. Minun lohikäärmeeni – kirjoittaja fantasian äärellä. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 45–55. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Pinsent, Pat 2005. Unexpected Allies? Pullman and the Feminist Theologians. Millicent Lenz & Carole Scott (toim.) *His Dark Materials Illuminated. Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy* s. 199–211. Detroit: Wayne State University Press.

Pullman, Philip 1996. *Universumien Tomu I: Kultainen kompassi*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi [1995].

Pullman, Philip 2003a. *Universumien Tomu 2: Salaperäinen veitsi*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi [1997].

Pullman, Philip 2003b. *Universumien Tomu 3: Maaginen kaukoputki*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi [2000].

Pullman, Philip 2001a. *Northern Lights*. Lontoo: Scholastic Press.

Pullman, Philip 2001b. *The Subtle Knife*. Lontoo: Scholastic Press.

Pullman, Philip 2001c. *The Amber Spyglass*. Lontoo: Scholastic Press.

Puurtinen, Tiina 1995. *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja n:o 15. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Shavit, Zohar 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens: University of Georgia Press.

Shavit, Zohar 1999. Sandra L. Beckett (toim.) The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children. *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* s. 83–97. New York: Garland Publishing.

Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Kristian Blomberg & Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat* s. 11–31. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Sisättö, Vesa 2003. Johdanto. Vesa Sisättö (toim.) *Ulkomaisia fantasiakirjailijoita* s. 5–14. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Sisättö, Vesa 2006. Fantasia ja fantasiakirjallisuus. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa (toim.) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen* s. 9–19. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Sisättö, Vesa 2007. Tieteis- ja fantasiakirjallisuus. H. K. Riikonen & Urpo Kovala & Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.) *Suomennoskirjallisuuden historia 1* s. 496–508. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Todorov, Tzvetan 1980. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Engl. Richard Howard. New York: Cornell University Press [1970].

Todorov, Tzvetan 2000. The Origin of Genres. Engl. Catherine Porter. David Duff (toim.) *Modern Genre Theory* s. 193–209. Harlow: Pearson Education [1976].

Tolhurst, William E. 1987. Mikä teksti ja miten se saa merkityksensä? Suom. Eija Haapala. Markus Lammenranta & Arto Haapala (toim.) *Taide ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus [1979].

Tolkien, J. R. R. 2002. Saduista. Teoksessa *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY [1947].

Tynjanov, Juri [Tynyanov, Yuri] 2000. The Literary Fact. Engl. Ann Shukman. David Duff (toim.) *Modern Genre Theory* s. 29–49. Harlow: Pearson Education [1924].

Varteva, Annukka 1998. Pronominit hän ja tämä tekstissä. *Virittäjä* 2/1998 s. 202–223. Helsinki: Kotikielen Seura.

Wall, Barbara 1991. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. London: Macmillan.

Wienker-Piepho, Sabine 2004. Kansantarinat ja folklore fantasian maaperänä. Kristian Blomberg & Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Fantasian monet maailmat* s. 32–55. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

ELEKTRONISET LÄHTEET

City of Westminster 2008a. *Westminster Libraries – e-Library Catalogue & Readers' Services*. URL: <http://elibrary.westminster.gov.uk/uhtbin/cgisirsi/xx8dJlrtIA/SIRSI/0/57/49?user_id=WEBSERVER>. Luettu 6.8.2008.

City of Westminster 2008b. *The Zone*. URL: <http://www.westminster.gov.uk/libraries/youngpeople/>. Luettu 6.8.2008.

Larsen, David 2003. *Come ye to the kingdom of elves*. New Zealand Listener. Auckland: New Zealand. URL: <http://www.listener.co.nz/issue/3299/artsbooks/432/come_ye_to_the_kingdom_of_elves.html>. Luettu 12.1.2009.

Mouhijärven kunnankirjasto 2008. *Mouhijärven kunnankirjasto*. URL: <http://www.kirjasto.mouhijarvi.fi/>. Luettu 5.8.2008.

Nieminen, Heidi 2000b. *Gradutiivistelmä*. URL: <http://rosetta.helsinki.fi/gradut/niemin00.htm>. Luettu 24.11.2008.

Opetusministeriö 2001. *Kirjallisuuden valtionpalkinnot kirjailija Pirjo Hassiselle ja suomentaja Helena Bützowille*. <http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2001/5/kirjallisuuden_valtionpalkinnot_kirjailija_pirjo_hassiselle_ja_s?lang=fi>. Luettu 21.1.2008.

Parkanon kaupunginkirjasto & Kihniön kunnankirjasto 2008. *KIPAKKA-aineistotietokanta*. URL: <http://parkano.kirjas.to/>. Luettu 5.8.2008.

Pirkanmaan kirjastot 2008. *PIKI-verkkokirjasto*. URL: <http://kirjasto.tampere.fi/Piki?formid=find2>. Luettu 3.11.2008.

Pullman, Philip 2008a. *About the Writing*. URL: <http://www.philip-pullman.com/about_the_writing.asp>. Luettu 15.9.2008.

Pullman, Philip 2008b. *About the Books. His Dark Materials*. URL: <http://www.philip-pullman.com/pages/content/index.asp?PageID=36>. Luettu 16.9.2008.

Risingshadow.net 2008a. *Fantasia aikuisten vai nuorten hyllyyn?* URL: <http://www.risingshadow.net/phpBB2/viewtopic.php?t=1026&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight=&sid=534b54e5717b434b7e73c4ad17fd2761>. Luettu: 14.8.2008.

Risingshadow.net 2008b. *Risingshadow.netin esittely*. URL: <http://fi.risingshadow.net/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=51>. Luettu 14.8.2008.

Risingshadow.net 2008c. *Philip Pullman*. URL: <http://www.risingshadow.net/phpBB2/viewtopic.php?t=223&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight=&sid=534b54e5717b434b7e73c4ad17fd2761>. Luettu: 14.8.2008.

Risingshadow.net 2008d. *Fantasian määritelmistä*. URL: <http://www.risingshadow.net/phpBB2/viewtopic.php?t=8486&sid=7498b7f73e63f46583b14cde64ccfb35>. Luettu 14.8.2008.

Ruoveden, Kurun ja Virtain kirjastot 2008. *Web-Origo*. URL: <http://ruovesi.kirjas.to/>. Luettu 5.8.2008.

Kustannusosakeyhtiö Tammi 2008. *Tammi*. URL: <http://www.tammi.fi/>. Luettu 5.8.2008.

Tampereen kaupungin kirjasto 2008. *Pääkirjaston hyllyluokitus*. URL: <http://www.tampere.fi/kirjasto/opkaava1.htm>. Luettu 1.8.2008.

Turun yliopisto, 2001. *Kääntämisen opetussanasto*. Kääntämisen ja tulkkauksen keskus. URL: <http://vanha.hum.utu.fi/centra/pedaterm/>. Luettu 18.12.2008.

ENGLISH SUMMARY

The diverse genres of a fantasy book and its translation.
***His Dark Materials* vs. *Universumien Tomu*.**

Introduction

In this thesis I look into the shift of genre that possibly takes place in the translation process of a fantasy book. As material for my analysis I use Philip Pullman's series of novels *His Dark Materials* and its translation into Finnish titled *Universumien Tomu*. According to my initial observation as a reader, the Finnish translation of Philip Pullman's trilogy seems to be more of a children's book than the English original. Thus the starting point for my study is the hypothesis that a shift of genre has taken place in the translation and publishing process of the Finnish edition of the book.

In the text analysis I look for evidence to support my supposition that the translation is more of a children's book than the original, although it is still a part of the fantasy genre. I assume that this shift of genre can be observed not only by the external indicators of genre, such as paratexts or marketing, but also by the text itself: its structure and lexicon, for example. My hypothesis is that the language of the translation includes more features typical of children's books than the language of the source text.

To support my hypothesis of a shift of genre, I also take a look at extratextual elements of the original book and its translation into Finnish. I examine what the paratextual elements, such as book covers, titles and the publisher's paratexts, as well as the books' categorising in libraries or internet discussions of fantasy fans can tell us about the books' genre. My focus here is on the overall process of bringing a literary work into a new culture and readership with special attention to the role of the publisher in determining the genre and audience of a particular literary work.

Relatively little research has been done on the subject of translation of fantasy into Finnish. Most writing is on the special features of translating fantasy such as translation of names and fabricated words (see Oittinen 2008, Sisättö 2007). As in all translation, the cultural differences between the audiences of the source text and the target text need to be taken into account, but when translating a fantasy book, this is not enough. When

translating fantasy, the translator also needs to consider the book's fictitious internal culture, which usually is a mixture of features produced by the writer's imagination and of features selected from different cultures. (Nieminen 2000b.) Genre is naturally a major factor in translating fantasy. The translator's culture, personality and experiences have an influence on how the translator interprets the book's genre, and the interpretation affects the decisions the translator makes in her or his work. (Oittinen 2008, 113–116.) In my thesis, I take a new point of view towards the translation of fantasy literature into Finnish by examining the shift of genre that possibly takes place when introducing a fantasy book into a new culture and literary institution.

On genre

In the study of literature, the term *genre* is a difficult one to define, because the system of literary genres as a phenomenon is so wide and mobile. Each scholar seems to define *genre* slightly differently. If the term alone is difficult to define, trying to determine the genre of a specific literary text is even more complicated. The question is who is the authority in deciding on the genre of a literary text? Does the writer's intention have any affect? The publisher decides on how to categorise and market the book, but do these decisions also define the genre? And does the audience of the book have any influence: if a book is read by children, is it a children's book?

In my attempt to define the genres of *His Dark Materials* and its translation into Finnish, *Universumien Tomu*, I first looked at the intention of the writer. That did not lead me to a conclusion concerning the genre of the book, because Philip Pullman has stated that he does not write for a certain audience but for himself. He does not have a target audience in his mind when he writes, and he does not write children's books but books that children read. (Pullman 2008a.) Thus it is impossible to determine the genre of *His Dark Materials* based on the writer's intention. The empirical audiences of the book and its translation do not offer help in the attempt to determine the genre. Child readers probably consider the book a children's book whereas fantasy fans would probably say they are reading a fantasy book. The book has also received awards: both children's book awards and fantasy book awards. Since the writer's intention, the readers' interpretations and the views of the literary institutions do not meet, the only place we might find answers is the

text itself. That is why I look into the structural aspects of the text in order to come to a conclusion on the differences in genre between the translation and the original.

I also take a look at extratextual elements of *His Dark Materials* and its translation, such as paratexts, the books' positioning in libraries and internet discussions of fantasy fans, to find support for my observation that the genre of original and the genre of the translation are slightly different. The paratextual analysis, where I examined book covers (both illustration and text), titles and the publisher's paratexts, partly supports my observation of a shift of genre and also shows how significant paratexts are for a potential reader of the book. The book cover is often the only information a potential reader has of the book when trying to decide whether or not to read, loan or buy it.

The categorising of books in libraries is a complicated process due to the ambiguous nature of literary works and their genres. In addition, the categorising and shelving practices in different libraries vary widely and are influenced by external factors and limitations, such as lack of space. Thus, I do not attempt to make any extensive generalisations on the basis of the results of my examination of the categorisation of books in libraries. Having considered the limitations of this study, the results do seem to indicate that the Finnish translation is considered more of a children's book in Finnish libraries than the original in the libraries of the United Kingdom.

Locating the Finnish translation mainly in the children's section in Finnish libraries creates problems. These problems become evident from the comments of fantasy fans in their forum discussions on a Finnish fantasy-themed website, Risingshadow.net. Many readers of *Universumien Tomu* find it strange that the book is categorised as children's literature. They feel that the trilogy, and especially the last book, is too demanding for child readers. Many of them have read the book when they were quite young, but they feel they did not fully comprehend the book at that time and have got more out of it at an older age. Some also feel the book covers are misleading: the books look like children's books although the themes and content might not be suitable for children. The participants of the discussions are concerned that the books do not reach their potential audience in the children's shelves. Fantasy readers do not find the book, and children, for whom the book might be unsuitable, get their hands on it too easily.

Method

His Dark Materials comprises of three books, *Northern Lights* (1995), *The Subtle Knife* (1997) and *The Amber Spyglass* (2000). The trilogy was translated into Finnish by Helene Bützow. The translations of the three parts into Finnish are called *Kultainen kompassi* (1996), *Salaperäinen veitsi* (1997) and *Maaginen kaukoputki* (2001). The volume of text in these three books and their translations is so massive for a qualitative research that I limited the material for the analysis to a sample of approximately ten pages from each of the translations and the corresponding pages of the originals. The sample from the first and the third book is a whole chapter. The sample from the second book is the first ten pages of a chapter. The criteria for the samples were the appropriate length of the chapter and the fact that they were from the middle of the books, where the narration is in full flow. As for the content of the samples, they were randomly chosen.

I then analysed the samples and compared the translations to the originals. My aim was to discover features in the translation that made them seem like children’s books and that lacked from the original. I cannot deduce from the material whether the changes in the translation are deliberate, nor can I make any assumptions about the age of the empirical audience based on the material. Thus, I look into the internal audience of the book: the narratee and the narratee's relationship with the narrator. This method of analysing how the narrator addresses the narratee is used by Barbara Wall (1991) in determining whether a book is a children's book or not. Wall's method is based on the observation that adults speak in a different manner and tone when they know they are speaking to a child. This phenomenon also occurs in literature: the narrator addresses a child narratee differently than an adult narratee. By listening to the narrator's voice, it is possible to determine whether a book is written for children. (Wall 1991, 2–3.)

Results

The analysis revealed that the translation contains more finite clauses and less nonfinite clauses than the original. The number of finite verbs in the Finnish translation is 12 % larger than the number of finite verbs in the English original. The difference might be partly due to the differences in structures between the Finnish language and the English language. Yet, my results indicate that the translation clearly has more finite clauses than

the original, and the small number of nonfinite clauses and the large number of finite clauses in the translation can be considered a feature typical of a children's book. Tiina Puurtinen (1995) has studied the number of finite and nonfinite clauses in her research on readability of translated children's books. According to Puurtinen, finite clauses make the text more dynamic and nonfinite clauses make the text more static. Her initial hypothesis is that dynamic texts, with plenty of finite clauses, are more readable than static texts. (Puurtinen 1995, 25–27.) Puurtinen points out that nonfinite clauses have a higher lexical density than finite clauses. In other words, in nonfinite clauses the frequency of content words is higher than in finite clauses. With lower lexical density, finite clauses have more redundancy and thus are more readable. (Puurtinen 1995, 95.) It is presumable that structures with less density and more readability are a typical feature of a children's book. Based on these views, it is logical to assume that the narrator's abundant use of finite clauses in the Finnish translation indicates that the narratee is indeed a child.

In the analysis, I also found that the translation contains considerably more repetition of the characters' names than the original. For example, in the sample from *The Subtle Knife*, Lyra's first name is mentioned 39 times. In the corresponding sample from the Finnish translation, *Salaperäinen veitsi*, Lyra's name is mentioned 109 times. The difference in these frequencies is great, and the excessive use of the characters' names in the translation is distracting in places. This difference is probably partly due to the lack of a gender-specific third person pronoun in the Finnish language. When translating from a language that uses a gender-specific third person pronouns into Finnish, all the third-person pronouns in English cannot be replaced by third-person pronouns in Finnish, because the referents of the pronouns might become unclear. The difference in the frequencies of the characters' names is so significant that I assume that the lack of gender-specific pronouns in the Finnish language is not the only factor to contribute to this difference.

When translating from English into a language that lacks gender-specific pronouns, the references that are made evident by the gender-specific pronouns in the source text, must be made clear in the target text in some way typical of the target language. I found in my material that the means to express the references in the Finnish translation were very few. The primary way to clarify the antecedents was the repetition of proper names. In addition to the third person singular pronoun *hän*, there is another pronoun, *tämä*, that is

used in the Finnish language to refer to a human antecedent in a situation where the pronoun *hän* is already being used to refer to another person. However, the pronoun *tämä* does not occur in this sense in the samples of the Finnish translation. The pronoun *tämä* is probably less common in the Finnish language than the pronoun *hän*, and I assume that especially children are not as familiar with its use as adults. The pronoun *tämä* also might carry several other meanings very subtle in nature (Varteva 1998). Thus, the lack of use of the pronoun *tämä* in the Finnish translation seems to indicate a relatively young narratee. In addition, repetition seems to be a common feature of children's literature, which also indicates that the narrator of the translation is narrating to a child narratee.

Another feature that presumably makes the translation feel more like a children's book is splitting of sentences. The Finnish translation has more sentences than the English original, and the sentences are shorter and more simple in structure. Longer and more meandering sentence structures are possible and probably more typical in English texts than in Finnish texts. Yet, according to my observations, the splitting of sentences is a feature that contributes to the reader's feeling that the translation is a children's book. In many occasions, the splitting of sentences in the translation has made the text more simple and easier to read, but often this has happened at the expense of style.

Finnish poet, writer and translator Kirsi Kunnas (1985) emphasises the importance of taking the target audience into account when translating for children. She pays special attention to rhythm so that the text both looks good printed and sounds good when read aloud (Kunnas 1985, 87–88). Sentence length and structure is a major factor in rhythm and readability, and in her Finnish translation of the book *Alice's Adventures in Wonderland*, Kunnas has helped the reader by splitting sentences and paragraphs (Oittinen 1997, 112–113). Thus, it is natural to assume that the splitting of sentences is another feature that tells us the narrator of the translation is narrating to a child narratee.

Choice of words is another feature that, according to my observations, clearly brings a certain tone to the voice of the narrator of the Finnish translation. The register of the words used by the narrator of the translation differs from the register of the words used by the narrator of the original. I discovered that the narrator of the translation uses the diminutive, colloquial words, expressions too light and cheerful considering the mood of the story, and archaic expressions. The narrator of the original uses much more neutral

expressions. These features of the vocabulary of the translation contribute to the reader's feeling that the narrator of the translation is telling the story to a younger narratee than the narrator of the original.

In my analysis, when comparing the translation to the original, I discovered four features that are likely to make the translation seem like a children's book. These four features are 1) small number of nonfinite clauses and large number of finite clauses, 2) considerable repetition of characters' names, 3) splitting of sentences and 4) choice of words.

These four features are clearly observable and present in all the three books. According to my observations, these features partly contribute to the reader's experience that the Finnish translation is written for a slightly younger audience than the English original. Thus, the material supports my hypothesis that a shift of genre has taken place in the translation process.

Discussion

The analysis revealed a shift of genre in the translation process of a fantasy book from English into Finnish. The differences in the language and structures between the English original and the Finnish translation are clearly observable and more than just differences in nuances. When the genre of a literary work changes this much in the translation process, the question arises as to when the translation is no longer a translation but an adaptation. The reader presumably thinks that translation is as equivalent to the original as possible. When does the reader have the right to be informed that the translation is significantly different from the original?

In this study, I have examined the shift of genre of a single fantasy book and its translation into Finnish. On the basis of my results, it is impossible to come to a conclusion of the prevalence of the phenomenon of shift of genre. However, the publishers' attitudes towards fantasy as literature are not very favourable: most publishers in Finland still seem to consider fantasy to be entertainment for teenagers (Halme 2006, 59). If indeed the publishers of fantasy in Finland mainly aim fantasy books at young readers, it is likely that the shift of genre I have observed is not an isolated case. The prevalence of this phenomenon would be an interesting subject for corpus-based

research: comparing corpora would allow us to see whether features typical of children's books are more common in fantasy literature translated into Finnish than in source language fantasy literature.

My special attention was on the role of the publisher in determining the genre and audience of fantasy literature. It seems that the publisher's decisions on the categorisation and the marketing of a certain book also modify the audiences of that book. The Finnish publisher has categorised the Finnish translation of *His Dark Materials* as a children's book, and this is clearly observable from the marketing and the book covers, for example. Certain external features of a book attract a certain audience. Also, if a book is located in the children's category in libraries and book shops, potential adult readers might not find it. Young readers might be more interested in fantasy than other age groups in Finland, but I also think that the marketing policy of fantasy has partly shaped the audiences. It seems that the publisher's decisions have an influence on how a certain literary genre is perceived and on who has access to the works in this genre.

If, by the decision of the publisher, a translation of a literary work is published for a younger audience than the original, a talented and professional translator takes the target audience into account in her or his work and the translation is indeed of a different genre than the original. This is what has happened with the book I have analysed in this thesis. The problems begin when the translation and the audience meet. Even though the appearance and possibly the language and tone of the translated book might be different from those of the original, the themes and the content probably are not. This creates a conflict: the extratextual elements and the language are aimed at a young audience, but the themes and the content might be too demanding for this audience. At the same time, the readers who are mature enough for the themes might not have access to the book because it is marketed to a child audience and located in the children's shelves in libraries and book shops. In my view, the publishing process has failed in this case, and it has resulted in a translated book that does not do justice to the original work, to the writer nor to the readers of the book.