

# **Naurettavat hahmot –**

murre stereotyyppistämisen välineenä animaatioelokuvassa *Shrek*

**pro gradu -tutkielma  
Laura Nurmela  
Tampereen yliopisto  
kieli- ja käännöstieteiden laitos  
käännöstiede (englanti)  
kesäkuu 2006**

Tampereen yliopisto

kieli- ja käännöstieteiden laitos, käännöstiede (englanti)

Laura Nurmela: Naurettavat hahmot – murre stereotyyppistämisen välineenä

animaatioelokuvassa *Shrek*

pro gradu -tutkielma, 122 s. + englanninkielinen tiivistelmä 5 s.

kesäkuu 2006

avainsanat: animaatioelokuva, lapsille kääntäminen, representaatio, nauru, komedia, stereotyyppit, henkilökuvaus, fiktiivinen puhe, afrikkalaisamerikkalainen englanti

## TIIVISTELMÄ

Työssä tarkastellaan *Shrek*-animaatioelokuvan kahta hahmoa niiden yksilöllisten puhetapojen kautta alkutekstissä, dubbauksessa ja tekstityksessä. Tutkielmassa keskitytään erityisesti toiseen hahmoon, Aasiin, joka alkutekstissä puhuu afrikkalaisamerikkalaista englantia. Hahmon funktio on elokuvassa ensisijaisesti humoristinen, mitä työssä tarkastellaan ongelmallisena afrikkalaisamerikkalaisista esitettyjen representaatioiden näkökulmasta. Afrikkalaisamerikkalainen englanti vaikuttaa itsessään humoristiselta, mitä pidän seurauksena sen puhujien rajaamisesta useimmiten komedian piiriin elokuvissa ja televisiossa. Tämä voidaan nähdä osana stereotyyppistämiskäytäntöä, jossa afrikkalaisamerikkalaiset esitetään ei-vakavasti otettavina, komediallisina toimijoina. Tutkielmassa pohditaan myös Disney-elokuvia, joita on kritisoitu esimerkiksi vieraiden kulttuurien ja eri ihmisryhmien esittämistavoista. *Shrek*-elokuvaa tarkastellaan yhtäältä Disney-elokuvan parodiana ja toisaalta sen perillisenä yhteneväisyyksien vuoksi. Työn yksi osa-alue on henkilökuvaus, jonka yhteydessä pohditaan muun muassa henkilöhahmon rakentumista yksilöllisen kielenkäytön kautta. Kiinnostuksen kohteena ovat myös poikkeukselliset henkilöhahmot, kuten eläin- ja satuhahmot. Nämä antropomorfiset hahmot tulkitaan usein valepukuisiksi ihmisiksi, kuten on asianlaita myös *Shrek*-elokuvassa niiden tiettyihin ihmisryhmiin liitettävien puhetapojen kautta. Lopuksi tarkastellaan Aasin ja Shrekin puhetapoja alkutekstin ohella dubbauksessa ja tekstityksessä. Työssä pyritään kiinnittämään lukijan huomio huumorin luomiskeinoihin ja niiden mahdollisiin seurauksiin. Kääntäjä voi ratkaisullaan vaikuttaa siihen, minkälaisia mielikuvia tiettyjen kielivarianttien puhujista kohdekulttuurissa syntyy.

## Sisällys

JOHDANTO.....	1
1.1. Aiheen valinta.....	1
1.2. Työn rakenne.....	2
1.3. Työn paikantuminen tutkimuskentässä.....	4
2. ANIMAATIOELOKUVA – YKSI ELOKUVA, KAKSI YLEISÖÄ .....	6
2.1. Lapsille, aikuisille vai molemmille?.....	7
2.2. Lapsille suunnatut tekstit.....	9
2.3. Lapsille kääntäminen.....	11
2.4. Dubbaus ja lapsille kääntäminen.....	13
3. ANIMAATIOELOKUVA REPRESENTAATIOIDEN KENTTÄNÄ.....	16
3.1. Disney-elokuvien rakenne ja henkilöhahmot.....	17
3.2. Disneyn opetuksellinen funktio.....	20
3.3. Naisen paikka Disney-elokuvissa.....	21
3.4. Barbaariset toiset Disney-elokuvissa.....	22
3.5. Toiseuden representoimisen kielelliset strategiat.....	25
4. HENKILÖKUVAUS.....	27
4.1. Mikä henkilöhahmo on?.....	28
4.2. Poikkeukselliset henkilöhahmot.....	30
4.3. Henkilöhahmojen arviointiperusteita.....	32
4.4. Aikuiset ja lapset henkilöhahmon tulkitsijoina.....	35
4.5. Henkilökuvaus hahmon kielenkäytön kautta.....	39
4.5.1. Fiktiivisen puheen funktiot.....	41
4.5.2. Dialekti.....	43
4.5.3. Idiolekti.....	44
5. KOMEDIA, NAURU JA STEREOTYYPIT .....	47
5.1. Miksi nauramme?.....	48
5.2. Visuaaliset järjestyksen ja vallanpitäjät.....	51
5.3. Naurettavat stereotyyppit.....	53
5.4. Pako stereotyyppien vankilasta?.....	55
5.5. Karnevalistisuus ja komedian voima.....	57
5.6. Nauravat voittajat ja naurettavat häviäjät.....	59
5.7. Lopullinen tuomio?.....	61
6. HUUMORIN KÄÄNTÄMINEN.....	63
6.1. Huumorin erityispiirteitä kääntämisen näkökulmasta.....	63
6.2. Kuinka huumori määritellään käännotieteessä?.....	65
6.3. Moniääninen lähtöteksti.....	68
6.4. Parodisen tekstin kääntäminen.....	71

7. AINEISTOANALYYSI.....	75
7.1. Aasi-hahmon puhe ja AAE.....	77
7.1.1. Verbimuodot.....	77
7.1.2. Kieltoilmaisut.....	79
7.1.3. Puhetilanteet ja sanasto.....	81
7.1.4. Fonologia ja prosodia.....	82
7.2. Aasi-hahmon puhe dubbauksessa.....	85
7.2.1. Sanasto.....	86
7.2.2. Täytesanat, diskurssipartikkelit, rytmitys.....	87
7.2.3. Leimattomia puhekielisyyskäsitteitä.....	88
7.3. Aasi-hahmon puhe tekstityksessä.....	90
7.3.1. Sanasto.....	91
7.3.2. Muut keinot.....	92
7.4. Yhteenvetoa.....	93
7.5. Shrek-hahmon puhe alkutekstissä.....	97
7.6. Shrek-hahmon puhe dubbauksessa.....	99
7.6.1. Sanastollisia ratkaisuja.....	100
7.6.2. Täytesanat, diskurssipartikkelit, rytmitys.....	100
7.6.3. Slangisanat tai puhekieliset ilmaisut.....	101
7.7. Shrek-hahmon puhe tekstityksessä.....	102
7.7.1. Sanasto.....	103
7.7.2. Muut keinot.....	103
7.8. Yhteenvetoa.....	104
7.9. Lapsille ja aikuisille kääntäminen.....	107
8. LOPUKSI.....	111
Lähteet.....	116
Abstract in English.....	123

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Aiheen valinta

Tarkastelen työssäni suuren suosion saavuttanutta populaarikulttuurista tekstiä, jonka kohdeyleisöä ovat yhtä lailla lapset kuin aikuisetkin. Kyseinen teksti on animaatioelokuvasarja *Shrekin* ensimmäinen osa. Elokuvassa seurataan yksinäisen hirviön Shrekin sekä tämän uuden ystävän Aasin seikkailua satumaassa, jossa ilkeä hallitsija haluaa päästä eroon kaikista satuolennoista. Sarjasta on paraikaa tekeillä kolmas elokuva, mitä voidaan pitää merkinä erityisen suuresta yleisökiinnostuksesta, kun on kyse animaatioelokuvasta. Syy siihen, miksi tämä elokuva alkoi kiinnostaa minua, piilee alkukielisen version hauskuudessa, joka suurelta osin rakentuu henkilöhahmojen erityisille ja jopa yllättäville puhetoivoille. Vaikka elokuvassa tavataan myös ihmishahmoja, näkyvimmissä osissa nähdään elokuvalla nimensäkin antanut vihreä hirviö Shrek sekä hänen ystävänsä Aasi. Nämä satuolennot kommunikoivat kuitenkin todelliseen maailmaan kuuluvilla kielivarianteilla, jotka myös kielitieteeseen perehtymätön katsoja tunnistaa. Shrek puhuu skotlantilaisella aksentilla ja Aasi hauskuuttaa katsojia afrikkalaisamerikkalaisella englannilla. Hauskuudessaan Aasi varastaakin koko huomion itselleen. Juuri tämä hauskuus rupesi mietityttämään minua, sillä se ei rakennu sanaleikkien tai vitsien varaan, vaan afrikkalaisamerikkalainen englanti vaikuttaa itsessään kuulostavan hauskalta.

Kun olin elokuvateatterissa katsomassa elokuvan jatko-osaa, sitä ennen näytettiin otteita tulevista elokuvista, joiden joukossa oli *Shrekin* tuotantoyhtiö Dreamworksin uusin animaatio, *Shark Tale*. Jäin ihmettelemään sitä yhteensattumaa, että pääosassa nähdään hai, joka myös kommunikoii afrikkalaisamerikkalaisella englannilla. Valitettava totuushan edelleen on, että Hollywoodissa afrikkalaisamerikkalaiset näyttelijät ovat häviävän pieni vähemmistö, minkä vuoksi kiinnitin asiaan huomiota. Aloitin pohtia, onko afrikkalaisamerikkalaiselle englannille nauraminen osa afrikkalaisamerikkalaisten nykyään jo vähemmän huomiota herättävää marginalisointia yhteiskunnassa. Halusin selvittää, miksi afrikkalaisamerikkalaiselle englannille nauraminen rupesi yhtäkkiä tuntumaan minusta hyvinkin ongelmalliselta.

Toisaalta minua myös kiinnosti suomenkielisten versioiden eli dubbauksen ja tekstityksen suhtautuminen alkukielisen elokuvan erilaisiin puhetyyleihin sekä suomenkielisten versioiden komediallisuus. Ennen työn aloittamista en ollut nähnyt dubbausta ollenkaan ja minusta olikin kiehtovaa lähteä tutkimaan, miten alkukielisen elokuvan puhetyylien funktioita on tulkittu ja kuinka näitä erilaisia kielivariantteja on pyritty edustamaan suomen kielellä.

## 1.2. Työn rakenne

Lähestyn tutkimuksen aihetta pohtimalla aluksi animaatioelokuvan kahta yleisöä, lapsia ja aikuisia, joiden osalta tekstin sisältöön kohdistuu yhtäältä erilaisia odotuksia ja toisaalta erilaisia vaatimuksia. Käsittelen toisessa luvussa myös lapsille kääntämisen erityispiirteitä, sillä mielestäni elokuvan kaksi suomenkielistä versiota on suunnattu eri yleisölle. Dubbauksen pääasiallinen kohderyhmä ovat lapset, joiden seurassa olevat aikuiset luonnollisestikin lukeutuvat myös dubbauskäännöksen kohderyhmään. Dubbauksen vastaanottajakuntaa karsii kuitenkin sen verrattainen harvinaisuus av-käännösten suomalaisessa kentässä, minkä takia suurin osa aikuiskatsojista saattaa pitää dubbausta häiritsevänä käännösmuotona. Tekstitys sen sijaan vaatii jo sujuvaa lukunopeutta, minkä vuoksi se on suunnattu varttuneemmalle yleisölle. Luvussa kaksi tarkastelen myös *Shrek*-elokuvaa ambivalenttina tekstinä, joka puhuttelee teemoillaan sekä aikuisia että lapsia.

Luvussa kolme pohdin animaatioelokuvan representaatiokäytäntöjä nojautuen Disney-elokuvista tehtyyn tutkimukseen. Olen ottanut tarkasteluun Disney-elokuvat ensinnäkin siitä syystä, että ne olivat pitkään ylivoimaisesti vaikutusvaltaisimpia animaatioelokuvia, minkä vuoksi niistä muodostui eräänlainen normi koko illan animaatioelokuvalle. Toiseksi *Shrek*-elokuvan voidaan joillakin muotoa katsoa parodioivan perinteistä Disney-elokuvaa, ja toisaalta taas joiltain osin mukautuvan niiden kaavamaiseen kerrontaan. Lisäksi pidän erityisen kiinnostavana yhtymäkohtana *Shrek*-elokuvaan Disney-elokuvien tapaa kuvata vieraita kulttuureita

sekä eri ihmisryhmiä muun muassa puhetapojen kautta. Pidän erittäin tärkeänä sitä, että erityisesti lapsille suunnattua mediamateriaalia ei sivuuteta ”pelkkänä viihteenä” etenkin sen tarjoamien samastuskohteiden ja esimerkiksi ihonväriin tai sukupuoleen liitettävien asetelmien vuoksi.

Neljännessä luvussa tarkastelen henkilöhahmon käsitettä, erilaisia henkilöhahmoja, hahmojen tulkintaa sekä lopuksi henkilökuvausta hahmojen kielenkäytön kautta. Luvussa tarkastellaan muun muassa antropomorfisia henkilöhahmoja eli ei-ihmishahmoja, jotka fiktiossa kuitenkin usein esitetään valeasuisina ihmisinä, aivan kuten *Shrek*-elokuvassakin. *Shrek*-elokuvan antropomorfiset hahmot linkittyvät todellisen maailman ihmisiin paitsi luonteenpiirteidensä myös tiettyihin ihmisryhmiin liitettyjen puhetapojensa kautta. Luvussa tarkastellaankin fiktiivisen puheen funktioita, joista kaksi jokseenkin vastakkaista funktiota nousee esiin: uskottavuuden tuominen sekä naurettavaksi tekeminen.

Seuraava luku keskittyy jälkimmäiseen funktioon, naurettavaksi tekemiseen etenkin stereotyyppien kautta. Tässä luvussa pyrin problematisoimaan Aasin hahmon eritoten sellaisten mediatekstien kontekstissa, joissa afrikkalaisamerikkalaisille nauretaan. Tarkastelen afrikkalaisamerikkalaisten sijoittumista medioiden visuaalisiin järjestyksiin ja yritän tätä kautta selittää afrikkalaisamerikkalaisen englannin humoristisena kokemista. Pohdin naurua niin aggressiivisuuden ilmentymänä kuin myös vapauttavana, positiivisena voimanvarana. Pyrin osoittamaan, ettei tietyille ilmiöille toistuvasti nauramista voida ohittaa merkityksettömänä, vaikka usein esimerkiksi halventavat kommentit halutaan sivuuttaa ”pelkkinä vitseinä”. Jonkin asian naurettavana esittämiseen liittyy valta asettaa kyseinen ilmiö normaaliuden ulkopuolelle, jotta sille voidaan nauraa turvallisen välimatkan päästä, normaaliuden sisäpiiristä.

Kuudennessa luvussa tarkastelen huumorin kääntämistä omana kääntämisen alalajinaan. Luvussa pohditaan esimerkiksi sitä, kuinka huumori määritellään käännytieteessä ja minkälaisia odotuksia humoristisen tekstin kääntämiseen

kohdistuu. Lisäksi tarkastelen moniäänistä lähtötekstiä, jollaisena pidän *Shrek*-elokuvaa. Elokuvasa erilaiset puhetavat kohtaavat, jolloin paikoitellen syntyy tyylillisiä ristiriitoja, mikä on yksi parodisen tekstin tehokeinoista. Luvussa käsitelläänkin lopuksi parodisen tekstin kääntämistä.

Seitsemäs luku kattaa aineistoanalyysin, jossa päähuomio on Aasi-hahmon puheella. Tutkin ensiksi afrikkalaisamerikkalaisten elementtien esiintymistä Aasin puheessa, minkä jälkeen tarkastelen kumpaakin suomennosta, dubbausta ja tekstitystä erityisesti yksilöllisen puhetavan näkökulmasta. Vertailun vuoksi otan tarkasteltavaksi myös *Shrek*-hahmon puheen, sillä näissä kahdessa hahmossa näkyvät mielestäni fiktiivisen puheen vastakkaiset funktiot, humoristisuuden ja uskottavuuden tuominen. Ensiksi käsitellään *Shrek*-hahmon puhetta skotlantilaisen aksentin ilmentymisen kautta ja tämän jälkeen dubbauksen ja tekstityksen rakentamaa kokonaisuutta hahmon puheesta. Analyysiosiossa pohdin, minkälaisia mielikuvia hahmojen puhetaivoilla halutaan kussakin versiossa herättää sekä lisäksi motiiveja yksilöllisten puhetaivojen takana. Analyysiosion lopussa nostan esiin lapsille ja aikuisille kääntämisen esimerkiksi seksuaalisten viittausten kohdalla, ja testaan näkykö käännösstrategioissa hypoteesini dubbauksen ja tekstityksen erilaisista kohderyhmistä.

### 1.3. Työn paikantuminen tutkimuskentässä

Fiktiivistä puhetta ja sen suomentamista on käsitelty viime vuosina esimerkiksi artikkeleissa (esim. Tiittula 2001; Nevalainen 2003) ja kansainvälisessä murreseminaarissa Kouvolassa 2.-3.5.2003. Aihe on kiinnostanut myös monia opinnäytetyön tekijöitä. Esimerkiksi Ekholm-Tiaisen (2003) pro gradu -työ käsittelee muun muassa fiktiivisen puheen funktioita ja tarjoaa kääntäjille konkreettisia työkaluja puhekielen suomentamiseen. Myös av-käännösten puhekielisyyteen keskittynyt Parosen (2004) pro gradu -työ tarkastelee luontevan puheen esityksen tuottamista tekstitysten tarkkaan rajatussa kentässä. Afrikkalaisamerikkalaisen



englannin suomentamista sekä kääntäjän roolia mediaesitysten herättämien mielikuvien muokkaajana on pohtinut puolestaan Haavisto (2006). Omassa työssäni en ole kuitenkaan kiinnostunut pelkästään fiktiivisen puheen tai tiettyjen murteiden suomentamisesta, vaan afrikkalaisamerikkalaisen englannin humoristisesta funktiosta ja tämän toistuvan huumorin tuottamiskeinon seurauksista representaatiojärjestelmien kannalta.

*Shrek*-elokuvasta on tekeillä toinenkin pro gradu -työ Tampereella sekä väitöskirja Kouvolassa, mikä kielii aineiston hedelmällisyydestä. Mielestäni onkin tärkeää, että hurjasti suosiotaan kasvattanutta animaatioelokuvaa tarkastellaan kriittisesti myös sisällön puolesta, sillä usein keskiöön nousevat elokuvan tekniset meriitit. Animaatiosta mielenkiintoisen tutkimuskohteen tekevät myös niin ääni- kuin kuvailmaisunkin rajattomat mahdollisuudet, ja etenkin äänen ja kuvan liitto, joka, toisin kuin live action -elokuvissa, pohjautuu täydellisesti tekijöiden näkemykseen. Tekijät tulevat ehkä huomaamattaan paljastaneeksi vallitsevia käsityksiä siitä, miltä tietynlaisten hahmojen tulee kuulostaa ollakseen uskottavia, tai sitten vain hauskoja. Eikä mikään ilmiö ole itsessään hauska tai naurettava, ellei sitä sellaiseksi tehdä.

## 2. ANIMAATIOELOKUVA – YKSI ELOKUVA, KAKSI YLEISÖÄ

Animaatioelokuvat liitetään usein lapsiin, mutta tosiasiasa niitä katsovat myös lasten vanhemmat. Elokuvan syntyprosessi, eli muun muassa käsikirjoitus, tuottaminen ja ohjaus, on myös aikuisten käsissä. Elokuvan katsomistilannettakin säätelevät aikuiset, sillä he joko vievät lapsensa elokuviin tai ostavat elokuvan kotiin lapselle katsottavaksi ja usein vieläpä päättävät siitä, milloin lapsella on lupa katsoa elokuvaa. Tilanne on lähes identtinen lastenkirjojen kanssa, joiden kohdalla esimerkiksi Riitta Oittinen (2000, 69; ks. myös Wall 1991, 13) on pohtinut asiaa. Animaatioelokuvien tekovaiheessa nimittäin otetaan huomioon niiden kohtalosta päättävien aikuisten näkemykset ja mieltymykset, mikä vastaa myös lastenkirjojen tilannetta. Elokuvien tai kirjojen sisältö perustuu siihen, mikä on *aikuisten käsitys* lapsille sopivasta tai lapsia kiinnostavasta materiaalista. Riippuu tietenkin kirjasta tai elokuvasta, kuinka suuri vaikutus tällä näkökulmalla on tekstin lopputulokseen. Esimerkiksi *Peppi Pitkätossu* -kirjojen voidaan katsoa rikkovan monia tabuja sen suhteen, mitä perinteisesti pidetään lapsille soveltuvaksi tekstiksi, ja Oittisen mukaan niiden valtaisa suosio saattaa hyvinkin perustua juuri tähän epäsovinnaisuuteen (2000, 92).

Animaatioelokuva siis puhuttelee yhtä aikaa kahta yleisöä, lapsia ja aikuisia, joiden taholta elokuvaan kohdistuu melko erilaisia odotuksia. Humoristinen animaatioelokuva kohtaa vielä ristiriitaisempia odotuksia, sillä huumorin täytyy olla yhtä aikaa lapsikatsojille sopivaa sekä samalla tarpeeksi haastavaa aikuiskatsojille. Tekijät voivat toki luottaa siihen, että esimerkiksi seksuaalis-humoristiset viittaukset eivät yksinkertaisesti avaudu lapsikatsojille, mutta toisaalta lapsille suunnatussa elokuvassa ei voi olla runsaasti materiaalia, jota lapsikatsojat pitävät hämmentävänä. Kaksoispuhuttelun lisäksi animaatioelokuvalle ja lastenkirjallisuudelle on yhteistä kuvan ja sanan erityinen liitto. Kuvan ja sanan suhdetta onkin käsitelty paljon lastenkirjallisuuden yhteydessä, jossa kuvitus tarinalle on animaation lailla vailla suoraa viittaussuhdetta todellisuuteen, perustuen ainoastaan tekijän näkemykseen.

Lastenkirjallisuutta ja animaatioelokuvaa yhdistää myös eläinhahmojen runsas antropomorfinen eli ihmisen kaltainen käyttö.

Käännetty animaatioelokuva on hieman erilaisessa tilanteessa kuin alkukielinen, jossa sama teksti on suunnattu sekä lapsille että aikuisille. Voidaan nimittäin ajatella, että dubattu versio on toteutettu lähinnä perheen pienimpiä silmällä pitäen, kun taas tekstityksen vastaanottajat ovat joko jo lähes murrosikäisiä tai aikuisia. Jo katsojan lukunopeus yksistään kaventaa tekstityksen vastaanottajakuntaa, kun taas ainakin osa aikuiskatsojista pitää dubbausta häiritsevänä tekijänä elokuvan katsomistilanteessa ja kuuntelee mieluummin alkuperäisen elokuvan ääniraitaa. Tämä koskee tietenkin etupäässä niitä maita, joissa dubbaus ei ole hallitseva käytäntö audiovisuaalista materiaalia käännettäessä. Esimerkiksi Elena di Giovanni (2003), joka on pohtinut kulttuurisen toiseuden esittämistä animaatioelokuvissa ja niiden käänöksissä, ei edes mainitse artikkelissaan, ovatko hänen käsittelemänsä käännökset dubbauksia vai tekstityksiä. Koska käännösten kohdemaana on Italia, voidaan kuitenkin olettaa kirjoittajan puhuvan dubbauksista.

On syytä luoda tiivis katsaus lapsille kääntämisen erityispiirteisiin ja pohdiskella sellaisten tekstien olemusta, joiden voidaan katsoa puhuttelevan sekä lapsi- että aikuisyleisöä. Jos myös lähdetään hypoteesista, että dubbaus on ensisijaisesti suunnattu lapsille, ja tekstitys varttuneemmille katsojille, voidaan olettaa, että käännöstrategioissa on havaittavissa eroja näiden versioiden välillä. Tätä hypoteesia testataan myöhemmin *Shrek*-elokuvan analyysiosion yhteydessä.

## 2.1. Lapsille, aikuisille vai molemmille?

Barbara Wall on pohtinut eri yleisöjen puhuttelua lastenkirjoissa, vaikka Wall mieluummin puhuu lapsille kirjoitetuista kirjoista (*writing for children*) kuin lastenkirjoista erillisenä genrenä (1991,1; ks. myös Oittinen 2000, 65). Wallin mukaan ihanteellisessa tilanteessa kirja puhuttelee aidosti sekä lapsi- että aikuisyleisöä, jolloin

sillä on kaksi yleisöä (*dual audience*). Vaikka kyseessä siis olisi lastenkirja, kirjailija voi ajoittain puhutella aikuisyleisöä teemoilla, jotka eivät oikeastaan ole relevantteja lasten maailmankuvan kannalta. Teksti voi myös puhutella aikuisyleisöä lapsiyleisön huomaamatta, tai jopa lasten kustannuksella, ikään kuin huvitellen lasten ymmärryskyvyn rajallisuudella, jolloin kysymyksessä on Wallin mukaan tuplayleisö (*double audience*). Kirja voidaan kirjoittaa myös pelkästään lapsiyleisöä silmällä pitäen, jolloin sillä on yksi yleisö (*single audience*). (Wall 1991, 22, 35; ks. myös Alarotu 2005, 13 ja Puurtinen 1995, 20.)

Esimerkiksi teosta *Kaislikossa Suhisee* pidetään sen verran monitahoisena tekstinä, että se voidaan yhtä hyvin mieltää niin lapsille kuin aikuisillekin suunnatuksi. Irma Hagfors on kirjoittanut kulttuurisidonnaisten elementtien kääntämisestä ja etenkin ajankohdan vaikutuksesta käännösnormeihin ja käsittelee muun muassa *Kaislikossa Suhisee* -teosta (2003). Esimerkiksi Humphrey Carpenter on havainnut, että 1900-luvun alussa kirjoitettu *Kaislikossa suhisee* (*The Wind in the Willows*) sisältää selkeän yhteiskunnallisen hierarkian henkilöhahmojen välillä, mitä voidaan pitää aikuisten maailmaa puhuttelevana teemana (Carpenter 1985, 163–165). Hahmojen eriarvoisuus käy esille myös tekstin strategioissa viitata eri henkilöihin. Päähenkilöitä puhutellaan usein joko 'Mr.' tai 'the' etumäärään kanssa, sekä hellittelynimillä 'Moly' tai 'Ratty'. Vihollisia sen sijaan ei yksilöidä mitenkään, vaan niihin viitataan aina monikossa eläinlajinsa edustajina. (Hagfors 2003, 120.)

Peter Huntin mukaan *Kaislikossa suhisee* -teos on mahdollista kategorisoida kolmella eri tavalla. Ensinnäkin sitä voidaan pitää kirjana, joka sisältää kaksi hyvin erilaista kirjaa, yhden aikuisille ja toisen lapsille. Toiseksi kirjaa voidaan pitää selkeästi aikuisille suunnattuna tiiviin kerrontansa ja kielenkäyttönsä vuoksi, vaikka antropomorfiset eläinhahmot saavatkin kirjan vaikuttamaan lastenkirjalta. Kolmanneksi voidaan ajatella, että kirja on selkeästi lapsille tarkoitettu, ja että siihen on väkisin luettu symboliikkaa ja merkityksiä, jotka eivät siihen luonnollisena osana kuulu. (Hunt 1995, Hagforsin 2003, 117 mukaan.) Toisaalta jos kirjasta on löydettävissä Wallin mainitsemia aikuisia puhuttelevia teemoja (1991, 36), on perusteltua olettaa, että kirjailija on pyrkinyt

vetoamaan myös aikuislukijoihin. Esimerkiksi Carpenter on vakuuttunut siitä, että *Kaislikossa suhisee* -teosta ei voi mitenkään yhdistää lapsiin tai lapsuuteen, vaikka lapset kykenevätkin lukukokemuksesta nauttimaan (1985, 169). Huntin kategorisointi on joka tapauksessa hyvä pitää mielessä myös animaatioelokuvien merkityksiä analysoidessa. Vaikka esimerkiksi *Shrekin* huomattava suosio aikuiskatsojien parissa kielii kiistattomasta kaksoispuhuttelusta, on helppo syyllistyä Huntin mainitsemaan ylianalysointiin ja väkinäisten lisämerkitysten etsimiseen. Kuitenkin hahmojen eriävät puheenparret, jotka viestivät erilaisista etnisistä taustoista, kiinnittävät todennäköisesti pääosin varttuneempien katsojien huomion tai ainakin tuottavat tekstiin lisämerkityksiä juuri aikuiskatsojien keskuudessa. Lapsiyleisön mielestä puhutavat kuulostavat mahdollisesti ainoastaan hassuilta ilman sen monisyisempiä konnotaatioita. On kuitenkin huomattava, että tämän hauskuuden syynä on todennäköisesti normista poikkeaminen, mikä puolestaan kielii jo varhain muodostuneesta käsityksestä normaaliudesta ja epänormaaliudesta. Myös Eithne O’Connell huomauttaa, että esimerkiksi animaatioelokuvien kohdalla tekstin eri tasot (kuva, sana ja ääni) voivat tuottaa tekstiin monimerkityksisyyttä (2003, 227).

Hagforsin mukaan useampaa yleisöä puhuttelevaa teosta käännettäessä onkin erityisen vaikeaa päätyä tiettyyn käänösstrategiaan, joka tavallisesti määräytyisi ainakin osittain kohdeyleisön tai tekstilajin mukaan. Hagforsin mukaan käänösstrategiasta päätettäessä on tärkeintä pohtia, mikä kirjassa on se kaikista olennaisin ominaisuus, jonka kääntäjä haluaa välittää kohdeyleisölle. Hagfors toteaa, että esimerkiksi *Kaislikossa suhisee* voidaan kääntää joko kirjallisuuden merkkiteoksena tai lastenkirjana. (2003, 117–118.) *Shrek*-elokuvan analyysiosioissa palaan pohtimaan, näkyykö dubbauksen ja tekstityksen suuntaaminen eri kohdeyleisöille käänösstrategioissa.

## 2.2. Lapsille suunnatut tekstit

Eithne O’Connell on käsitellyt lastenohjelmien dubbaukskäytäntöjä sekä yhtymäkohtia lastenkirjallisuuden kääntämiseen. Hän luettelee lapsille suunnattujen tekstien

ominaisuuksia, jotka siis pätevät niin kirjallisuuteen kuin myös esimerkiksi tietokonepeleihin sekä televisio-ohjelmiin. Ensiksikin näillä teksteillä on aina kaksi yleisöä, lapset sekä aikuiset, joista jälkimmäisen rooli nähdään usein valvojana. Aikuisryhmään kuuluvat niin kustantajat kuin television ohjelmapäälliköt, vanhemmat, opettajat sekä kriitikot. Tekstin esillepääsy tai arvotus määräytyy tietenkin pääosin näiden aikuisvastaanottajien mukaan, eikä tekstien ensisijaisten vastaanottajien eli lasten kautta. (O'Connell 2003, 227; ks. myös Puurtinen 1995, 19.) Edellä mainituista tutkijoista poiketen O'Connell ei siis tässä kohtaa pyri määrittelemään, kenelle teksti on suunnattu sen sisällön perusteella, vaan lähestyy asiaa käytännöllisestä lähtökohdasta, jonka mukaan kaikkia lapsille suunnattuja tekstejä kontrolloivat aikuiset.

Toinen O'Connellin mainitsema näkökulma on monien tekstien ambivalentti luonne. Nämä tekstit toimivat usealla merkityksen ja oppineisuuden tasolla siten, että lapset voivat ymmärtää tarinan kirjaimellisesti, mutta kokeneemmat vastaanottajat voivat tulkita sitä esimerkiksi satiirina. O'Connell mainitsee tällaisista teksteistä esimerkkeinä *Gulliverin matkat* sekä Disneyn elokuva *Alladinin*. On kuitenkin mahdollista lukea myös melko yksiselitteisesti lapsille suunnattuihin teksteihin lisämerkityksiä. O'Connellin mukaan esimerkiksi dubbauksia tehtäessä on tärkeää huomioida tekstin eri tasot, eikä laiminlyödä esimerkiksi kuvamateriaalia, sillä nimenomaan kuvan ja tekstin vastakkainasettelulla luodaan usein monimerkityksisyyttä. (2003, 227.)

Kolmanneksi O'Connellin mielestä on tärkeää muistaa, etteivät lapsille suunnatun materiaalin tekijät itse kuulu kohderyhmään, eivätkä täten voi myöskään täysin ymmärtää tekstinsä vastaanottajien maailmankuvaa, kiinnostuksenkohteita tai ilmaisukeinoja. O'Connellin mukaan jotkut tekstit onkin kirjoitettu enemmän tai vähemmän aikuisyleisön miellyttämistarkoituksessa. O'Connellin mielestä asiaa hankaloittaa vielä se seikka, että harvat kääntäjät ovat tietoisia lapsiyleisön erityistarpeista niin kielen kuin sisällönkään suhteen. (2003, 228). Pahimmassa tapauksessa käännöksen vastaanottajakuntaa ymmärtämätön kääntäjä voi täten ratkaisullaan viedä tekstin entistä kauemmaksi kohderyhmän mieltymyksistä.

Neljänneksi O’Connell muistuttaa, että lapsille suunnatuilla teksteillä on yleensä useampi kuin yksi funktio, ja että niiden tulee sopeutua yhtä aikaa vallitseviin kirjallisuuden, yhteiskunnan ja koulutuksen normeihin (2003, 228; ks. myös Puurtinen 1995, 17–18). Puurtisen mukaan lasten teksteillä on usein neljä päämäärää: viihteellisyys, kielellisten kykyjen kehittäminen, sosialisointi sekä maailmaa koskevan tietouden lisääminen. (Puurtinen 1998, O’Connellin 2003, 228 mukaan). O’Connellin mukaan lapsille kirjoitettujen tekstien kääntäjien olisi ehdottomasti otettava huomioon edellä mainitut erityispiirteet ja pyrkiä säilyttämään niin tekstin monimerkityksinen luonne kuin funktiotkin (2003, 228). Seuraavaksi tarkastelen sitä, minkälaisia seikkoja kääntäjien tulisi huomioida lapsille suunnattuja tekstejä kääntäessään.

### 2.3. Lapsille kääntäminen

Riitta Oittinen pohtii kirjassaan *Translating for children* muun muassa lastenkirjojen käännösten asemaa. Oittinen vastaa lastenkirjallisuuden tutkija Zohar Shavitin näkemyksiin, jonka mukaan kaikki mukautetut käännökset (*adaptations*) ovat lasten ymmärryskyvyn aliarvioimista ja epätoivottavaa holhousta aikuisten osalta (Shavit 1986, Oittisen 2000, 85–86 mukaan). Shavitin mukaan kääntäjät suhtautuvat lastenkirjallisuuteen vapaammin kuin aikuisille suunnattuihin teoksiin, koska lastenkirjallisuutta arvostetaan vähemmän ja täten kynnyks muuttaa alkutekstiä on matala. Shavitin mielestä tämä on syynä siihen, että lastenkirjojen käännökset eroavat usein melko suurestikin alkutekstistä, mikä on Shavitin mukaan yksinomaan huono asia. Shavit kokeekin Oittisen mukaan tekstin merkityksen sijaitsevan tekstissä itsessään, muuttumattomana kautta aikojen, kun taas Oittinen korostaa lukijan ja tilanteen merkitystä tekstin tulkinnassa sekä tekstin merkityksen yksilöllistä kokemista. (Shavit 1981, Oittisen 2000, 80–81 mukaan.) Oittinen myös pitää kaikkea kääntämistä uudelleenkirjoittamisena, mikä merkitsee sitä, ettei mikään teksti siirry muuttumattomana toiselle kielelle (2000, 75).

Eithne O'Connell esittää seuraavia ohjenuoria lapsille suunnatun materiaalin kääntämisestä. Ensiksikin kääntäjän tulisi muistaa, ettei ensisijaisen kohderyhmän kielellinen kompetenssi vastaa hänen omaansa, ja pohtia kohderyhmän tarkkaa ikää, sillä jokaisella ikäryhmällä on omat vaatimuksensa. (2003, 229.) Toiseksi lapsille suunnattujen tekstien kielenkäyttöä ei pitäisi automaattisesti siistiä, jos alkuperäisessä tekstissä on vulgaareja tai rohkeita ilmauksia, sillä alkuperäisen tekstin laatija on todennäköisesti sijoittanut kyseisiä elementtejä tekstiinsä tarkoituksellisesti (2003, 229). Kolmanneksi O'Connell huomauttaa, että kääntäjillä on tapana turvautua kaavamaisiin ja kotouttaviin käännösratkaisuihin sillä perusteella, että lapsien ajatellaan sietävän huonosti vieraita elementtejä (O'Connell 2003, 229–230). Esimerkiksi Puurtisen mukaan kääntäjät turvautuvatkin selityksiin ja soveltaviin ratkaisuihin useammin lasten tekstien kohdalla kuin aikuisille kääntäessään, sillä he eivät voi olettaa kohdeyleisön tiedontason vastaavan omaansa (1995, 23). O'Connellin mukaan tämä saattaa kuitenkin olla kohdeyleisön aliarvioimista, sillä monet lastenkirjailijat ovat menestyneet kirjoittamalla kielellisesti ja juonellisesti leikitteleviä tekstejä. (2003, 229–230.)

Riitta Oittinen puolestaan pohtii teoksessaan Göte Klinbergin näkemyksiä lastenkirjojen käännöksistä, ja niissä hyödynnetyistä erilaisista käännösstrategioista. Näiden strategioiden hyödyntäminen tekee Klinbergin niin kuin Shavitinkin mukaan käännöksistä versioita alkutekstistä (*adaptations*), jotka eivät enää toimi varsinaisina käännöksinä. Klinberg itse suhtautuu negatiivisesti kaikkiin alkutekstiä ”manipuloiviin” keinoihin (Klinberg 1986, Oittisen 2000, 89 mukaan). Klinbergin mukaan tekstiä voi muokata poisjätöillä, lisäyksillä, selityksillä, yksinkertaistuksilla ja lokalisoinnilla, missä koko teksti kaikkine elementteineen siirretään toiseen maahan, kieleen ja kulttuuriin. (Klinberg 1986, Oittisen 2000, 89–90 mukaan). Klinberg mainitsee myös kolme muuta muokausstrategiaa: kulttuurisen kontekstin mukauttaminen, puhdistaminen (*purification*) sekä nykyaikaistaminen (*modernization*). Kulttuurisen kontekstin mukauttamisessa kaikki lasta potentiaalisesti hämmentävät elementit, kuten maantieteelliset paikannimet, on selitetty. Puhdistamisessa tarkoitetaan tekstin ja kuvien arvojen mukauttamista ”lapselle sopiviksi” ja nykyaikaistamisella tekstin mukauttamista vallitsevaan tilanteeseen ja paikkaan. (Klinberg 1978, Oittisen 2000, 90 mukaan.)



Oittisen mielestä näiden strategioiden hyväksyttävyyttä käännöksissä tulee arvioida käännöksen skopoksen, käännöstilanteen ja kääntäjän lapsikuvan kautta, eikä Oittinen haluakaan väitellä ilmiön kielteisyydestä tai positiivisuudesta, vaan pohtia syitä muutosten takana (2000, 91). Klinbergin mainitsemista strategioista etenkin puhdistaminen tuo mieleen satujen disneyfikaation, jossa vanhoista kansantaruista siivotaan Disneyn elokuvaversioissa pois kaikki vähäänkään moraalisiin tabuihin tai esimerkiksi kuolemaan viittaavat elementit. Vaikka Klinberg puhuukin vain lastenkirjojen käännöksissä tapahtuvista muutoksista, Oittinen kyseenalaistaa tämän rajauksen, sillä kaikkia näitä strategioita hyödynnetään enemmän tai vähemmän myös aikuisille suunnatuissa käännöksissä. Oittinen tuo esille myös eri medioihin siirretyt tekstiversiot, jotka myös käyvät läpi samoja muutoksia, kuten juuri mainittu disneyfikaatioprosessikin osoittaa. (2000, 89.)

## 2.4. Dubbaus ja lapsille kääntäminen

O'Connell esittelee saksalaisen tutkimustuloksen, jonka mukaan lapset katsovat pääasiassa animoituja ohjelmia, jotka on useimmiten dubattu (Heidtmann 1990, O'Connellin 2003, 223 mukaan). Lastenohjelmat dubataan yleensä sekä kaupallisista että teknisistä syistä. Ensinnäkin huulten liikkeiden synkronoiselle ei muodostu yksinkertaisesti toteutettujen animaatiohahmojen kohdalla samanlaisia odotuksia kuin oikeiden ihmisten ollessa kyseessä. Vaikka dubbaus onkin tekstitystä moninkertaisesti kalliimpaa, on silti huomattavasti edullisempaa dubata ohjelma ja täten tuoda se uuden yleisön saataville, kuin tuottaa täysin uusi ohjelma. (2003, 223.) Lisäksi samanikäisten lasten lukunopeudet vaihtelevat tietenkin yksilöllisesti, mikä tekee dubbauksesta turvallisen vaihtoehdon.

Dubbausta säätelevät erilaiset rajoitukset kuin tekstityksiä. Puheenvuoron tulisi ainakin alkaa samaan aikaan kuin alkukielisessä ohjelmassa ja yleensä myös loppua suurin piirtein yhtä aikaa. Ohjelmatyypistä riippuen myös huuliliikkeiden synkronisointi

rajoittaa käännöstyötä enemmän tai vähemmän, mutta animaatiossa huulisynkronisaatiolle asetetaan yleensä melko löyhiä vaatimuksia. (2003, 223.) O'Connell myös korostaa dubbauksen ryhmätyöluonteisuutta. Siinä missä tekstittäjä luo käännöksen ja ajastuksen usein alusta loppuun itse, dubbausta työstetään useassa vaiheessa eri ihmisten voimin. O'Connellin mielestä dubbaustyössä korostuu usein tekninen puoli, minkä vuoksi olisi tärkeää pohtia lapsille kääntämisen erityispiirteitä esimerkiksi lastenkirjallisuuden kääntämisen näkökulmasta. (2003, 224.)

O'Connell tuo esille vanhan käsityksen siitä, että kuvitetut lastenkirjat ovat pelkkää tekstiä sisältäviä kirjoja alempiarvoisia ja saattavat jopa haitata lapsen mielikuvituksen kehittymistä. Hänen mukaansa tämä käsitys on osasy siihen, että animaatiota ei arvosteta. (2003, 225) Mielestäni tähän voi vaikuttaa myös se, että kirjallisuus mielletään korkeakorkeakulttuuriksi kun taas televisio-ohjelmat ja elokuvat kuuluvat selkeästi enemmän populaarikulttuuriin piiriin. Animaatioelokuvien valtava suosio viime vuosien aikana kertoo kuitenkin arvostuksen lisääntymisestä. O'Connellin mukaan esimerkiksi lasten televisio-ohjelmia syytetään usein lasten passivoinnista, vaikka kuvien ja sanojen yhtäaikaista tarkastelua on sekä viihdyttävää että kehittävä. (2003, 225.) Lapset hakevat animaatioita katsellessaan aktiivisesti tietoa normeista sekä yhteiskunnallisista ja sukupuolittuneista rooleista, minkä avulla heidän identiteettikäsityksensä osaltaan muotoutuu (Petersen 1997, O'Connellin 2003, 225–226 mukaan). On vaikea arvioida, kuinka aktiivisesti lapset todella hakevat vaikutteita mediamateriaaleista ja kuinka suuri merkitys tällä loppujen on heidän maailmankuvaansa. Mielestäni huomio on kuitenkin pidettävä mielessä lapsille suunnattuja tekstejä tutkittaessa. Vaikka Peter Huntin mukaan on siis vaarana liittää lapsille suunnattuihin teksteihin liiallista symboliikkaa (ks. sivut 8-9), ei suinkaan voida ohittaa merkityksettömänä esimerkiksi niitä asenteita, sukupuolirooleja ja visuaalisia järjestyksiä, joita lapsille suunnatut tekstit välittävät.

O'Connell selittää, että tutkimusten mukaan television katselu kehittää keskustelutaitoa, yhteistyökykyä, mielikuvitusta, loogista päättelykykyä, kerronnan ymmärtämistä sekä empatiakykyä. Lisäksi lapset oppivat ohjelmista sekä ympäröivän että muiden kulttuurien asenteita, arvoja ja ajattelutapoja. ( O'Connell 2003, 226.) Lasten ympäröivästä

maailmasta oppiminen ei siis rajoitu pelkästään opetusmateriaaliksi tarkoitettuihin teksteihin, sillä kuten edellä todettiin, he saattavat imeä vaikutteita ja tietoa kaikesta kohtaamastaan mediamateriaalista.

Kuten totesin, tutkijoiden parissa esiintyy erimielisyyttä siitä, pitäisikö termiä *lastenkirjallisuus* edes käyttää. Oittisen mukaan olisi ainakin väärin puhua lastenkirjallisuudesta yhtenä genrenä, sillä se kattaa niin monia lajityyppejä, aivan kuten aikuisille suunnattu kirjallisuus. Myös lapsille kääntämisestä on vaikeaa sanoa mitään yleispätevää, sillä tutkijasta riippuen lapset nähdään hyvin erilaisina vastaanottajina. Lapsia voidaan ajatella ryhmänä, jonka erityistarpeet tulee ottaa huomioon ja jolle suunnatun materiaalin tulee täyttää tiukat soveltuvuusstandardit. Toisaalta esimerkiksi Shavit ja Klinberg paheksuvat esimerkiksi kotouttavia käännösstrategioita, jotka heidän mukaansa vievät lapselta mahdollisuuden oppia vieraista kulttuureista. Oittisen mielestä tämä näkemys taas kuvastaa lastenkirjallisuuden harteille turhan usein laskettua pedagogista viittaa, jonka mukaan lapsen tulisi koko ajan oppia jotakin uutta kaikesta hänelle suunnatusta materiaalista. Oittisen mielestä olisi tärkeintä kysyä, mistä lapsi nauttii, ja kääntää sitten tämä näkemys mielessään lapsille tekstejä lasten ehdoilla. (2000, 90, 167–168.) Oittisen lähestymistapa vaikuttaa varsin mielekkäältä ohjenuoralta lapsille käännettäessä, mutta ilman vastaanottotutkimuksia kääntäjän voi olla käytännössä vaikea määrittellä, minkälaisesta käännöksestä lapsi aidosti nauttii.

### 3. ANIMAATIOELOKUVA REPRESENTAATIOIDEN KENTTÄNÄ

Animaatioelokuvan ajatellaan yleensä olevan enimmäkseen lapsille suunnattua viihdettä, vaikka useat animaatioelokuvat tarjoavat nautinnollisen katselukokemuksen myös aikuisille, tai mahdollisesti avautuvat varttuneemman yleisölle jopa lapsia paremmin. Esimerkiksi japanilaisanimaatioiden *Henkien kätkemä* ja *Liikkuva linna* kohdalla on vaikea määritellä kohdeyleisön ikää, ja myös esimerkiksi *Shrek*-elokuvat ovat houkutteleet teattereihin yhtä lailla vanhempaa kuin nuorempaakin yleisöä.

Animaatioelokuvassa kuvan ja sanan suhdetta voidaan pitää erityisenä, sillä se on eri tavalla motivoitu kuin elokuvissa yleensä, joissa dialogi tallentuu filmille kuvan yhteydessä. Animaatioelokuvassa tekijä voi pistää hahmot puhumaan sellaisella äänellä kuin haluaa, riippumatta siitä, mitä kuvassa näkyy. Kuva ja ääni tuotetaan siis eriaikaisesti. Ääniraidan jälkiäänitys ei tietenkään koske yksinomaan animaatioelokuvia, sillä live action -elokuvissakin oikeiden näyttelijöiden puheen laatua korjataan usein jälkiäänityksillä, mutta näissä tapauksissa puhuja on kuitenkin yleensä kuvassa näkyvä henkilö.

Animaatioelokuvat ovat mielenkiintoisia tutkimuskohteita esimerkiksi representaatioanalyysin kannalta, sillä niiden on mahdollista esittää todellisen maailman ilmiöitä tavallisuudesta jopa radikaalisti poikkeavalla tavalla. Luonnon lakien ei tarvitse päteä animaatioiden fantasiamaailmassa, ja esimerkiksi todellisen maailman arvoasetelmat on mahdollista kääntää pääläelleen tekijöiden niin halutessa. Animaatiolla on siis potentiaalia varsin utopististen näkemysten esille tuomiseen.

Eräs erittäin painava syy pohdiskella animaatioelokuvien representaatioita on lapsiyleisölle tarjottavat samastumiskohteet, asenteet sekä esimerkiksi muiden kulttuurien esitystavat, sillä lapset, kuten aikuisetkin jossain määrin, hakevat jatkuvasti kohtaamastaan mediamateriaalista malleja, joilla rakentaa omaa maailmankuvaansa.

Animaatioelokuvien representaatiosta on tehty paljon tutkimusta Disney-elokuvien parissa, sillä elokuvien valtava määrä tarjoaa tutkijoille runsaasti tarkasteltavaa materiaalia. Tutkijoita kiinnostaa luonnollisesti myös yhtiön kiistaton vaikutusvalta. Yhtiö on kiinnittänyt tutkijoiden mielenkiinnon muun muassa esittäytymällä Walt Disneyn omien sanojen mukaan viattomuuden työssijana (ks. Wasko 2001, 118). Henry Giroux onkin kirjassaan *The Mouse that Roared* (2001) varsin huolissaan siitä ristiriidasta, mikä viattomuuden ja monikansallisen yritystoiminnan voiton tavoittelun välillä vallitsee.

Tarkastelen tässä osiossa animaatioelokuvien tarjoamaa maailmankuvaa nimenomaan Disney-elokuvien kautta, koska Disney-elokuvat ovat epäilemättä ainakin olleet animaatioelokuvien prototyyppi pitkään. Disney-elokuvien voidaankin ajatella edustavan tietynlaista animaatioelokuvan normia, jota vasten muita animaatioelokuvia peilataan. Mielestäni *Shrek*-elokuvaa voidaankin pitää eräänlaisena Disney-elokuvan parodiana, joka yhtäältä rikkoo joitakin perinteisen Disney-elokuvan konventioita ja toisaalta taas mukailee hyvin tarkasti toisia Disney-elokuvan kerronnallisia elementtejä. *Shrekin* epäsovinnainen henkilöihahmo voidaan katsoa parodioivan perinteisiä Disney-elokuvien sankareita ja sankarittaria, jotka ovat ulkoisesti täydellisiä, hyväsydämisiiä yli-ihmisiä. On kuitenkin huomattava, että *Shrek*-elokuvan hahmot ovat funktioltaan lähestulkoon identtisiä Disney-elokuvien toimijoiden kanssa. *Shrek* myös leikittelee kaikille tutuilla satuhahmoilla ja vilisee intertekstuaalisia viittauksia muun muassa *Kolmeen pieneen porsaaseen*, *Lumikkiin* ja *Tuhkimoon*, joista Disney on myös tehnyt ikimuistoiset elokuvaversionsa. Seuraavaksi tarkastelenkin klassisten Disney-elokuvien rakennetta ja henkilöihahmoja.

### 3.1. Disney-elokuvien rakenne ja henkilöihahmot

Janet Wasko käsittelee kirjassaan *Understanding Disney* (2001) Disney-yhtiötä ja -elokuvia eri näkökulmista. Wasko toteaa, että klassisista Disney-elokuvista puhuttaessa viitataan useimmiten animaatioelokuvaan, joilla on hyvin kaavamainen tarinarakenne ja

hahmogalleria sekä usein toistuvat teemat. Wasko kuitenkin huomauttaa, että yhtiön nimi yhdistyy myös sellaisiin live action -elokuviin kuten *Pulp Fiction* ja *Jackie Brown*, jotka eivät vastaa yleistä käsitystä Disney-elokuvista. Disneyn animaatioelokuvat kuitenkin noudattavat yhdenmukaistavaa kaavaa, johon elokuvan tarina, henkilöt ja teemat sekä arvomaailma sopivat. (2001, 110.)

Wasko kirjoittaa, että Disney-elokuva nykyisessä muodossaan kehittyi vuoden 1932 jälkeen, mitä ennen tarinat olivat hyvinkin mielikuvituksellisia ja taianomaisia. Vuoden 1932 jälkeen elokuvista oli kuitenkin löydettävissä selkeitä arvoasetelmia ja moraalisia opetuksia. Klassinen Disney-elokuva alkoi merkitä kevyttä viihdettä, jossa musiikilla ja slapstick-komedialla oli tärkeä osa. Suosiota saavuttivat myös antropomorfiset, lapsenkaltaiset eläinhahmot, jotka ohjeiden mukaan piirrettiin ennen kaikkea söpöiksi todenmukaisuuden kustannuksella. (2001, 111.)

Waskon mukaan varhainen klassisen Disney-tyylin animaatio on *Kolme pientä porsasta* vuodelta 1933, joka perustui Grimmin veljesten satuun. *Kolme pientä porsasta* oli yleisömenestys laman runtelemassa Yhdysvalloissa, ja elokuvan tunnuslaulu ”Who’s Afraid of the Big Bad Wolf” nousi kansallislauluksi, joka tarjosi lohtua ankaran arjen keskellä. Tutkijoiden mukaan elokuvalla oli suuri merkitys kansallisen mielialan kohottajana sekä optimismin levittäjänä. *Kolme pientä porsasta* poiki myös runsaasti oheistuotteita, kuten leluja, mikä muodostui myös Disney-elokuvien tavaramerkiksi. (2001, 111–112.) *Kolme pientä porsasta* tavataan myös *Shrek*-elokuvassa, tosin eräällä tapaa juurilleen palautettuna, sillä ne kommunikoivat vahvalla saksalaisaksentilla: ”He huffed und he puffed und he...”.

*Kolme pientä porsasta* kuvaa sikälikin hyvin klassista Disney-elokuvaa, että Disney-elokuvat ammentavat usein tarinansa vanhoista kansantaruista tai saduista. Sadut ja kansantarut tosin joutuvat läpikäymään jo käsitteeksi muodostuneen disneyfikaatioprosessin, jossa tarina sekä siistitään että amerikkalaistetaan (2001, 113). Wasko on laatinut kaavion klassisesta Disney-elokuvasta, joka Waskon mukaan jopa

hämmästyttävissä määrin vastaa Bordwellin, Staigerin ja Thompsonin (1985) laatimaa tunnettua klassisen Hollywood-elokuvan kerrontamallia:

Tyyli	<ul style="list-style-type: none"> <li>• kevyttä viihdettä</li> <li>• musiikkia</li> <li>• huumoria</li> </ul>
Tarina	<ul style="list-style-type: none"> <li>• usein muokattu sadusta tai kansantarusta</li> <li>• klassisen Hollywood-elokuvan rakenne</li> </ul>
Hahmot	<ul style="list-style-type: none"> <li>• antropomorfiset, lapsenkaltaiset eläinhahmot</li> <li>• kaavamaiset sankarit ja sankarittaret, roistot ja apurit</li> <li>• sukupuolen ja etnisyyden representaatiot stereotyyppisiä</li> </ul>
Teemat ja Arvot	<ul style="list-style-type: none"> <li>• valtavirran amerikkalaisuus, individualismi, työetiikka, optimismi, eskapismi, fantasia, taikuus, mielikuvitus, viattomuus, romantiikka, onni, hyvä ja paha</li> </ul>

(Wasko 2001, 114.)

Wasko huomauttaa, että Disney-elokuvien henkilöahmot ovat niin yksiulotteisia, että jopa *Entertainment Weekly* -lehti on onnistunut laatimaan hahmoista melko osuvan kuvauksen: Tyypilliset Disney-elokuvien sankarit ja sankarittaret ovat ulkonäöltään huomiota herättävän hyvännäköisiä ja yläluokkaisia. Roistot sen sijaan ovat joko äärimmäisen lihavia tai laihoja ja heillä on kärjistetyt kasvonpiirteet. Näiden hahmojen lisäksi tarvitaan luonnollisesti myös humoristisia apureita päähenkilöiden tueksi. (2001, 114–115.) Waskon mielestä on kiinnostavaa, että vaikka animaatio toteutustapana tarjoaa rajattomat mahdollisuudet mitä mielikuvituksellisempien visioiden luomiseen, Disney-elokuvat ovat pitäytyneet perinteisen Hollywood-elokuvan uomissa hyvin uskollisesti. Wasko huomauttaa, että siinä missä Disneyn aikalaisanimaatioyhtiöt tunnettiin anarkistisista ja innovatiivisista luomuksistaan, Disney pelasi varman päälle. (2001, 114–115.)

Kun klassisen Disney-elokuvan mallia verrataan *Shrek*-elokuvaan, löydetään eroja hahmojen kohdalla, vaikka samat toimijat tietenkin löytyvät myös *Shrek*istä. Sankari Shrek vain ei vastaa ulkoisesti eikä sisäisestikään disneymäisen komeaa ja hyväluontoista

prinssiä, vaan on itsekäs, pahantuulinen sekä kaikin puolin epämiellyttävä. Tosin rakkauden löytämisen myötä Shrekin luonteesta kuoriutuu varsin ihailtavia puolia esille. Tarinan sankaritar prinsessa Fiona sen sijaan paljastuu ensialkuun kauniin ulkokuorensa alta kauneusihanteita vastaan sotivaksi. Juoni toimiikin ikään kuin käänteisenä kaunotar ja hirviö -tarinana, mikä myös viittaa Disney-elokuvien parodioimiseen. Kahden kaunottaren sijasta tarina päättyykin kahden hirviön romanssin kukoistamiseen. Myös humoristinen apuri Aasi on paikalla hyvin näkyvässä osassa. Roiston osassa nähdään hyvin lyhyt ja teräväpiirteinen Lordi Farquaad, joka siis ulkonäöllisesti sopii perinteisen Disney-elokuvan roiston muottiin.

### 3.2. Disneyn opetuksellinen funktio

Henry Giroux'n mukaan Walt Disney kieltäytyi näkemästä viihdettä ja opetuksellista materiaalia erillisinä ilmiöinä. Giroux siteeraa Disneytä, jonka mukaan lapsen mieli on tyhjä sivu, jolle kirjoitetaan paljon ensimmäisten elinvuosien aikana ja että tämän tekstin laadulla on pysyviä vaikutuksia lapsen elämään. Disneyn mukaan siis koko laaja populaarikulttuurin kirjo opettaa osaltaan lapselle arvoja ja tietoutta maailmasta, ja Disney halusi oman opetusmateriaalinsa olevan ennen kaikkea viihdyttävää. (Giroux 2001, 17–18.) Giroux'n mukaan tämän näkemyksen ongelmallisuus syntyy ensisijaisesti siitä, että Disneyn ”opetuksellista materiaalia” säätelee kaupallisen hyödyn tavoittelu (2001, 18), mikä ei luonnollisestikaan siis palvele kohdeyleisön etuja.

Disney-yhtiön toimitusjohtaja Michael Eisnerin mukaan Disney opettaa lapsille yksilön mahdollisuuksien, päätöksenteon ja ilmaisuvoiman kirjosta Amerikan luvatussa maassa, jossa kaikilla on mahdollisuus poliittiseen ja taloudelliseen vapauteen. Kuten Giroux huomauttaa, Disney-yhtiö esittäytyy toisin sanoen demokratian synonyymina, ja ohittaa myyntipuheissaan täysin yhtiön taloudellisen hyödyn tavoittelun mukanaan tuomat intressit. (2001, 29.) Giroux'n mielestä Disneyn kiistämättömän vaikutusvallan vuoksi on välttämätöntä tarkastella kriittisesti Disneyn tapaa esittää lasten kulttuuria sekä sen roolia esimerkiksi käsitysten ja asenteiden muokkaajana (2001, 92). Koska Disney-elokuvien



katsotaan kiistattomasti vaikuttavan lasten kokemukseen arkitodellisuudesta, on tärkeää pohtia esimerkiksi niissä esiintyviä sukupuolen, etnisyyden ja vieraiden kulttuurien representaatioita.

### 3.3. Naisen paikka Disney-elokuvissa

Disney-elokuvien naiskuva on Waskon mukaan varsin kapea. Sankarittaret ovat ennen kaikkea ulkoisesti viehättäviä, viattomia kotihengettäriä. He ovat usein myös kurvikkaita, mikä korostaa heidän seksuaalista viehätysvoimaansa. Hahmojen korostetun seksuaalisen vetovoiman vuoksi ei ole yllättävää, että heidän elämänsä saavuttaa täyttymyksen vasta sitten, kun sopiva mies on löytynyt. (Wasko 2001, 116.) Jopa *Mulan*-elokuvan poikkeuksellisen älykäs ja myös ulkonäöltään vähemmän barbimainen Disney-sankaritar löytää lopulta onnen vasta rakkauden astuttua hänen elämäänsä.

Waskon mielestä on huomionarvoista, että vaikka Disney-elokuvien ideologia tukee perheen pyhyttä, on sankarittarilla harvoin äitiä, siskoa tai ketään muutakaan naishahmoa lähellään. He elävät isänsä kanssa miesten hallitsemassa maailmassa. (2001, 116.) Tämä on sikälikin mielenkiintoista, että Disney-yhtiö on luonut miesvaltaiset ympäristöt satuihin, joissa alun perin yhteiskunta on esittänyt jopa matriarkaalisena. Wasko ottaa tästä esimerkiksi *Pienen Merenneidon*, jossa päähenkilö on H.C. Andersenin sadussa ympäröity vahvoilla naishenkilöillä, mutta elokuvaversiossa jäljelle on jäänyt vain ilkeä Ursula. Ursulan pahuutta on alleviivattu lihavuudella ja epämiellyttävällä ulkonäöllä. Lisäksi Pienen Merenneidon toiminnan päämäärä on vaihtunut Disney-elokuvassa. Andersenin sadussa hän halusi ennen kaikkea kuolemattoman sielun, mutta elokuvassa Ariel kehittää pakkomieltein prinssistä ja tämän kanssa naimisiin pääsystä. (Wasko 2001, 133–136; Giroux 2001, 98–99.)

Ensimmäisen *Shrek*-elokuvan ainoa naishahmo on kaunis ja kapeaumainen prinsessa Fiona, joka on teljetty torniin ja odottelee komeaa prinssiä pelastajakseen. Fiona näyttäytyykin aluksi elokuvassa passiivisena hahmona, joka on kiinnostunut ainoastaan

naimisiin pääsystä. Ensi alkuun Fiona vaikuttaa pinnalliselta ja kovalta naiselta, joka on kehittänyt pakkomielteen ”sen oikean” tapaamisesta ja sydämensä valitun ensisuudelmasta. Fionan voidaankin ajatella parodioivan Disney-elokuvien avuttomia sankarittaria, joiden elämäntarkoitus on löytää oikea mies ja päästä naimisiin. Tarinan edetessä Fiona osoittaa hallitsevansa esimerkiksi täydellisesti itsepuolustusta *Matrix*-elokuvien hengessä, eikä täten ole miesten avusta riippuvainen. Elokuvan lopussa Fiona kokee myös muodonmuutoksen, minkä jälkeen hän paljastuu hiukan pyöreähköksi Shrekin kaltaiseksi jätiksi, jolloin viimeinenkin yhtymäkohta Disney-sankarittareen katkeaa.

### 3.4. Barbaariset toiset Disney-elokuissa

Disney-elokuvia on kritisoitu niiden tavasta esittää eri ihmisryhmiä ja kulttuureja, mikä on perustunut pitkälti stereotyyppistämiseen. Waskon mukaan Disney-yhtiö on usein vastannut syytöksiin selittämällä, ettei ole tarkoituksellisesti sisällyttänyt elokuviinsa stereotyyppistäviä rodun<sup>1</sup> esityksiä. *Pocahontasia* tehdessään yhtiö pyrki mahdollisimman historiallisesti tarkkaan kuvaukseen ja pyysi tuotantoon mukaan Amerikan alkuperäiskansojen edustajia. Tästä huolimatta *Pocahontasia* on pidetty varsin ongelmallisena kuvauksena historiasta. Ensinnäkin historialliset tosiasiat ovat jääneet tutkimustyöstä huolimatta taka-alalle esimerkiksi juuri Pocahontaksen hahmossa, joka oli todellisuudessa 12-vuotias, mutta esiintyy elokuvassa varsin kypsännäköisenä ja barbimaisena hahmona. Animaattorit olivat nimittäin päättäneet parannella Pocahontasin ulkonäköä, joka ei ollut tarpeeksi miellyttävä hänestä tehtyjen muotokuvien perusteella. Pocahontasin elämän ikävät vaiheet on myös jätetty elokuvasta pois. (2001, 139–142; ks. myös Edgerton & Jackson, 1996.) Giroux huomauttaa, että *Pocahontas*-elokuva sivuuttaa tyynesti myös alkuperäiskansojen kansanmurhat ja elintapojen turmelemisen

---

<sup>1</sup> ”Rodun” käsitteellä tarkoitetaan tässä työssä ihmisryhmiä, joilla on ulkoisesti samankaltaisia piirteitä, kuten ihonväri. Tiedostan käsitteen ongelmallisuuden ja suoranaisen virheellisyyden biologisesta näkökulmasta, minkä vuoksi pyrin itse käyttämään ”etnisyys” käsitettä sen sijasta. ”Rodun” käsite esiintyy työssäni niissä kohdissa, joissa lähdekirjallisuuden sanamuoto on motivoinut sen käytön.

kolonialismin myötä ja uudelleenkirjoittaa uuden ja vanhan maailman kohtaamisen yksinkertaiseksi rakkaus-pelastaa-kaiken -tarinaksi (2001, 101–102.)

Waskon ja Giroux'n mukaan myös esimerkiksi *Dumbosta* ja *Leijonakuningaasta* on löydetty eläinhahmoja, jotka peilaavat selkeästi afrikkalaisamerikkalaisten stereotyyppisiä esitystapoja. Giroux myös huomauttaa, että *Leijonakuninkaan* paha leijona Scar on tummempi väriltään kuin hyvät leijonat. Giroux'n mukaan erityisen ongelmallista on kuitenkin rodullisesti merkitty kielenkäyttö. Kuninkaallisen leijonaperheen jäsenet keskustelevat yläluokkaisella brittiaksentilla, kun taas kolme rettelöitsijähyeenaa puhuu afrikkalaisamerikkalaisella tai latinalaisamerikkalaisella aksentilla englantia ja riehuu eräänlaisessa viidakkogetossa. (Wasko 2001, 140–141; Giroux 2001, 105–106.)

Giroux esittää myös varsin mielenkiintoisen huomion oman tutkimukseni kannalta koskien *Mulan*-elokuva. Eddie Murphy nimittäin on antanut äänensä Mushu-lohikäärmeelle, jota Giroux kuvailee ”halpakomedialliseksi” hahmoksi. Giroux'n mukaan Mushu on orjamaisen nöyristelevä mutta samaan aikaan kerskaileva pelle, joka ei laisinkaan istu myyttiseen kiinalaiseen tarinaan. Giroux'n mielestä Mushu on rasistinen, tummaihoisen komediahahmon stereotyyppi: pelkurimainen ja kovapäinen. (2001, 106.) Lieneekin niin, että Eddie Murphy pääsi *Shrek*-elokuvan Aasin rooliin osittain aikaisemman Mushu-lohikäärme -roolisuorituksensa perusteella. Ainakin hahmoilla vaikuttaa olevan samankaltainen apuripellen tehtävä tarinoissa, ja kieltämättä hahmojen luonteenpiirteet muistuttavat toisiaan erehdyttävästi. Tämän perusteella siis Aasi-hahmoakin voidaan pitää potentiaalisesti ongelmallisena afrikkalaisamerikkalaisuuden representaationa.

Myös *Aladdin*-elokuva on kritisoitu arabialaisten henkilöahmojen ja kulttuurin esittämisestä. Esimerkiksi elokuvan avauslaulussa kuvaillaan arabikulttuuria seuraavasti: ”*Oh I come from a land/ From a faraway place/ Where the caravan camels roam./ Where they cut off your ear/ If they don't like your face./ It's barbaric, but hey, it's home.*” Kyseinen säkeistö sai sen verran kritiikkiä osakseen, että sitä muutettiin sekä

videojulkaisussa että muihin maihin viedyissä teatteriversioissa. Elokvasta julkaistulla CD:llä alkuperäiset sanat ovat kuitenkin kuultavissa. (Giroux 2001, 104–105)

Giroux erittelee *Aladdin*-elokuvan arabikulttuurin rasistisia esitystapoja. Kaikki elokuvan ”pahat arabit” ovat ulkonäöltään parrakkaita ja isonenäisiä ja heidän katseensa on uhkaava. Tämän lisäksi he puhuvat englantia vahvasti murtaen, kun taas päähenkilö Aladdin on piirretty Tom Cruisen ulkonäköä mukaillen. Sekä Aladdin että prinsessa Jasmine puhuvat kumpikin yleisamerikanenglantia. (2001, 105–105.) He ovat siis sekä ulkonäöltään, ajatusmaailmaltaan ja puhetyyliltään valeasuisia amerikkalaisia, minkä vuoksi amerikkalaisen yleisön on tietysti helppo samastua heihin. Wasko myös huomauttaa, että prinsessa Jasmine myös ”vapautetaan” islamin ikeestä romanttisen rakkauden avulla (2001, 140–141). Jälleen kerran amerikkalaiset arvot tarjoavat siis pelastuksen vieraan ja ”harhaoppisen” kulttuurin vankilasta.

Myös Elena di Giovanni on käsitellyt kulttuurisen toiseuden esittämistä Disney-elokuvissa (2003). Di Giovannin mukaan Disney-elokuvissa alettiin 90-luvulla kuvata sekä ajallisesti että paikallisesti länsimaisesta näkökulmasta kaukaisia kulttuureja. Tällaisia Disney-elokuvia ovat jo mainitut *Leijonakuningas*, *Pocahontas* ja *Aladdin*, kuten myös *Kaunotar ja hirviö*, *Mulan*, *Notre Damen kellonsoittaja*, *Tarzan*, *Hercules* sekä *Atlantis*. (2003, 208.) Di Giovanni tarkastelee *Aladdinia* sekä *Herkules*-elokuva siitä lähtökohdasta, miten niissä kuvataan kulttuurista toiseutta ja nimenomaan länsimaisen kulttuurin kautta. Di Giovanni pohtii erityisesti kielellisiä strategioita sekä päällekkäisiä kuvan, puheen, äänen ja musiikin koodeja. Lopuksi Di Giovanni käsittelee elokuvien italiantielisiä käännöksiä kulttuurisen toiseuden merkkien siirtymisen näkökulmasta. (2003, 208–209.)

Di Giovanni toteaa, että Disney-elokuvissa kulttuurisen toiseuden esittämistä säätelee elokuvien kaupallinen päämäärä, eli mahdollisimman suurten yleisöjen, etenkin lasten, houkuttelu katsomoihin. Tämän vuoksi toiseutta esitetään pelkistetysti ja silotellusti tukeutumalla läntiselle maailmalle tuttuun eksoottisten elementtien valikoimaan, joilla toiseutta on kaavamaisesti esitetty jo hyvin kauan. Di Giovannin mielestä Disney-

elokuviissa on havaittavissa myös toisarvoinen tavoite, joka pyrkii vahvistamaan läntisen maailman muokkaamia mielikuvia kaukaisista kulttuureista. Disney-elokuviissa esimerkiksi Ranskassa olosta viestitään patongilla ja *Mulanissa* vilahtavat Kiinan muuri ja lootuskukka. (2003, 211.)

### 3.5. Toiseuden representoimisen kielelliset strategiat

Di Giovannin mukaan etenkin piirretyt, jotka on suunnattu erityisesti lapsille, pyrkivät tarjoamaan ensisijaisesti viihdettä. Viihde puolestaan haluaa tarjota iloisuutta ja tyytyväisyyttä, eikä missään nimessä hämmennystä ja vierautta. Vierauden tuntua vältetään esittämällä kaukaisia kulttuureja tutuilla merkeillä, jotka assosioituvat läntisessä maailmassa tuohon kulttuuriin. Tämä tarkoittaa luonnollisestikin stereotyyppien hyödyntämistä kerronnassa. Di Giovannin tutkimuksen valossa Disney-elokuvat käyttävät myös paljon strategiaa, jossa vieraita elementtejä sijoitetaan länsimaisten fraasien osaksi. Esimerkiksi Theban kaupunkia kuvaillaan *Herkules*-elokuvassa sananparrella *The Big Olive*. Myös esimerkiksi amerikkalaiseen tai länsimaiseen kulttuuriin kuuluvien huudahdusten sijoittaminen elokuvien kuvaamiin kulttuureihin silottaa vierauden tuntua. (2003, 213–216.)

Di Giovannin mukaan elokuville on myös ominaista se, että kaikkein arkisinta kieltä käyttävät sivuhenkilöt, jotka eivät ole pääosassa mutta ovat kuitenkin tärkeitä tarinan kannalta sekä tunnelman luomisessa (2003, 215). Puhekielisyyksillä ja useilla sivuhenkilöillä (ks. Mushu-lohikäärme sivulla 23) on komediallinen tarkoitus. Esimerkiksi Leech ja Short ovat huomauttaneet, että standardista poikkeavalla kielellä haetaan yleensä humoristista vaikutelmaa (1981, 170). Sekä *Aladdin* että *Hercules* ovat Di Giovannin mukaan pääasiassa komedioita, minkä vuoksi niissä vieraiden elementtien kotouttaminen on viety vielä pidemmälle kuin muissa elokuvissa, mistä niitä onkin kirjoittajan mukaan kritisoitu ankarasti (2003, 216).

Vaikka *Shrek*-elokuvaa siis voidaan pitää representaatioanalyysin kannalta positiivisena poikkeuksena animaatioelokuvien joukossa esimerkiksi ulkoisesti epätavallisten päähenkilöiden vuoksi, on siinä yhtymäkohtia Disney-elokuvien ongelmalliseen etnisten ryhmien esittämiseen hahmojen puhetapojen kautta. Erityisen ongelmallisena näyttäytyy afrikkalaisamerikkalaisuuden esittäminen, jos sitä tarkastellaan osana mediaesitysten jatkumoa, jotka pyrkivät asemoimaan afrikkalaisamerikkalaiset lähes yksinomaan komediallisiin rooleihin. Tarkastelen tätä näkökulmaa luvussa viisi.

## 4. HENKILÖKUVAUS

Tarkastelen tässä työssä henkilökuvausta nimenomaan henkilöhahmojen yksilöllisten puhetapojen kautta. Henkilökuvausta ja etenkin henkilökuvausta hahmojen puheen kautta on tutkittu lähinnä kirjallisuudentutkimuksessa. Niinpä tämän osion teoriapohja on johdettu kertomakirjallisuutta käsittelevistä teoksista. Suuri osa olemassa olevasta tutkimuksesta on hiukan vaikeasti sovellettavissa elokuvatutkimukseen, mutta osa tehdystä tutkimuksesta käsittelee kuitenkin henkilöhahmoja ja henkilökuvausta yleisellä tasolla. Kirjallisuudesta löytyy toki paljon yhtymäkohtia elokuvien henkilökuvaukseen, sillä elokuvienkin hahmot ovat saaneet alkunsa käsikirjoituksessa juuri kirjallisessa muodossa. Esimerkiksi lapsille suunnattujen elokuvien taustalla on usein kirja ja tämä pätee myös tutkimusaineistooni *Shrek*-elokuvaan, joka perustuu William Steigin samannimiseen kirjaan.

Ennen kuin näyttelijät ovat puhaltaneet hahmot henkiin, on animaation käsikirjoitusvaiheessa täytynyt olla melko tarkka käsitys siitä, miltä kunkin hahmon tulee kuulostaa, jotta se olisi uskottava ja *Shrek*-elokuvan tapauksessa myös hauska. Tutkielmaani varten olen palauttanut tarkastelemani alkutekstin ja dubbauksen kirjalliseen muotoon, jotta voin analysoida niitä paperilla. Näyttelijöiden puhe on siis muutettu kirjoitetuksi dialogiksi. Analyysini on tavallaan palauttanut alkuperäisen elokuvan ja dubatun version dialogin takaisin käsikirjoitustasolle, vaikka se onkin ensin käynyt näyttelijöiden suussa. Olen kuunnellut näyttelijöiden puhetta nauhalta ja pyrkinyt esittämään sen tämän jälkeen kirjallisessa muodossa, jolloin oma tulkintani elokuvan dialogista on astunut kuvaan mukaan. Tekstitys sen sijaan on luonnollisestikin koko ajan pysynyt kirjallisena ja täten siirtynyt analyysiosioon sellaisenaan.

Tässä luvussa tarkastelen ensiksi henkilöhahmon käsitettä ja sitä, kuinka eri tavoin henkilöhahmo on ymmärretty eri aikoina. Lisäksi esittelen joitakin käsitteitä, joilla henkilöhahmoja on pyritty analysoimaan. Lopuksi tarkastelen henkilökuvausta hahmon puheen kautta ja tuon esille puhetapojen analyysille keskeisiä käsitteitä.

#### 4.1. Mikä henkilöahmo on?

Yksinkertaiselta vaikuttava kysymys jakaa mielipiteitä tutkijoiden keskuudessa, eikä tyhjentävää vastausta ole tähän saakka kyetty muotoilemaan. Shlomith Rimmon-Kenan toteaa teoksessaan *Kertomuksen poetiikka* (1991), että vaikka henkilöahmo on kertomakirjallisuuden itsestään selvä komponentti, se on jäänyt kirjallisuudentutkimuksessa useimmiten taka-alalle (Rimmon-Kenan 1991, 40). Myös Maria Nikolajeva huomauttaa kirjassaan *The Rhetoric of Character in Children's Literature* (2002) samasta ongelmasta ja toteaa, että etenkin lastenkirjallisuuden henkilökuvausten tutkimus on lähes olematonta. Nikolajevan mukaan kaikkein kiinnostavimmat henkilöahmodiskurssit löytyvät narratologian tutkimuksesta. Tästä ei kuitenkaan Nikolajevan mukaan ole hyötyä lastenkirjoja tutkittaessa, sillä narratologiassa tutkitut genret eivät yleensä esiinny lastenkirjallisuudessa. Perinteisesti kaikki lastenkirjallisuus on luettu kuuluvaksi bildungsroman-genreen (suomeksi kehitysromaaniksi tai kasvukertomus). (2002, viii-ix.) Tämä luultavasti johtuu jo luvussa kaksi (ks. sivu 11) käsitellystä suhtautumisesta lastenkirjallisuuteen, jonka mukaan lastenkirjallisuudella tulisi olla kasvatuksellinen funktio, ja täten kirjojen tulee ilmentää henkilöahmon kehittymistä ihmisenä.

Tutkijat ovat toistuvasti törmänneet ongelmaan, kuinka henkilöahmoa tulisi tarkastella. Rimmon-Kenan toteaa, että tutkijat ovat jakautuneet tässä kysymyksessä kahteen leiriin. Hän esittelee eriäviä näkemyksiä Marvin Mudrickin linjausten mukaan, joissa ”puristinen” tai ”semioottinen” näkökanta on sitä mieltä, ettei henkilöahmoja pidä erottaa kirjallisesta kontekstista ja keskustella heistä todellisen kaltaisina henkilöinä. Henkilöahmo käsitetään siis puhtaasti tekstuaaliseksi luomukseksi. Sen sijaan ”realistinen” tai ”mimeettinen” näkemys henkilöahmoista pitää mielekkäänä henkilöahmojen pohdiskelua myös tekstuaalisesta kontekstista irrallaan, sillä tarinan edetessä henkilöahmoista kehittyy itsenäisiä kokonaisuuksia, joilla on psyykkisiä ominaisuuksia. (Mudrick 1961, Rimmon-Kenanin 1991, 43 mukaan.)



Myös Nikolajeva pohtii henkilöhahmon ontologista asemaa. Nikolajeva käyttää Forsterin termejä *Homo sapiens* ja *Homo fictus*, koska hänen mielestään tämä näkökulma henkilöhahmojen teorioinnissa on erityisen merkittävä lastenkirjallisuutta silmällä pitäen, sillä etenkin lapsilla on taipumus käsittää henkilöhahmot oikeiksi eläviksi olennoiksi. (2002, x.) Forsterin mukaan *Homo fictus* on lukijoiden mielessä rakentuva kokonaisuus, joka ei *Homo sapiens*ista poiketen juurikaan kuluta aikaa nukkumiseen tai syömiseen vaan keskittyy ihmissuhteiden loputtomaan pohtimiseen (Forster 1962, 63). Mimeettisen hahmonäkemyksen kohdalla on kyse fiktion käsittämisestä oikean elämän heijastuksena tai representaationa (mimesis = jäljittely). Semioottinen tai temaattinen lähestymistapa taas korostaa hahmojen luonnetta tekstuaalisina elementteinä, jotka koostuvat pelkästään sanoista ilman minkäänlaista suhdetta oikeaan elämään. Siinä missä mimeettinen lähestymistapa käsittelee henkilöhahmoja yksilöinä, semioottisen näkemyksen mukaan henkilöhahmot ovat kielellisiä kokonaisuuksia. Nikolajeva toteaa lastenkirjallisuuden henkilöhahmoista, ettei mimeettinen näkökulma palvele tutkimuskenttää laajalti, sillä hänen mukaansa lastenkirjallisuuden tyyliä voi harvoin kutsua realistisiksi ja henkilöhahmotkin pyrkivät vain joissakin tapauksissa edustamaan todellisia ihmisiä. (2002, 8.)

Nikolajeva pohtii mimeettisiä hahmoja sitä kautta, että ne käsitetään usein jonkin representaationa tai merkinä, kuten esimerkiksi marxilaisessa tutkimuksessa luokkansa edustajana tai feministisessä tutkimuksessa sukupuolensa edustajana. Nikolajevan mukaan mimeettisten hahmojen analysointi ja ymmärtäminen (konstruointi) edellyttääkin joskus tekstin ulkopuoliseen maailmaan tukeutumista, omiin kokemuksiinsa ja käsityksiinsä nojautumista. Henkilöhahmojen käytöstä voidaan selittää yhteyskunnallisen taustan, etnisyyden, sukupuolen, kulttuurin tai kasvatuksen valossa, jotka siis saattavat ilmetä tekstistä tai sitten ei. Mimeettisen lähestymistavan vaarana on kuitenkin se, että henkilöhahmoon tai tekstiin liitetään sellaisia merkityksiä, joita kirjailija ei ole tarkoittanut. (2002, 8.) Jos lukija on tietoinen kirjailijan taustasta tai on vaikkapa lukenut kirjailijan elämäkerran, hän saattaa liittää tekstiin kirjailijan omaelämäkerrallisia merkityksiä, jotka eivät välttämättä ole laisinkaan merkittäviä tekstin ymmärtämisen takia. (2002, 9.) Esimerkiksi tietoisuus kirjailijan seksuaalisesta suuntautumisesta saattaa

ohjata lukijaa tulkitsemaan kirjailijan tekstejä tämän tiedon valossa, mikä ei saata olla laisinkaan olennaista teoksen kannalta.

Semioottisessa lähestymistavassa käsitys henkilöahmosta rakennetaan pelkästään tekstissä tarjotun informaation perusteella, eikä esimerkiksi hahmon lapsuudenvaiheita pyritä jäljittämään, ellei niistä ole tekstissä mainintaa. Nikolajevan mukaan jotkut tutkimukset henkilöahmosta ovat jättäneet kokonaan huomiotta mimeettisen ja semioottisen näkökulman eron, mikä on Nikolajevan mielestä sula mahdottomuus. (2002, 10.) Hän pitää tärkeänä, ettei kumpaakaan käsitystä suljeta kokonaan pois (2002, 11). Myös Rimmon-Kenan haluaa löytää jonkinlaisen synteesin näistä kahdesta näkemyksestä. Hänen mukaansa henkilöitä ei voi erottaa tekstikokonaisuudesta, kun on kyse tekstin osista. Tarinaa pohdittaessa henkilöahmot sen sijaan ovat ei-verbaalisia rakenteita. Vaikka nämä rakenteet eivät olekaan oikeita ihmishahmoja, sekä kirjailija että myöhemmässä vaiheessa lukija muotoilevat henkilöahmoista mielessään kokonaisuuksia, jotka pohjautuvat heidän käsityksiinsä ihmisyydestä ja ihmisten käyttäytymisestä. (Rimmon-Kenan 1991, 45.)

Rimmon-Kenanin lähestymistapa vaikuttaa mielekkäältä, sillä näkökulmasta riippuen henkilöahmo voi näyttäytyä hyvinkin erilaisena. Jos pohditaan konkreettisia tekstuaalisia keinoja, joilla kirjailija on pyrkinyt luomaan mieleenpainuvan hahmon, on perusteltua tarkastella henkilöahmoa tekstin tuottamana efektinä. Sitä vastoin esimerkiksi teoksen maailmankuvaa pohdittaessa henkilöahmot edustavat toimijoita omassa ympäristössään, ja jotta esimerkiksi heidän arvoistaan voitaisiin keskustella, on heitä mielekästä kohdella itsenäisinä kokonaisuuksina.

## 4.2. Poikkeukselliset henkilöahmot

Tähän saakka keskustelu henkilöahmoista on koskenut eri näkemyksiä niiden suhteesta todellisen maailman ihmisiin. Entäpä jos henkilöahmo ei olekaan ihminen, tai edes elävä olento, kuten usein on laita lastenkirjallisuuden henkilöahmojen kohdalla? Outi

Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala tuovat esille kirjassaan *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* (2001) sellaiset henkilöahmot, jotka eivät ole ihmisiä, vaan esimerkiksi eläimiä tai fantasiahahmoja, kuten androideja. Nämä hahmot voidaan heidän mukaansa useimmiten käsittää eräänlaisina ihmisinä valepuvuissa, koska ne pohjautuvat ihmisen kaltaiseen hahmoon ja pyrkivät representoimaan ihmistä. (2001, 241.) Myös Yvonne Bertills (2003) huomauttaa, että lastenkirjojen hahmot ovat usein ihmisen kaltaisia tai kuvitteellisia hahmoja. Niiden sisältöä ja merkitystä voi olla täten vaikea pohtia suhteessa oikeisiin ihmisiin. Bertills toteaa, että nämä hahmot voivat perustua oikeisiin henkilöihin nojautumalla tai leikittelemällä konventioiden, yleisten käyttäytymismallien tai stereotyyppien kanssa. Joskus niillä on jopa suora yhteys oikeaan henkilöön, kuten Muumilaakson Tuutikilla, jonka esikuva on Tove Janssonin elämänkumppani Tuulikki Pietilä. (2003, 52.)

Myös Nikolajevan mukaan eläin- sekä ei-elolliset hahmot, kuten lelut, ovat aina ihmisiä valepuvussa. Nikolajeva (2002, 125) myös väittää, että kyseiset hahmot esittävät aina lapsia, mikä on mielestäni hyvinkin kyseenalainen väite. Onhan esimerkiksi Nikolajevan esimerkkinä käyttämässä *Narnia*-sarjassa paljon eläimiä, jotka ovat selvästi aikuisia tai ainakin esiintyvät vanhempina ja viisaampina kuin tarinan lapsihahmot, kuten majavapariskunta *Velhossa ja leijonassa*. Nikolajevan mukaan kirjallisuuden ei-ihmishahmot ovat etäännyttämiskeino, jonka tarkoituksena on tehdä juonesta lapsen maailman tasoinen, mikä taasen Nikolajevasta mukailee vanhentunutta lapsikäsitystä, jossa lapset käsitetään ”puoli-ihmisiksi”, joiden on vielä kasvettava täyteen ihmisyyteen. (2002, 125.)

Nikolajevan mukaan eläinhahmojen käyttäminen mahdollistaa tiettyjen henkilökuvaukseen liittyvien odotusten kiertämisen. Kirjailija voi välttää esimerkiksi iän, sukupuolen ja yhteiskunnallisen aseman kuvauksen (2002, 125). On kuitenkin kiintoisaa ajatella, että Nikolajevan tässä yhteydessä mainitsemista lastenkirjoista, kuten *Kaislikossa suhisee* ja *Velho ja leijona*, on tehty elokuva tai televisiosarja, jossa näitä kysymyksiä viimeistään on jouduttu ratkomaan ääninäyttelijöiden valitsemisen yhteydessä. Sitä paitsi esimerkiksi *Kaislikossa Suhisee* kirjaversioista on löydetty selviä

viitteitä esimerkiksi hahmojen yhteiskunnallisiin asemiin, eikä tätä näkökulmaa ole siis haluttu kiertää eläinhahmojen käytöllä (ks. Hagfors 2003). Vaikka lastenkirjallisuuden hahmot kohtaavat tarinoissa lapsille ymmärrettäviä ongelmia, eivät ne mielestäni yksiselitteisesti ole lapsia valepuvuissa. Myös Nikolajeva myöntää lopuksi, että ei-ihmishahmojen rooli voi olla myös moniselitteinen (2002, 127).

Oman tutkimusaineistoni *Shrek*-elokuvan hahmot pohjautuvat myös selkeästi käsityksiimme ihmisistä, sillä fantasiaolennot, eläimet ja ihmiset ovat elokuvan maailmassa yhtä tärkeitä toimijoita, joilla kaikilla on yhtäläinen mahdollisuus vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Esimerkiksi jo yksistään eläin- ja fantasiahahmojen puhekyky tekee heistä ihmisten kaltaisia, ja etenkin heidän tiettyihin ihmisryhmiin liitettävät puhetyylinsä kielivät valeasuisista ihmisrepresentaatioista. Eläinhahmojen käytöllä *Shrek*-elokuvassa ei ole selkeästikään pyritty kiertämään esimerkiksi hahmojen etnistä taustaa tai sukupuolta, ja esimerkiksi sukupuolta olisikin lähes mahdotonta kiertää puhetta sisältävissä ohjelmissa, ellei näyttelijä muuntaisi ääntään ja äänialaansa hyvin erikorkuiseksi.

### 4.3. Henkilöhahmojen arviointiperusteita

Kirjallisuuskritiikeissä henkilökuvauksen onnistuneisuus nousee merkittävään osaan. Jos kirjan henkilöhahmoja luonnehditaan ”pinnallisiksi” tai ”kaavamaisiksi”, teosta ei pidetä tältä osin onnistuneena. Henkilökuvauksen ”syvällisyys” ja ”uskottavuus” luetaan sen sijaan yksioikoisesti teoksen meriitiksi. Henkilöhahmon ”pinnaksi” ajatellaan tekstin suoraan antama informaatio ja ”syvyydeksi” käsitetään ne asiat, jotka tekstistä voidaan päätellä. ”Henkilöhahmo on siis jakautunut kahtia, ulkopuoleen ja sisäpuoleen, siten että jälkimmäinen on edellistä arvokkaampi.” (Alanko & Käkälä-Puumala 2001, 245–246.) Tekijän tulisi kyetä luomaan henkilöhahmosta itsenäinen kokonaisuus, jolle voidaan kuvitella oma sielunelämä ja kenties jopa kokonainen elämänkaari, vaikkei sitä olisi teoksessa kerrottukaan. Tällainen lähestymistapa arvioi siis hahmoa mimeettisin

perustein, eli kuinka uskottavasti ja realistisesti se jäljittelee todellisen maailman toimijoita.

Alanko ja Puumala aprikoivat henkilöahmon minuutta ja identiteettiä muun muassa Aleid Fokkeman ajatuksia lainaten. Fokkeman mielestä henkilöahmon minuuks on yhtä kuin tämän kätkeyty ”sisin”, jonka kirjailija voi paljastaa lukijalle kerronnallisilla tekniikoilla tai antaa lukijan itse tehdä päätelmänsä. Minuuks kätkeytyy erilaisten identiteettien taakse, joita henkilöahmolla voi olla useita esimerkiksi sosiaalisten roolien muodossa. (Fokkema 1991, Alangon ja Käkelä-Puumalan 2001, 243 mukaan.) Minuuden käsite kietoutuu yhteen henkilön *luonteen* kanssa, josta lukija muodostaa käsityksen henkilöahmon *puheen* ja toiminnan kautta (Alanko & Käkelä-Puumala 2001, 243). Tässä puheella tarkoitetaan varmaankin henkilöahmon puheiden sisältöä, eli sitä miten hän kommunikoi muiden kanssa ja minkälaisen kuvan hän antaa itsestään. Tietysti myös henkilöahmon yksilöllinen *puhetapa* voi valottaa tämän luonnetta: puhuuko hän esimerkiksi hitaasti ja hiljaa vai äänekkäästi ja nopeasti? Sen sijaan esimerkiksi asuinpaikan indikaattorit puheessa eivät periaatteesta kerro puhujan luonteesta mitään, ellei kirjailija halua nojata stereotyyppisiin käsityksiin esimerkiksi maalaisista tai pääkaupunkiseudun asukkaista.

Alanko ja Käkelä-Puumala esittelevät E.M. Forsterin klassisen henkilöahmojaon, jossa henkilöahmoja kuvataan litteiksi (flat) tai pyöreiksi (round). Litteät henkilöahmot muistuttavat karikatyyreja, jotka on rakennettu kärjistetyimmillään vain yhden ominaisuuden varaan, eivätkä ne kehity tarinan edetessä. Tällaiset henkilöahmot käsitetään useimmiten jollakin muotoa koomisiksi. (2001, 246–247.) Litteiden hahmojen yhteydessä voidaan puhua myös draamakirjallisuuden käsitteestä ”tyyppi”, joka on varsin yksiulotteinen ja pysyvä hahmo (Kinnunen 1985, Alangon ja Käkelä-Puumalan 2001, 247 mukaan). Tyyppenä on kutsuttu kirjallisuudentutkimuksessa myös stereotyypeiksi, mikä viestiikin siitä, että kysymyksessä on yksittäiset teosrajat ylittävä hahmo, jolla on yhteys narratologian perinteisiin (2001, 247).

Forster ei ole juurikaan määritellyt litteiden henkilöhahmojen vastakohtaa eli pyöreätä henkilöahmoa. Hän toteaa ainoastaan, että pyöreällä henkilöahmolla on useampia ominaisuuksia sekä edellytykset kehittyä. Forsterin mukaan henkilöahmo katsotaan pyöreäksi, jos se pystyy uskottavalla tavalla yllättämään lukijan. (Forster 1927, Alangon & Käkälä-Puumalan 2001, 247 mukaan.) Esimerkiksi Rimmon-Kenan on kuitenkin puuttunut tähän varsin jyrkkärajaiseen jakoon, koska se ei ota minkäänlaisia vivahteita henkilöahmoissa huomioon. Onhan nimittäin mahdollista, että yksiulotteinen henkilöahmo kehittyi, tai moniulotteinen henkilöahmo pysyy muuttumattomana. Rimmon-Kenanin mukaan olisi mielekkäämpää arvioida henkilöahmoja niiden kompleksisuuden, kehittymisen ja tietoisuuden kuvauksen asteen mukaan. Tällöin tiukat kategorisoinnit väistyisivät aste-erojen tieltä. (Rimmon-Kenan 1983, 40–41.) Samoilla linjoilla on Nikolajeva, joka mainitsee henkilöahmojen pyöreästä ja litteästä (2002, 128–132), että ääripäiden välillä täytyy nähdä paljon liikkumatilaa, johon suurin osa henkilöistä sijoittuu. Hän myös toteaa, etteivät päähenkilöt ole automaattisesti pyöreitä, tai sivuhenkilöt litteitä, vaikka tämä on usein totta. On myös mahdollista, että pyöreä henkilöahmo on staattinen dynaamisen sijaan, aivan kuten litteä henkilöahmo voi olla dynaaminen.

Henkilöahmon pyöreäisyys tai litteäisyys rakentuu erilaisista ominaisuuksista, joita kirjailija joko on tai ei ole liittänyt luomaansa henkilöahmoon. Ikä, sukupuoli, etninen tausta ja ulkonäköä kuvailevat seikat voidaan käsittää erilaisiksi merkeiksi. Aleid Fokkema onkin todennut, että strukturalismin myötä henkilöahmoa alettiin tutkia eräänlaisena merkitysijän ja merkityksen suhteena: merkityksen henkilöahmon merkitysijänä toimi henkilöahmosta annettu informaatio. Fokkeman mukaan henkilöahmo rakentuu denotatiivisista ja konnotatiivisista koodista, joista denotatiivista koodia edustaa esimerkiksi hahmon nimi. Erisnimi antaa henkilöahmolle identiteetin, joka yksilöi hahmon tekstuaalisessa maailmassa. Nimen tärkeys käy ilmi erityisesti silloin kun henkilöahmolle ei sellaista ole annettu. Konnotatiivisia koodia ovat puolestaan erilaiset kirjalliset ja kulttuuriset tulkintakonventiot, joiden avulla henkilöahmosta muotoutuu lukijan silmissä pyöreä tai litteä. Esimerkiksi henkilöahmon sosiaalinen koodi, kuten

ammatti, varallisuus, rotu ja yhteiskuntaluokka ovat konnotatiivisia koodeja. (Fokkema 1991, Alanko & Käkälä-Puumalan 2001, 255–257 mukaan).

*Shrek*-elokuvan hahmoista Forsterin määritelmän mukaan Shrek on ehdottomasti pyöreän. Kaikkia vihaavasta jätistä kuoriutuu romantikko, joka oppii arvostamaan ystävyiden lisäksi myös omaa ainutlaatuisuuttaan. Aasi sen sijaan ei kehity tarinassa yhtä huomiota herättävästi, mikä sopiikin Forsterin litteän hahmon profiiliin, sillä kyseisen hahmon tehtävä on ensisijaisesti olla hauska. Aasin hahmo muistuttaakin karikatyyriä, jonka pääasiallinen tehtävä on puhua paljon. Tämän vuoksi olen analyysiosiossani päättänyt tarkastella juuri näitä kahta hahmoa, joiden henkilökuvaukseen liittyvät olennaisesti yksilölliset puheet. Vaikka toista henkilöä hahmoa voi kutsua pyöreäksi ja toista melko litteäksi, mielestäni kummankin hahmon puheavalla (skotlantilainen aksentti sekä afrikkalaisamerikkalainen englantia) halutaan herättää stereotyyppisiä mielikuvia kyseisistä puhujaryhmistä ja rakentaa sitä kautta hahmojen luonnetta olemassa olevien asenteiden varaan. Käsitelen tätä näkökulmaa laajemmin analyysiosiossani sekä luvussa viisi, joka käsittelee muun muassa stereotyyppisiä.

#### 4.4. Aikuiset ja lapset henkilöä hahmon tulkitsijoina

Semioottinen näkökulma tarkastelee henkilöä hahmoa ainoastaan kielellisenä rakenteena, mikä juontaa juurensa 1960-luvun strukturalismiin. Strukturalismi pyrki purkamaan käsityksen henkilöä kuvauksen todenmukaisuudesta ja esittävydestä, sillä aikaisemmin, ”psykologisen realismin” kaudella, henkilöä hahmoa oli pidetty erityisenä yksilönä, jonka luonteen ymmärtäminen toimi avaimena koko tekstin tulkittamiseen. Strukturalismin myötä henkilöä hahmon pyöreyttä tai identiteettiä alettiin tarkastella tekstin tuottamana efektinä, jota oli mahdollista analysoida purkamalla se osiin. (Alanko & Käkälä-Puumala 2001, 248–249, 255.)

Nikolajevin mukaan strukturalistinen lähestymistapa kuvailee henkilöä hahmoa ainoastaan juonen kehityksen kannalta ja käsittelee ainoastaan pintapuolisesti henkilöä hahmojen

välisiä suhteita (2002, 12). Tzvetan Todorovin mukaan on ensiarvoisen tärkeää tehdä ero juonikeskeisten ja henkilökuvauskeskeisten tekstien välillä, sillä on selvää, ettei strukturalistinen näkökulma sovellu henkilökuvauskeskeisen tekstin tulkintaan (Todorov 1977, Nikolajevan 2002, 12 mukaan). Lastenkirjallisuus taas nimenomaan on perinteisesti ollut juonipainotteista ja lasten uskotaan olevan kiinnostuneita pääasiallisesti juonesta henkilöhahmojen sijaan. Nikolajevan mukaan 1960-luvulta lähtien länsimaisessa lastenkirjallisuudessa on kuitenkin havaittavissa siirtymä kohti henkilökeskeistä lastenkirjallisuutta. (2002, 12.)

Jos henkilöhahmo on strukturalistisesta näkökulmasta ainoastaan juonta eteenpäin kuljettaja tekijä, ja lastenkirjallisuus on perinteisesti ollut juonipainotteista, niin minkälaisia tekijöitä ja juonikuvioita lastenkirjallisuudesta tyypillisesti löytyy? Nikolajeva toteaa lastenkirjallisuuden toimivan suurelta osin tietyn perusjuonen varassa. Lastenkirjallisuuden perusjuoni on muunnos Joseph Campbellin monomyytistä, universaalista kaavasta, joka on havaittavissa useimmista kertomuksista. (Campbell, 1968, Nikolajevan 2002, 28 mukaan.) Lastenkirjallisuudessa tuo kaava on muodoltaan seuraava: kotona – poissa – kotiinpaluu (Edström 1980, Nikolajevan 2002, 28 mukaan). Nikolajeva selittää kaavaa siten, että juonen muodostuksen kannalta lastenkirjallisuuden henkilöhahmo on vietävä turvallisesta mutta tylsästä kodistaan johonkin paikkaan, joka on jännittävä mutta myös potentiaalisesti vaarallinen. Hahmo voi palata kotiin saavutettuaan jotakin, joko henkistä kypsyyttä tai jopa konkreettisen aarteen. Hyvin tyypillinen henkilöhahmon irrottautuminen tutusta tilanteesta on kesälomamatka tai vaikkapa sairaustapaus perheessä. Päähenkilöä ei kuitenkaan viskata yksin tuntemattomaan, vaan hänellä on yleensä joku apuri, joka saattaa olla täysin uusi tuttavuus. (Nicolajeva 2002, 28, 160.) Myös *Shrek*-elokuva noudattaa hyvinkin tarkasti tätä juonikaavaa: Päähenkilö joutuu lähtemään kotoaan ja pelastamaan satuolennot sekä prinsessan, jotta voi palata kotiin henkisesti kasvaneena sekä konkreettisten aarteiden, eli ystävän ja puolison kera. Hän myös löytää matkakumppanikseen ennestään tuntemattoman apurin eli Aasin.



Nikolajeva toteaa, että vaikka lastenkirjallisuuden henkilöhahmoja ei voi suoranaisesti kutsua valtavirtakirjallisuuden hahmoja yksinkertaisemmiksi, hyvin nuortenkin lukijoiden on ymmärrettävä hahmojen motiiveja tiettyjen toimintatapojen takana, mikä asettaa rajoituksia henkilöhahmon monitahoisuudelle. Nikolajeva tuokin esille, että yleensä lastenkirjallisuuden hahmot toimivat kasvatuksellisina ja ideologisina välineinä, ja ilmentävät vielä psykologisen kehityksen keskeneräisyyttä. Kehitysromaani-genren mukaisesti henkilö kasvaa ja kehittyy ja esimerkiksi kypsyy vastuullisuuteen tai toisten huomioon ottamiseen, minkä on tietysti tarkoitus kasvattaa myös nuoria lukijoita. (2002, x.)

Nikolajevan mukaan lastenkirjallisuuden kannalta on erityisen kiinnostavaa pohtia, kuinka henkilöhahmot näyttäytyvät lukijoille ja millä keinoilla henkilöhahmot on tekstissä luotu, sillä tähän sisältyy myös paikoitellen ongelmallisena näyttäytyvä lastenkirjallisuuden ydin: aikuisten luoma tarina, joka on suunnattu lapsille. Valtavirtakirjallisuudessa esiintyy harvemmin lastenkirjallisuudelle yleistä asetelmaa, jossa kirjailijan, kertojan, henkilöhahmon ja tekstin sisäislukijan tiedollinen (tai kognitiivinen) taso vaihtelee huomattavasti. (2002, xi.)

Henkilöhahmojen tulkinnassa on muistettava, ettei lapsilla välttämättä ole aikuisten kaltaisia resursseja ymmärtää henkilöhahmoja psykologisina kokonaisuuksina ja persoonina. Nikolajeva käyttää termejä valistunut ja ei-valistunut lukija, joita Umberto Eco puolestaan on kutsunut päteväksi ja epäpäteväksi lukijaksi. Pätevä (tai valistunut) lukija poimii tekstiin kytketyt vihjeet henkilöhahmon persoonasta ja rakentaa näistä mielessään psykologisen kokonaisuuden siinä missä epäpätevä lukija seuraa juonta ja tapahtumien kulkua. (2002, 17.) Yleisöjä pohdittaessa on myös otettava huomioon, että synkroniset ja diakroniset lukijat tulkitsevat tekstiä omalla tavallaan, toisin sanoen tekstin aikalaisilla ja myöhemmillä lukijoilla voi olla hyvin erilainen käsitys henkilöhahmosta. Myös maantiede vaikuttaa tekstin tulkintaan. Vastaanottajat, jotka elävät tekstin syntykulttuurissa, tulkitsevat tekstiä varmasti jokseenkin eri tavalla kuin muiden kulttuurien edustajat. (2002, 17.)

Minkälaisia seikkoja kirjailijan sitten täytyy paljastaa henkilöahmosta, jotta lukijan on mahdollista muodostaa kokonaisvaltainen kuva yksilöstä? Nikolajevan mukaan vähimmäisvaatimukseen kuuluu ikä, sukupuoli ja etninen tausta (2002, 154). Nikolajevan mukaan ihonväriä ei yleensä mainita, mutta ellei kirjailija anna toisin ymmärtää, oletusarvo länsimaissa on valkoihoinen (2002, 154–155). Lisäksi lastenkirjallisuuteen liittyy melko erottamattomasti kuvitus, ainakin kannessa, mikä yleensä luonnollisesti ohjaa lukijan käsityksiä päähenkilön iästä, sukupuolesta ja etnisestä taustasta (2002, 155). Lastenelokuvissa henkilöahmon ulkonäkö on luonnollisesti vielä suuremmassa roolissa kuin kirjoissa, joissa käsitys tapahtumista ja henkilöahmoista muodostuu kuvituksesta huolimatta suurimmaksi osaksi mielikuvituksen avulla. Elokuville henkilöahmon ulkonäkö nimittäin annetaan lapselle valmiina.

Myös henkilöahmon nimi voi olla tärkeä tekijä hahmon tulkitsemisessa, sillä nimi voi esimerkiksi kieliä hahmon tärkeydestä tarinamaailmassa tai jopa kertoa jotakin konkreettista kantajansa luonteesta. Nimeämisprosessin kannalta olennaisia ovat fiktiivisen hahmon keskeisyys ja status tarinassa. Lisäksi nimen semanttisella sisällöllä ja muodolla on mahdollista välittää informaatiota hahmosta. (Bertills 2003, 41–42.) Rebecca J. Lukens tähdentää, että hahmon merkitys määräytyy sen mukaan, miten hahmon ominaisuudet täydentyvät tarinan edetessä. Hahmon tärkeys on suoraan verrannollinen tämän moniulotteisuuteen. (Lukens 1990, Bertillsin 2003, 50 mukaan.) Bertills haluaa nähdä erisnimen antamisen hahmolle osana tätä merkityksen lisäämisprosessia. Tärkeät hahmot siis saavat erisnimen, kun taas toisarvoisiin hahmoihin viitataan esimerkiksi yleisnimillä. Yksittäisen fiktiivisen teoksen sisällä jokainen nimi liittyy osaltaan järjestelmään, jossa ne suhteutuvat toisiinsa ilmaisten eroja ja yhteneväisyyksiä eri henkilöiden välillä. Nimet voivat esimerkiksi kuvastaa yhteiskunnallisia tai maantieteellisiä eroja hahmojen välillä. (2003, 50–51.)

Nimeämättä jättäminen on narratiivisen funktion kannalta yhtä tärkeää kuin nimeäminen. Thomas Dochertyn mukaan hahmon nimeämisellä pyritään erottamaan tämä muusta ympäristöstä. Nimeämisprosesseilla rakennetaan myös hahmojen keskinäistä tärkeysjärjestystä ja roolijakoa. (Docherty 1983, Bertillsin 2003, 48 mukaan.) Saduissa

perinteisesti ainoastaan sankarilla tai sankarittarella on nimi, kuten *Punahilkassa* tai *Lumikissa*. Nimeäminen ja nimeämättä jättäminen palveleekin saduissa erityisesti samastumisfunktiota, sillä lukijan (tai kuulijan) ei ole tarpeellista samastua esimerkiksi *Punahilkan* suteen. Bertills huomauttaa, että lukijan on helpompi samaistua hahmoon, jos tällä on erisnimi. (2003, 48.)

*Shrek*-elokuvassa Aasin hahmoa kutsutaan yleisesti aasiksi lajinsa edustajana mutta myös selkeästi puhutellaan Aasi-nimellä (tai alkukielisessä elokuvassa Donkey-nimellä). Bertillsin mukaan sekä perinteiset nimet että semanttisesti värityneet nimet herättävät lukijassa erilaisia konnotaatioita, jotka kumpuavat tämän lingvistisestä ja ei-lingvistisestä kokemuksesta (Bertills 2003, 53). Jos ajatellaan aasi-sanaa, ensimmäiseksi mieleen tulee tietenkin kyseinen eläin, mutta melko nopeasti sana assosioituu myös tyhmyyteen, sillä aasi-sanaa käytetään halventavassa merkityksessä ihmisestä. Pienet lapset todennäköisesti ajattelevat vain eläintä sanan kuullessaan, mutta aikuisille tulee todennäköisesti mieleen jossain vaiheessa myös jälkimmäinen merkitys. Tämä koskee etenkin suomenkielistä sanaa, vaikka myös englanninkielisellä *donkey* sanalla on sama lisämerkitys. *Shrek*-elokuvan kohdalla on kuitenkin vaikea sanoa, onko aasi oikeastaan jätetty nimeämättä. *Shrek*-elokuvan nimistö noudatteleekin edellä esiteltyä nimeämisprosessin arvojärjestystä: Shrek-hahmolla, jonka mukaan koko elokuva on nimetty, on kyseistä hahmoa varten keksitty erisnimi. Hänen lemmityllään Fionalla myös erisnimi, mutta Shrekin matkakumppani Aasi on tarinan pääjuonen kannalta toisarvoinen, joten sitä kutsutaan mielikuvituksettomasti yleisnimellä.

#### 4.5. Henkilökuvaus hahmon kielenkäytön kautta

Lisa J. Green toteaa kirjassaan *African American English* (2002), että kielenkäyttö voidaan kirjallisuudessa valjastaa palvelemaan erilaisia tarkoituksia: Kielenkäytöllä on mahdollista kytkeä hahmo tiettyyn maantieteelliseen alueeseen. Kielenkäyttö voi myös identifioida hahmon tiettyyn ryhmään kuuluvaksi (kuten työväenluokka). Hahmon uskottavuutta ja moniulotteisuutta voidaan myös lisätä kielenkäytöllä, mikä voi tehdä

tästä Forsterin jaottelun mukaan pyöreän. Kirjailija saattaa kielenkäytöllä myös tavoitella tiettyä tunneperäistä reaktiota lukijassa (Green 2002, 164.)

Kuten Norman Page (1973, 52) kuitenkin huomauttaa, lukijan reaktioita esimerkiksi murteelliseen dialogiin ei voi varmuudella ennakoida, sillä ne riippuvat vallitsevista asenteista, lukijan iästä ja kokemuksista. Myös Rimmon-Kenan painottaa lukukokemuksen ainutlaatuisuutta, sillä lukija rekonstruoi henkilöhahmot päässään omien tulkintojensa ja reaktioidensa kautta (1983, 33). Jokainen muodostaa siis käsityksen tekstissä esiintyvistä henkilöhahmoista omien kokemustensa valossa. Nuorelle lukijalle esimerkiksi hahmon pääkaupunkiseudun slangilla väritynyt puhe saattaa edesauttaa samastumista henkilöhahmoon, kun taas vanhemman lukijan reaktio voi olla päinvastainen. Toisaalta jos kyseinen slang on nuorelle itselleen vieras ja vaikeasti ymmärrettävä puhetyyli, saattaa henkilöhahmo tuntua etäiseltä lukijan iästä riippumatta. Esimerkiksi asuinpaikka ja sitä kautta tutuksi koettu puhekieli voivat siis vaikuttaa huomattavasti lukijan reaktioihin. Myös tekstin kirjoittamisen ja lukemisen ajankohta on merkittävä tekijä tekstin tulkinassa (Nikolajeva 2002, 17).

Bertills (2003, 52) toteaa, että kirjallisista hahmoista rakennetaan kokonaisuuksia suorien kuvailujen, toiminnan, puheen, kerronnan sekä sisäisen maailman kuvauksen kautta. Vaikka kielenkäyttö kulkee henkilökuvauksen välineenä useimmiten kerronnallisten elementtien rinnalla, Pagen mukaan se voi olla myös ainoa asia, joka antaa viitteitä tämän identiteetistä (1973, 51). *Shrek*-elokuvassa hahmojen kielenkäyttö on ainoa asia, joka kytkee heidät jollakin tavalla fiktiivisen satumaailman ulkopuoliseen ”todelliseen” maailmaan. Hahmojen kielenkäytön perusteella katsoja kykenee näkemään eläin- ja mielikuvitusahmot valepukuisina ihmisinä (ks. sivu 31). Kuvamateriaalin ja käytöksensä perusteella hahmoja ei voi liittää mihinkään tunnistettavaan ryhmään maantieteellisesti tai yhteiskunnallisesti, mutta alkukielisen teoksen ääniraita antaa hahmoille selvästi tunnistettavat ”juuret”. Mielenkiintoiseksi kysymykseksi muodostuukin, mitä tällä henkilökuvausstrategialla on haluttu tavoitella. Onko hahmoista pelkästään haluttu rakentaa pyöreämpiä yksilöllisten puhetapojen kautta, vai tavoitellaanko niillä pelkästään koomisuutta nojaamalla stereotyyppeihin tai standardista poikkeavan puheen

leimaavuuteen? On hyvinkin mahdollista, että tekijät ovat tavoitelleet yhtäaikaaisesti kumpaakin edellä mainituista vaikutuksista.

Cilla Ekholm-Tiainen käsittelee pro gradu -työssään *Fiktiivisen puheen poetiikkaa* (2003) muun muassa puheen roolia henkilöhahmojen karakterisoinnissa. Ekholm-Tiainen mainitsee Roger Fowlerin määritelmän ”moniääninen romaani”, jossa henkilöhahmojen moninaiset puhetyylit luovat värikkään henkilöhahmogallerian ja täten muodostavat merkittävän osan teoksen kokonaiskuvaa (2003, 47; ks. Fowler 1989). Myös Bahtinin termi *heteroglossia* kuvaa samaa ilmiötä (ks. Bahtin 1981). *Shrek*-elokuva voidaan nähdä juuri tällaisena moniäänisenä tekstinä, jossa puhetyyliä kirjo herättää tiedostavassa (tai Nikolajevan sanoin valistuneessa) katsojassa varmasti monenlaisia reaktioita. Koska kyseessä on koko perheen komedia, voidaan olettaa, että keskeisin motivaatio monitahoiseen kielenkäyttöön on humoristisen efektin tavoittelu. Toisaalta hahmojen välille on varmasti haettu eroja, jotta niistä rakentuisi omintakeinen ja viihdyttävä joukko. Yhtäältä elokuvan hahmot on siis haluttu kytkeä johonkin tunnistettavaan ryhmään, kuten afrikkalaisamerikkalaiset, mutta toisaalta myös yksilöitä ja erottaa muista elokuvan hahmoista. Seuraavaksi tarkastelenkin fiktiivisen puheen erilaisia funktioita.

#### **4.5.1. Fiktiivisen puheen funktiot**

Fiktiivisellä puheella voi olla yhtäaikaisesti monia eri funktioita. Leech ja Short toteavat kirjassaan *Style in Fiction* (1981, 170) että standardista poikkeavalla kielenkäytöllä on selkeästi etäännyttävä ja leimaava vaikutus lukijaan. Heidän mukaansa tällainen kielenkäyttö yhdistyykin useimmiten komedioissa ja satiireissa esiintyviin hahmoihin, joita on tapana tarkastella ”ulkopuolelta”, koska he eivät vastaa käsitystämme normista. Tarkastelenkin standardista poikkeavan puheen humoristisuutta ja sen seurauksia tarkemmin huumoria ja stereotyyppisiä käsittelevässä luvussa viisi.

Fiktiivistä puhetta ei useinkaan voi luonnehtia realistiseksi tietyn puhutavan esitykseksi, sillä se pyrkii lähinnä ainoastaan luomaan illuusion puhutusta kielestä. Leech ja Short

puhuvatkin 'silmämurteesta', joka ei jäljittele uskollisesti olemassa olevia murteita, vaan ainoastaan luo puheesta murteellisen tai puhekielimäisen kuvan (1981, 168; ks. myös Tiittula 2001, 10). Kyseessä saattaa nimittäin olla kirjailijan luoma tekomurre, kuten Ekholm-Tiainen nimittää kielenkäyttöä, joka ei perustu mihinkään todelliseen murteeseen tai liitä hahmoa johonkin maantieteelliseen paikkaan. Kirjailijat ovat turvautuneet tällaisiin ratkaisuihin halutessaan esimerkiksi luoda stereotyyppisen vaikutelman sivistymättömyydestä (Ekholm-Tiainen 2003, 50). Tästä esimerkkinä Leech ja Short esittävät, että useissa teoksissa alempaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvien hahmojen standardista poikkeavaa ääntämystä pyritään esittämään erilaisella kirjoitusasulla: esimerkiksi *and* sana on kirjoitettu *an'* tai *n'*, vaikka kyseinen elisio on luonnollinen englannin puhekielessä murteesta riippumatta eikä täten todellisuudessa kieli puhujan yhteiskunnallisesta asemasta (1981, 168).

Nikolajeva käsittelee yksilöllisiä puhetapoja ja niiden vaikutusta henkilöhahmon kuvaukseen tai mahdolliseen kehitykseen tarinassa. Hänen mukaansa murteiden käytöllä pyritään pääasiallisesti tekemään henkilöhahmosta uskottava tai totuudenmukainen. Nikolajeva esittää myös, että murteellisen puheen omaksuminen tarinan edetessä voi kuvastaa esimerkiksi paikkaan kotiutumista (2002, 237–239), mikä onkin mielenkiintoinen huomio. Jos lastenkirjat luetaan yleensä kehitysromaaneiksi (ks. sivu 28), puhettavan muuttuminen tarinan edetessä kuvaisi siis uuteen ympäristöön kasvamista ja lapsen kehittymistä.

Leech ja Short (1981, 171) jatkavat, että henkilöhahmon ominaispiirteitä, esimerkiksi siis puhetta, saatetaan esittää suhteellisen realistisesti, jolloin niistä syntyy uskottava ja yhtenäinen vaikutelma. Toisaalta ominaispiirteet voivat luoda vaikutelman universaalista hahmotyypistä, jolloin ne nojaavat traditioon ja muistuttavat stereotyyppisiä. Jotkut hahmoista taasen ovat rakentuneet aidosti yksilöllisistä ominaispiirteistä, jolloin ne jäävät erityisen vahvasti lukijan mieleen. *Dialektiksi* nimitetään sellaisia puheen piirteitä, jotka liittyvät henkilöhahmon johonkin tunnistettavaan ryhmään ja *idiolektiksi* sellaisia yksilöllisiä piirteitä, jotka ilmaisevat henkilöhahmon omalaatuisuutta (Page 1973, 52).

#### 4.5.2. Dialekti

Pagen mukaan dialekti tarkoittaa puheen piirteitä, jotka ovat ominaisia tietyille ryhmille. Tällaisia ovat esimerkiksi alueelliset murteet, sosiaaliset murteet eli sosiolektit ja ammattiryhmien erikoiskielet (1973, 52–53). Leech ja Short määrittelevät dialektin koskemaan edellä mainittujen lisäksi minkä tahansa muun tunnistettavan ryhmän kielellisiksi piirteiksi (1981, 164). Niinpä Ekholm-Tiainen lukee tähän ryhmään kuuluvaksi myös etnolektit eli etnisten väestöryhmien puhumat kielivariantit, kuten afrikkalaisamerikkalaisen englannin (2003, 51), jota tosin voidaan tarkastella myös sosiolektina (ks. esim. Haavisto 2006). Pagen mukaan myös yleisslangi on dialekti, joka on kirjallisuudessa yhdistetty muun muassa rikollisiin (1973, 81–82). Page mainitsee dialektiseksi myös puheen, joka pyrkii esittämään englantia vieraana kielenään puhuvien kielenkäyttöä. Page käyttää siitä nimitystä 'foreign speech', jonka Ekholm-Tiainen on suomentanut 'ulkomaiseksi puheeksi'. (Page 1973, 74; Ekholm-Tiainen 2003, 51). Myös tästä on esimerkki *Shrek*-elokuvassa, jossa Robin Hood puhuu jostakin syystä ranskalaisaksentilla. Ranskalaisaksentilla on varmaankin haluttu voimistaa mielikuvaa kyseisestä hahmosta naistenmiehenä, mikä kertoo siitä, että ranskalaiseen korostukseen puheessa liitetään usein jollain tapaa viettelevä tai jopa elosteleva vaikutelma.

Dialektin funktioista Page (1973, 72) toteaa, että sitä voidaan tilanteesta riippuen käyttää joko henkilöahmoja yhdistävänä tai erottavana tekijänä. Pagen mukaan henkilöahmon puhe voi yhdistää hänet samanaikaisesti sekä alueelliseen että sosiaaliseen ryhmään, mikä voi palvella yhtä ja samaa funktiota. Alueellista murretta voidaan nimittäin käyttää merkinä sosiaalisesta alempiarvoisuudesta, ja kieliopinvastaisuuksilla (kuten englannin kielessä subjektin ja verbin inkongruenssi *we was*) voidaan viestiä sivistymättömyydestä. (1973, 77–78.) On kuitenkin huomattava, että edellä mainittu subjektin ja verbin standardienglannista poikkeava taivutus esiintyy systemaattisesti esimerkiksi afrikkalaisamerikkalaisessa englannissa, eikä täten siis kerro välttämättä mitään puhujan koulutustasosta. Tosin yhteiskunnallisen aseman saavuttamiseksi afrikkalaisamerikkalaisten puhujien on usein hallittava myös standardienglanti, mikä tekee heistä bidialektisia (ks. Green 2002, 225–226). On tietenkin myös erittäin

kyseenalaista, että tiettyjä alueellisia murteita käytetään sosiaalisen alempiarvoisuuden indikaattoreina.

Edellä mainituissa tapauksissa kirjailijan käyttämällä puhetavalla nojataan stereotypioihin ja asenteisiin, eikä puheen esittämisessä pyritä realismiin. Niinpä Ekholm-Tiainen mukaan dialektisten tai idiolektisten piirteiden käyttöä ei ole aina tarpeellista pohtia niiden suhteessa todellisuuteen, vaan niiden luomien illuusioiden valossa (2003, 50). Ekholm-Tiainen itse haluaa painottaa kääntäjän vastuuta juuri fiktiivisen puheen funktioiden tunnistamisessa. Koska lukijoiden käsitys henkilöhahmosta rakentuu tapauksesta riippuen tiettyssä määrin tämän kielellisten ominaisuuksien perusteella, on erittäin tärkeää, että kääntäjä ”tunnistaa ja tulkitsee näitä henkilökuvausta palvelevia fiktiivisen puheen piirteitä.” (2003, 46–47.) Tässä kohtaa voidaan pohtia myös kääntäjän etiikkaa ja ideologiaa. Jos kääntäjä pitää ongelmallisena alkutekstin fiktiivisen puheen synnyttämiä representaatiokysymyksiä, hän voi pyrkiä välittämään alkutekstin fiktiivisen puheen funktion, mutta hyödyntää erilaisia strategioita kuin kirjailija. Murteita käännettäessä suositellaankin usein, että tietty murre käännetään esimerkiksi neutraalille puhekielelle, koska kohdekulttuurin murteiden hyödyntämisessä ovat vaarana väärät assosiaatiot ja konnotaatiot (ks. esim. Englund Dimitrova 1997).

### **4.5.3. Idiolekti**

Leech ja Short (1981, 167) sekä Page (1973, 90) kutsuvat idiolektiä kielelliseksi sormenjäljeksi, jonka funktio on yksilöidä puhuja muihin puhujiin verrattuna. Page toteaa, että puheen yksilöllisyyttä rakentavat piirteet voidaan jakaa kahteen osaan: Ensimmäisen osan muodostavat persoonalliset piirteet, jotka yksilöivät puhujan. Tällaisia ovat esimerkiksi maneerit, lempisanat ja toistuvat ilmaukset. Toinen osa koostuu ryhmäpiirteistä, jotka sitovat henkilön johonkin ryhmään ja erottavat tämän kaikista ryhmään kuulumattomista henkilöistä. (1973, 90.) Ekholm-Tiainen mainitsee tästä esimerkkinä nuorisoslangin, jolla on mahdollista erottaa esimerkiksi lähtökohdiltaan samanlaiset henkilöt kuten äiti ja tytär toisistaan (2003, 56). Page tähdentää, että siinä



missä dialekti siis pyrkii liittämään puhujan johonkin ryhmään, joka kertoo jotakin puhujan taustasta, idiolekti pyrkii yksilöimään puhujan samankaltaisen taustan omaavista henkilöistä (1973, 90–91).

Leechin ja Shortin mukaan dialekti vaikuttaa palvelevan henkilöhahmojen liittämistä tunnistettaviin tyyppeihin, kun taas idiolekti luo mimeettisesti uskottavia, todellisen maailman toimijoiden kaltaisia yksilöitä (1981, 170). Ekholm-Tiaisen mukaan olisikin mielekkäämpää puhua ”dialektisistä ja idiolektisistä funktioista henkilökuvausfunktion alalajeina: jos puhutavan tarkoituksena on tyypittää ja liittää, sen funktio on määriteltävissä dialektiseksi, ja jos tarkoituksena on yksilöllistää ja erottaa, sen funktio on määriteltävissä idiolektiseksi.” Samalla hän toteaa, ettei näiden funktioiden välille voi tehdä selvää eroa, sillä samoilla piirteillä voi olla sekä dialektisiä että idiolektisiä funktioita. (2003, 59.)

Ekholm-Tiainen tuo esiin myös sen, että dialektisiä ja idiolektisiä piirteitä on kirjallisuudessa käytetty usein myös koomisen vaikutelman saavuttamiseksi, koska ne loitontavat puhujan normeista. ”[M]urre on perinteisesti ollut huumorin väline sekä oppimattomien, hölmöjen, hienostumattomien tai muuten sosiaalisesti alempiarvoisten tai vähemmän kunnioitusta vaativien tunnusmerkki”. Murteen käyttö koomisen päämäärän saavuttamiseksi on kuitenkin vähentynyt ajan myötä, ja nykyään murteen voidaan katsoa ilmentävän puhujan itsenäistä ja vahvaa luonnetta. (2003, 59.) Vaikka tämä pitäneekin paikkaansa, esimerkiksi Nikolajeva mainitsee tuoreen esimerkin murteen hyödyntämisestä kirjallisuudessa humoristisuuden saavuttamisessa: Harry Potterin skotlantilainen Hagrid-hahmo (2002, 238), jonka skottiaksentin voidaan toki nähdä myös tuovan uskottavuutta. Nikolajevan käsitys murteen hyödyntämisfunktioista onkin melko päinvastainen Ekholm-Tiaisen kanssa, sillä Nikolajevan mielestä murretta hyödynnetään etupäässä juuri hahmon uskottavuutta lisäämään (2002, 237–239). Kuten totesin myös animaatioelokuvien representaatiota tarkastelevassa luvussa, murteellinen tai standardista poikkeava puhe on voimakkaasti esillä toiseuden representaatioissa sekä huumorin välineenä animaatioelokuvissa. Seuraavassa luvussa tarkastelenkin huumoria, naurua ja stereotyyppejä keskittyen afrikkalaisamerikkalaisuuden mediaesityksiin, joihin tukeudun

tarkastellessani Aasi-hahmoa yhtenä tällaisista esityksistä. Pohdin myös standardista poikkeavan kielen valjastamista humoristisuuden välineeksi ja tämän seurauksia.

## 5. KOMEDIA, NAURU JA STEREOTYYPIT

*Shrek*-elokuva on koko perheen komedia, mutta mistä sen huumori syntyy? Elokuvassa on ”standardista” poikkeavia hahmoja pilvin pimein, ja myös päähenkilö Shrek ja tämän uskollinen ystävä Aasi kuuluvat satuhahmoihin, joita syrjitään ja vainotaan elokuvan sisäisessä maailmassa. Elokuvassa nauretaan lähinnä eksentrisille hahmoille, joiden hauskuus rakentuu muun muassa värikkään kielenkäytön ympärille. Erityisen komediallinen on Aasi-hahmo, jonka afrikkalaisamerikkalainen puheenparsi tarjoaa lukuisia humoristisia hetkiä. Mutta minkälaista on tähän hahmoon kohdistuva nauru? Mitä se merkitsee, että kaikkein huvittavin hahmo on tunnistettavissa afrikkalaisamerikkalaiseksi?

Komedia ja huumori ovat tunnetusti vaikeita tutkimuskohteita, eikä naurureaktion syitä ole mahdollista tyhjentävästi tunnistaa, saati sitten analysoida. Freudin mukaan tietynlaisilla vitseillä on yhteys peiteltyihin negatiivisiin tunteisiin ja ne kielivät aggressiosta vitsin kohdetta kohtaan (1960, 102–103). Tämä on helppo ymmärtää, jos ajatellaan esimerkiksi rasistisia tai seksistisiä vitsejä, jotka vahvistavat vallitsevia stereotypioita. Entäpä kun kyse on komediasta, jossa on vaikeampi erottaa sitä, kuka nauraa kenelle ja millä tapaa. Nauretaanko hauskalle esiintyjälle hyväksyvästi vai halveksuvasti? Nauru on koomikolle luonnollisestikin palkinto, jolla yleisö osoittaa tyytyväisyytensä. Entä jos esimerkiksi vaaleatukkainen nainen kertoo blondivitsejä, taisteleeko hän niiden tarjoamia mielikuvia ja käsityksiä vastaan vai lujittaako hän niitä? Tai jos afrikkalaisamerikkalaiset näyttelijät tekevät pilaa heihin kohdistuvista ennakkoluuloista näyttelemällä hahmoja, jotka perustuvat stereotypioihin? Onnistuvatko he näin kääntämään stereotypiat positiivisiksi ja ottamaan ne haltuunsa, ja kenelle jää lopullinen valta päättää siitä, kenelle nauretaan ja miksi?

*Shrek*-elokuvassa nauretaan Aasille ja jossain määrin myös tämän puhumalle afrikkalaisamerikkalaiselle englannille. Osaksi hauskuus syntyy tietenkin kuvan ja äänen ristiriidasta – siitä odottamattomasta liitosta, jossa piirroseläin kuulostaa tummaihoiselta. Eikä elokuvassa naureta pelkästään afrikkalaisamerikkalaiselle englannille, myös

skotlantilaiselta kuulostava Shrek sekä ranskalaisittain englantia vääntävä Robin Hood ovat hetkittäin naurun kohteena muiden muassa. Jostakin syystä siis murteet käsitetään yleisesti ottaen hauskoiksi. Luultavasti suomalaiset Aku Ankan tai Raamatun murrekäännöksetkin on tuotettu ainakin osittain niiden hauskuuden vuoksi. Murteen hauskuus perustuu ilmeisesti ainoastaan sen standardista poikkeavuuteen, kummallisuuteen. Jos näin on, murteille nauraminen vaikuttaisi vahvistavan merkitysjärjestelmiä, joissa murteellinen puhe pidetään ”normaaliuden” ulkopuolella, marginaalissa. Jos nauru kohdistuu afrikkalaisamerikkalaiseen englanttiin, seuraako siitä, että afrikkalaisamerikkalaisetkin pidetään tällöin marginaalissa?

Käsittelen huumoria ja komediaa pohtien, mitä huumori on ja kuinka se syntyy sekä kuka päättää siitä, mikä on hauskaa. Hyvin yleisesti naurun kohteeksi joutuvat ryhmät, jotka edustavat toiseutta ja joihin liitetään paljon stereotyyppisiä ominaisuuksia, etenkin vitseissä. Tästä syystä luon katsauksen stereotyyppisiin ja erityisesti afrikkalaisamerikkalaisia koskeviin stereotyyppioihin. Yhtä lailla tässä osiossa esitetyt ajatukset voi kuitenkin ulottaa koskemaan mitä tahansa yhteiskunnassa ”toiseksi” käsitettyä ryhmää, esimerkiksi naisia, vammaisia, vanhuksia, seksuaalisia vähemmistöjä tai vaikkapa ylipainoisia.

Naurun kohteeksi joutuneet edellä mainitut ryhmät ovat kuitenkin osanneet hyödyntää huumoria ja taistella sortoa vastaan sen avulla. Nauramisella ja koomisuudella voikin olla myös hyvin vapauttava ja positiivinen vaikutus. Pyrin ottamaan myös tämän huomioon ja käsittelemään huumoria sekä sen positiivisten että negatiivisten vaikutusten vuoksi, sekä pohtimaan mitä seurauksia huumorilla voi olla.

## 5.1. Miksi nauramme?

Aluksi tutkiskelen humoristisuutta ja komiikkaa Aarne Kinnusen teoksen *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994) valossa. Kinnunen esittää hyvin tärkeän huomion, joka on syytä pitää mielessä huumoria ja naurua tarkasteltaessa: mikään

inhimillinen toiminta, tapahtuma tai ominaisuus ei ole sinänsä koominen, mutta kaikki ne voidaan *tehdä* koomisiksi. Toiseksi Kinnunen tähdentää, että ”[k]oominen ja huumori ovat prosesseja eli niihin liittyy olennaisena tekeminen ja toiminta, joka on suunnattu jollekulle katsojalle tai kuulijalle.” (1994, 24.) On siis tärkeää ymmärtää, että mikään asia ei ole sisäsyntyisesti huvittava, vaan se tehdään sellaiseksi merkityksenantoprosesseissa. Kiinnostavaa onkin miettiä, miksi joku halutaan tehdä koomiseksi ja kenellä on valta asettaa jokin ilmiö naurunalaiseksi.

Kinnusen mukaan naurun objekti ei siis ole loogisesti pääteltävissä (1994, 50). Niinpä Kinnunen toteaa, että ”[n]auraa ja nähdä koomisena umpimähkään ja yleisesti joku sääty, puolue, jonkin murteen edustaja jne. kokonainen heimo, kansa, luokka osoittaa kypsymättömyyttä, nauramista ilman kontekstia” (1994, 50). Kinnunen vaikuttaisi tässä viittaavan stereotypioihin, mutta niiden kohdalla ei voi puhua umpimähkäisyydestä, sillä niiden synty voidaan yleensä nähdä jotakin historiallista taustaa vasten, kysymyksenä vallanpitäjistä ja marginaaliin jäävistä (ks. esim. Hall 1999). Kinnunen huomauttaa, että koomisuutta sekä luodaan että pyyhitään pois näkökulman, tiedon ja kontekstin avulla (1994, 32). Esimerkiksi ylipainoisten tai pakolaisten kustannuksella tehtävä huumori ei välttämättä jaksaisi huvittaa kyseisiin ryhmiin lukeutuvia. Jonkun henkilön liukastuminen saattaa huvittaa meitä, paitsi jos saamme tietää, että kyseinen henkilö esimerkiksi mursi lonkkansa. Samalla tavalla siirtomaavallan aikaisiin pilakuviin ”Afrikan villoista” reagoidaan nykyään hyvin eri tavalla kuin niiden syntyaikana.

Kinnusen mielestä nauraminen sekä kielii naurajan ajatusmaailmasta että on myös merkki siitä ”millainen on naurun kohteeksi joutunut ihminen”(1994, 59). Jos naurun taustalla ovat kuitenkin stereotypiat, on mahdollista, että niillä on hyvin vähän, jos ollenkaan, todellisuus pohjaa, eikä Kinnusen väite mielestäni pidä tältä osin paikkaansa. Kinnusen mielestä naurulla on myös vapauttava vaikutus, joka poistaa ja kumoaa ”epäsuotavan psyykkisen ominaisuuden” (1994, 61). Mielestäni asia voi kuitenkin olla myös päinvastoin. Stereotypioille nauramisella voidaan toki tunnistaa niiden mielettömyys ja kääntää ne positiiviksi (ks. Hall 1999). Toisaalta nauramisella voidaan hyväksyä ja

tunnistaa jonkin stereotypian paikkansapitävyys (naurajan mielessä), mikä puolestaan vahvistaa stereotyyppioita. Otetaan esimerkki rassistisesta vitsistä:

- Mistä tietää, että somali on juuri rakastellut?
- Silmät punoittavat pippurisuihkeesta.

Jos kuulijan mielestä vitsi on hauska, eikö hän silloin (ainakin jollain tasolla) hyväksy väitteen ”somalit raiskaavat naisia” osuvana ja paikkaansa pitävänä? Kinnunen itsekin toteaa, että nauramalla jollekin tämä asetetaan arvoasetelmaan, joka voi luonnollisesti olla negatiivinen tai positiivinen (1994, 64–65). Jos arvoasetelma on negatiivinen, eikö sille nauraminen vahvista tätä näkemystä?

Kinnunen huomauttaa, että huumorin tai komiikan vastaanottajan nauru on aina monikerroksista tai moniäänistä. Nauru voi olla luonteeltaan palkitsevaa, jos kyseessä on koomikon tai humoristin esitys. Nauru voidaan myös nähdä halventavana, jos se kohdistuu negatiivisen arvolatauksen saaneeseen toimintoon. (1994, 68.) Kinnunen mainitsee, että seuraava komiikan tekemisen keino on hyvin yleinen: ”Sijoitetaan henkilö luokkaan, säätyyn, rotuun, murteeseen, paikallisuuteen, annetaan hänelle tuntomerkki tai ominaisuus ja nostetaan se näkyviin *erityisellä tavalla*” (1994, 87, kursiviivä lisätty). Tämänäyttöisessä komiikassa lienee kyse juuri halventavasta naurusta. Erityisellä tavalla esiin nostamisesta voidaan puhua *Shrek*-elokuvan yhteydessä, sillä satu- ja eläinhahmojen liittäminen todellisen maailman maantieteellisiin paikkoihin tai kansallisuuksiin spesifillä puhutavalla ei ole millään tavalla loogisesti perusteltavissa. Kinnunen toteaa, että kyseinen strategia on pitkät perinteet omaava kirjallisuuden piirre, joka on säilynyt ajasta ja paikasta riippumatta (1994, 87).

Miksi tämä sitten on hauskaa? Miksi on yleinen strategia saattaa henkilö naurunalaiseksi liittämällä hänet jollakin tavalla altavastaajan asemaan yhteiskunnallisesti? Merkitseekö naurajan asema valtaa ja ylemmyyttä naurettuun nähden, ja senkö tähden on houkuttelevaa nauraa vähemmistöille? Sitooko vähemmistöille nauraminen naurajan turvalliseen normaaliuden piiriin? Altavastaajalla itsellään ei ole valtaa kontrolloida representaatioesityksiä hänestä tai siitä ryhmästä, johon hänet luetaan. Jonkin

naurettavaksi tekemiseen tarvitaan valtaa esittää asioita haluamallaan tavalla, joka tukee vallanpitäjien intressejä.

## 5.2. Visuaaliset järjestykset ja vallanpitäjät

Televisio ja elokuvat sisältävät visuaalisia järjestyksiä, jotka ohjaavat vastaanottajien käsityksiä ja arvojärjestelmiä, eli maailmankuvaa. Janne Seppänen käsittelee teoksessaan *Katseen voima* (2001) visuaalisen lukutaidon tärkeyttä medioituneessa maailmassa. Seppäsen mukaan lajityyppisiin liittyvät konventiot rakentuvat osaksi tiedotusvälineen visuaalista järjestystä (2001, 34). Esimerkiksi televisiossa uutiset, kokoillan elokuvat ja tilannekomediasarjat kertovat tarinoita kukin omalle tyylilleen uskollisesti ja kaikki nämä yhdessä muokkaavat käsitystämme esimerkiksi maahanmuuttajista. Seppänen korostaa sukupuolta ja etnisiä vähemmistöjä koskevien visuaalisten järjestysten tärkeyttä (2001, 34). Miksi esimerkiksi afrikkalaisamerikkalaisia pääosan esittäjiä on totuttu näkemään lähinnä komediallisissa rooleissa, etenkin televisiossa? Tälläkin hetkellä televisioissa esitetään joitakin tilannekomediasarjoja tai sketsisarjoja, joissa lähes kaikki näyttelijät ovat tummaihoisia. Yhtään tämänkaltaista draamasarjaa ei kuitenkaan ole ohjelmistossa. Yksittäisiä hahmoja toki löytyy myös vakavia aiheita käsittelevistä ohjelmista, mutta nämä hahmot ovat selkeästi vähemmistössä.

Esimerkiksi Herman Gray (1998) käsittelee television tarjoamaa visuaalista järjestystä afrikkalaisamerikkalaisten asemasta yhteiskunnassa. Vaikka Gray keskittyy tarkastelemaan erityisesti reaganismin kautta 80-luvulta 90-luvun alkuun, hän käy läpi tummaihoisuuden esittämisen historiaa televisiossa myös laajemmin. Grayn käsittelemistä ohjelmista 50-luvulta lähtien yhteiseksi nimittäjäksi vaikuttaa nousevan afrikkalaisamerikkalaisten hahmojen komediallisuus, etenkin stereotyyppisten esitysten kautta, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta (esimerkiksi hyvin vaikutusvaltainen sarja *Roots - Juuret*). (Gray 1998, 70–92.) Afrikkalaisamerikkalaisten sijoittaminen pääasiassa komedialliseen ympäristöön vaikuttaisi palvelevan heidän uskottavuutensa ja arvovaltansa murentamista ja viestittävän, etteivät he ole yhteiskunnallisesti merkittäviä

toimijoita. Poikkeuksia toki löytyy, esimerkiksi *24 tuntia* -sarjassa Yhdysvaltain presidentin esittäjä oli ensimmäisissä tuotantokausissa afrikkalaisamerikkalainen.

Seppänen toteaa, että visuaaliset järjestykset koostuvat vakiintuneista kulttuurisista merkityksistä, jotka tunnustetaan yleisesti (2001, 36). Elokuvaa katsoessaan vastaanottaja kohtaa useita merkityksellistäviä järjestelmiä, joiden kautta hän tulkitsee elokuvan välittämiä merkityksiä (2001, 39). Vastaanottaja ei kuitenkaan passiivisesti sulautaa maailmankuvaansa kaikkea mitä visuaaliset järjestykset tarjoavat. Visuaalinen lukutaito mahdollistaa erilaisten merkityksellistävien järjestelmien tunnistamisen ja tätä kautta esimerkiksi niin sanotun ”vastakarvaan luennan” (*reading against the grain*). Tällöin vastaanottaja kyseenalaistaa hänelle tarjotut arvoasetelmat ja tulkitsee elokuvan tarjoamat merkitykset omien käsitystensä valossa.

Koska visuaaliset järjestykset ovat sosiaalisia järjestyksiä, niihin liittyy erottamattomasti valta (2001, 41). Seppäsen mukaan nimenomaan valta on ”se voima, jonka vaikutuksesta ihmiset mukautuvat visuaalisiin järjestyksiin, tulkitsevat niitä tietyillä tavoilla ja alkavat pitää niitä itsestään selvinä” (2001, 43). Myös Mikko Lehtonen käsittelee valtaa teoksessaan *Merkitysten maailma* (1996). Lehtonen toteaa, että valtaapitävien levittämiä näkemyksiä ei väkisin työnnetä vallanalaisille, vaan näkemysten omaksuminen saadaan tapahtumaan tavallaan vapaaehtoisesti. Keskeiseksi tässä prosessissa nousevat representaatiot, eli ne tavat, joilla asiat esitetään. (1996, 23).

Lehtonen jatkaa, että tietyt käsitykset todellisuudesta ovat hegemonisessa suhteessa muihin käsityksiin ja että nämä itsestään selvyyksiltä vaikuttavat käsitykset tukevat senhetkisiä valtasuhteita (1996, 24). Itsestään selvä esimerkki on tietysti rotuerottelu, joka perustui ihmisrotujen eriarvoisuuteen. Toinen esimerkki on naisten poissulkeminen yhteiskunnallisesta päätöksenteosta ja koko julkisesta sektorista. Kummankin esimerkin kuvailema tilanne on enemmän tai vähemmän jäänyt osaksi historiaa, mikä kieliikin siitä, että vallalla olevia ajankohtaisia todellisuuskäsityksiä on vaikea havaita juuri niiden hegemonisuuden takia. Lehtonen korostaa, että todellisuus ei ”jakaudu itsessään ja



itsestään merkityksellisiin osiin – olioiksi, ihmisiksi, tapahtumiksi jne. – vaan se jaetaan niiksi vasta inhimillisissä merkityksellistämiskäytännöissä” (1996, 31).

### 5.3. Naurettavat stereotyypit

Eräs laajalti tutkittu merkityksellistämiskäytäntö on stereotyyppistäminen. Stuart Hall käsittelee teoksessaan *Identiteetti* (1999) stereotyyppisiä ja toiseutta. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman ovat toimittaneet Hallin teoksen suomeksi ja kääntäneet keskeisen termin ’*stereotyping*’ ’stereotyyppistämiseksi’, eikä ’stereotyyppittämiseksi’, mikä ihmetytti minua aluksi. Tyyppistämisestä tulee kuitenkin mieleen tyypistäminen, mikä liittyy olennaisesti kyseiseen prosessiin ja lienee motivoinut tämän sanamuodon.

Stereotyyppistäminen määritellään kirjassa seuraavanlaisesti:

Stereotyyppi on yksipuolinen kuvaus, joka syntyy, kun mutkikkaat erot pelkistetään yksinkertaisiksi ”pahvinukeiksi”. Kohteen erilaiset piirteet sulautetaan yhteen ja tiivistetään yhdeksi kuvaksi. Tämä liioiteltu yksinkertaisuus kytketään sitten tiettyyn ihmisryhmään tai paikkaan. Sen piirteistä tulee niitä merkkejä, sitä ”todistusaineistoa”, josta puheena oleva kohde tunnistetaan. (1999, 122–123.)

Stereotyypit ovat siis hyvin kapeita ja yksipuolisia representaatioita. Hall toteaa, että representaatioiden toiminta on erityisen monimutkaista silloin, kun pyritään esittämään eroja ja erilaisuutta. Tällöin representaatioihin liittyy paljon asenteita ja tunteita, sekä pelkoja, minkä takia niitä on mahdotonta yrittää selittää järkipärisin syin. (1999, 140.) Representaatiot toimivat siis merkityksellistämiskäytäntöjen välineinä (1999, 143). Hall lainaa Barthesia, joka ”esittää, että juuri konteksti valikoi toistuvasti yhden merkityksen monista mahdollisista ja ankkuroi sen sanallisesti (...). Tarvitaan kaksi diskurssia – sekä kirjoitetun kielen että valokuvan diskurssit – tuottamaan ja ’kiinnittämään’ merkitys.” (Barthes 1977, Hallin 1999, 143 mukaan.) Barthesin ”valokuvan diskurssi” voidaan laajentaa koskemaan mitä tahansa kuvamateriaalia, joka yhdistettynä toistuvasti tietynsävyiseen tekstiin tuottaa vakiintuneita käsityksiä vaikkapa juuri vieraista kulttuureista. Esimerkiksi getoissa asuvista nuorista tuotettuun kuvamateriaaliin liitetään

yleensä tekstiä huumeongelmista tai väkivaltaisuuksista, kun taas hunnutettuja musliminaisia esittävien kuvien rinnalle tuodaan usein pohdintaa naisten alisteisesta asemasta islamissa. Juuri erilaisuuden representoimisessa turvaudutaan yleensä vastakohtaisuuksiin, binaarisiin ääripäihin kuten esimerkiksi hyvä/paha ja sivistynyt/alkukantainen (1999, 144). Stereotyyppien yksipuolisuus johtuu nimenomaan tästä asioiden jyrkästi mustavalkoisena esittämisestä.

Hall jatkaa, että on mahdollista hahmottaa laajoja representaatiokäytäntöjä, joita voidaan kutsua Seppäsen sanoin myös visuaalisiksi järjestyksiksi, jos otetaan tarkastelun kohteeksi esimerkiksi erilaisuuden tai toiseuden representaatiot tietyssä kulttuurissa tiettyä aikana. Hallin mukaan tällainen tarkastelu paljastaa, että samanlaiset representaatiokäytännöt ja kuvastot jatkavat elämäänsä, vaikkakin hiukan toisessa muodossa, myös muissa teksteissä ja paikoissa. Hall nimittää ”kokonaista kuvallisten ja virtuaalisten ilmiöiden valikoimaa, jonka avulla erilaisuus tulee esitetyksi jonakin historiallisena hetkenä” representaatiojärjestelmäksi. (1999, 150.) Hall esittelee kirjassaan useita afrikkalaisamerikkalaisten representaatiojärjestelmiä esimerkiksi siirtomaavallan ja orjuuden ajoilta, joissa tummaihoisten erilaisuus valkoihoisiin nähden tehtiin *luonnolliseksi*, luonnosta lähtöisin olevaksi. Jos erot nähtiin luonnollisina, niitä voitiin pitää pysyvinä ja kiinteinä. Jos erot taas olisi käsitetty kulttuurisiksi, ne olisivat olleet muutokselle alttiita. (1999, 169.) Erilaisuuden *luonnollisuus* ja muuttumattomuus palveli tietenkin erinomaisesti siirtomaavallan ja plantaasinomistajien tarkoituksia, sillä näin heille oli annettu syntymäoikeus alistaa sivistymättömät villit alaisikseen.

Eräs Hallin käsittelemä representaatiojärjestelmä on afrikkalaisamerikkalaisten esittäminen amerikkalaisessa valtavirtaelokuvissa. Hallin mukaan kyseinen järjestelmä on aikojen saatossa elänyt ja muuntunut jopa yllättävilläkin tavoilla, mutta vielä nykyään jo orjuuden ajoilta peräisin olevien stereotyyppisten esitysten kaikuja on yhä nähtävissä. (1999, 179.) Hall esittelee Donald Boglen (1973) määrittelemät viisi stereotyyppistä afrikkalaisamerikkalaisten representaatiota, jotka esiintyivät mykän kauden elokuvissa: Tuomo (*Tom*), Tollo (*Coon*), Traaginen mulatti (*The Tragic Mulatto*), Mamma (*Mammy*) ja Paha Neekeri (*Bad Nigger*). Tuomo oli hyväsydäminen, nöyrä, epäitsekäs ja

ehdottoman uskollinen palvelijahahmo. Tollo taas oli viihdyttäjä, tarinoiden kertoja ja ”englannin kielen turmelija”, mutta myös laiska ja epäluotettava. Traaginen mulatti oli sekarotuinen nainen, joka uhkui seksuaalista vetovoimaa ja koki traagisen lopun. Mamma oli lihava kotitalousteille omistautunut määrällijä. Paha Neekeri sen sijaan oli fyysisesti mittava, vihainen ja väkivaltainen kiihkoilija, joka syyllistyi usein myös valkoisen naisen päällekkarkauksiin. (Bogle 1973, Hallin 1999, 176–177 mukaan.)<sup>2</sup>

Hallin mukaan stereotyyppistäminen rakentuu kahtiajakamisen strategialle, jossa tehdään ero normaalin ja hyväksyttävän sekä epänormaalin ja paheksuttavan välille. Hall lainaa Richard Dyeria, jonka mukaan stereotyyppien vastakohtana ovat sosiaaliset tyypit. Sosiaaliset tyypit mahtuvat normaaliuden määritelmän sisäpuolelle, kun taas stereotyyppien käyttäytymistä ei pidetä hyväksyttävänä eikä täten normaalina. (Dyer 1977, Hallin 1999, 191 mukaan.) Stereotyypeille nauraminen kutsuu vastaanottajan sisäpiiriin, normaaliuden alueelle, jossa stereotyyppien ulkopuolisuudelle ja epänormaaliudelle nauretaan turvallisen matkan päästä. Stereotyyppin ja sosiaalisen tyyppin eroa voidaan ajatella myös sitä kautta, kuinka ihmiset määrittelevät itsensä: moni varmasti myöntää olevansa esimerkiksi ”tyypillinen tamperelainen”, mutta melko harva todennäköisesti kuvailisi itseään ”stereotyyppisenä tamperelaisena”.

#### 5.4. Pako stereotyyppien vankilasta?

Hall käsittelee myös mahdollisuuksia representaatiojärjestelmien ja tätä kautta stereotyyppien purkamiseen tai positiivisiksi muuttamiseen. Hän painottaa, että kyseiset mahdollisuudet ovat olemassa, sillä merkityksiä ei ole mahdollista kiinnittää lopullisesti, vaikka stereotyyppistäminen pyrkii tähän (1999, 210). Eräs merkitysten muuttamisstrategia on Mihail Bahtinin ja Valentin Volosinovin ajatus ristiinkoodauksesta (*transcoding*), jossa olemassa olevat merkitykset otetaan haltuun ja tuotetaan niihin uusia merkityksiä (Hall 1999, 211). Esimerkkinä Hall (1999, 211) antaa lauseen ”Musta on

---

<sup>2</sup> Konkreettisiin esimerkkeihin stereotyyppisistä hahmoista elokuvahistoriassa voi tutustua esimerkiksi Robert Henry Stanleyn teoksessa *Making Sense of Movies* (2003) (Ks. sivut 304–314).

kaunista”, mikä tuo mieleen myös vaateketjujen hyödyntämän iskulauseen *Big is Beautiful*.

Hall käsittelee muun muassa erästä ristiinkoodausstrategiaa, eli stereotyyppien kääntämistä nurin. Afrikkalaisamerikkalaisten kohdalla 60- ja 70-luvun *blaxploitation*-elokuvat edustavat tätä strategiaa, jossa tummaihoiset näyttelijät pääsivät näyttelemään ennen vain valkoihoisille varatuissa rooleissa, kuten *film noir* -elokuvien sankareina ja aggressiivisina sekä vahvasti seksuaalisina hahmoina. Hall kuitenkin toteaa, että tämä strategia saattaa johtaa toisenlaisten stereotyyppien syntyyn, joiden vangiksi kyseinen ryhmä saattaa yhtä hyvin jäädä. Afrikkalaisamerikkalaisia ei enää esitetty laiskoina ja lapsenomaisina, nöyrinä palvelijoina, vaan rahanahneina, väkivaltaisina ja rikoksiin sortuvina machomiehinä. (1999, 213–215.) On ilmiselvää esimerkiksi rap-musiikkivideoiden kuvastoa tutkittaessa, että *blaxploitation*-elokuvien estetiikka on jäänyt elämään jopa toivottavana representaatiojärjestelmänä joidenkin afrikkalaisamerikkalaisten itsensä silmissä, vaikka tämän voidaan nähdä ainoastaan vahvistavan negatiivisia stereotyyppioita.

Hall esittelee myös strategian, jossa negatiiviset kuvat korvataan positiivisilla merkityksillä, mikä yleensä tarkoittaa binaaristen oppositioiden nurinpäin kääntämistä. Esimerkkinä Hall mainitsee esimerkiksi valokuvat tummaihoisesta miehestä hoitamassa lapsiaan tai tummaihoisesta naisesta pitämässä poliittista puhetta. Näin stereotyyppien viljelemää pelkistettyä ja yksipuolista kuvastoa afrikkalaisamerikkalaisuudesta pyritään laajentamaan ja monipuolistamaan. Hall huomauttaa, että positiivisten kuvien ja merkitysten avulla ei välttämättä onnistuta syrjäyttämään vanhoja negatiivisia kuvastoja, jotka jäävät elämään uusien kuvastojen rinnalla. (1999, 215–218.) Entäpä huumori? Voidaanko stereotyyppijä vastaan taistella huumorin aseina?

## 5.5. Karnevalistisuus ja komedian voima

Komedia ja huumori voidaan siis yhdeltä osin nähdä eräänlaisena merkityksellistämiskäytännönä, jossa joihinkin henkilöihin, ilmiöihin tai tapahtumiin liitetään humoristinen merkitys. Tämä prosessi vaikuttaisi kohdistuvan sellaisiin ryhmiin tai ilmiöihin, joilla ei ole valtaa päättää omista representaatioistaan tai visuaalisista järjestyksistään mediassa. Naurunalaiseksi joutuneet vaikuttaisivat täten olevan altavastaajan asemassa. Kathleen Rowe on halunnut käsitellä nauramista ja naurua toisesta näkökulmasta kirjassaan *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter* (1995). Rowen tutkimus keskittyy naisten emansipaatioon komedian kautta, mutta yhtä lailla hänen näkemyksiään voi soveltaa yhteiskunnan muihin ”toisiin”.

Rowen mukaan komediaa on tunnetusti vaikea määritellä tai selittää ja olemassa olevat teoriat ovat varsin kirjavat. Rowe toteaa, että teorioista nousee esiin kaksi näennäisesti ristiriitaista näkemystä. Ensimmäisessä näkemyksessä komedia nähdään auktoriteetteja vastaan hyökkävänä voimana, joka pyrkii horjuttamaan vallitsevia hierarkioita. (1995, 101.) Tämän vuoksi komedia haastaa patriarkaatin vallan ja toimii täten naisten ja muiden alistettujen ryhmien välineenä taistelussa patriarkaattia vastaan. Vaarana tässä taistossa on kuitenkin aggressioiden suuntaaminen vallanpitäjien sijasta sellaisia ryhmiä kohtaan, jotka ovat vielä heikommassa asemassa, kuten pienempiä vähemmistöjä kohtaan. (1995, 102.) Toinen näkemyssuuntaus korostaa komedian pyrkimyksiä yhteiskunnallista muutosta ja uudistusta kohti, ja voidaankin ajatella, että toinen näkemys on syntynyt ensimmäisen näkemyksen pohjalta (1995, 102).

Rowe tähdentää, että kaikki komedian muodot vitseistä monimutkaisiin kerronnan lajeihin pyrkivät auktoriteeteista vapautumiseen. Karnevalistiseen tapaan komedia pudottaa korkea-arvoiset jalustaltaan ja tasoittaa eroja tekemällä kadunmiehestä tai alempiarvoisesta sankarin. (1995, 102) Rowe nojaa vahvasti Mihail Bahtinin (1984) teokseen *Rabelais and his World* (suom. *Rabelais ja keskiajan ja renessanssin nauru* 1995). Bahtinin mukaan karnevalistinen perinne ilmentää vallan suhteellisuutta yhteiskunnan jokaisella tasolla. Karnevalistisuus on populaarikulttuuria puhtaimmillaan,

sillä se horjuttaa instituutioita ja auktoriteetteja kääntämällä asiat nurin päin ja tekemällä niistä pilkkaa hallitsevien luokkien omia käytäntöjä noudattaen. (Bahtin 1984, Rowen 1995, 32 mukaan.) Rowe kuitenkin huomauttaa, että monet historioitsijat ja antropologit ovat suhtautuneet epäilevästi karnevalistisuuden muutosvoimaan, sillä valtajärjestykset ovat aina palautuneet tilanteiden normalisoiduttua ennalleen ja hetkittäiset yhteiskunnallisten luokkarajojen katoamiset vaikuttavat vain vahvistavan vallitsevia yhteiskuntarakenteita (1995, 44).

Jos kaikki komedian muodot vastustavat auktoriteetteja, komediaelokuvat voidaan Rowen määritelmän mukaan nähdä karnevalistisina. Etenkin animaatioelokuva tarjoaa ainutlaatuisen mahdollisuuden kuvata asioita vähemmän tärkeinä pidettyjen näkökulmasta, sillä pääosassa voidaan nähdä vaikka elottomia asioita tai, kuten *Shrekin* tapauksessa, satuhahmoja ja puhuvia eläimiä. *Shrek*-elokuvassa sorretuista satuhahmoista tulee romanttisen elokuvan sankareita ja prinsessa saa aviopuolisokseen prinssin sijaan ruman, vihreän jätin.

Rowen tapaan Joseph Boskin (1997) näkee huumorissa voimavaran, jolla sorretut kykenevät nousemaan sortajiaan vastaan. Hän toteaa, että huumori on luonteeltaan vastakohtainen: se voi yhtäläillä toimia ihmisiä vastaan tai puolesta, kiistää tai vahvistaa sekä sortaa tai vapauttaa. Vaikka se toisaalta vahvistaa negatiivisia mielleyhtymiä, sen avulla on myös mahdollistaa kääntää stereotyyppien merkityksiä vastakkaisiksi (ks. 5.4.). Huumoria on käytetty ihmisten loukkaamisen ja vainoamisen välineenä, mutta sitä on hyödynnetty myös vastarinnan ja protestin keinona. (1997, 38.)

Boskinin mukaan (1997, 38) tämä huumorin vastakohtaisuus ilmenee Amerikassa parhaiten juuri vähemmistöryhmien kohdalla, eli amerikkalaisten ”toisten” parissa, joita edustavat niin juutalaiset, afrikkalaisamerikkalaiset, naiset, latinalaisamerikkalaiset sekä seksuaalivähemmistöt. Boskin näkee, että näiden ”ulkopuolisten” ryhmien huumori kumpuaa vastarinnasta, jossa yhteiskunnallisia oloja ja etenkin vaikeuksia kommentoidaan komiikan kautta (1997, 39). Boskin toteaa yhdessä Joseph Dorinsonin kanssa, että etnisen huumorin juuret Yhdysvalloissa lepäävät luokkaeroissa ja

valkoihoisen väestön vihamielisyydessä maahanmuuttajia ja afrikkalaisamerikkalaisia kohtaan. Etninen huumori heijasteli hyväosaisten valkoihoisten vastahakoisuutta hyväksyä muiden rotujen edustajia tai maiden kansalaisia joukkoonsa. (1989, 97.) Boskin ja Dorinson kuitenkin pitävät Rowen ja Bahtinin tapaan huumoria myös emansipaation välineenä ja toteavat, että stereotyyppistämisen kohteet ottivat ajan myötä stereotyypit haltuunsa ja käyttivät huumoria itse aseenaan. (1989, 98.)

Boskin ja Dorinson käsittelevät erikseen afrikkalaisamerikkalaista huumoria (ks. 1989, 109–117). Selviytyäkseen halventavista afrikkalaisamerikkalaisten stereotyyppioista, joita esimerkiksi valkoihoiset levittivät maalaamalla kasvonsa mustiksi minstreliesityksissä, afrikkalaisamerikkalaisten oli luotava omat karikatyyrimäiset esityksensä (1989, 110). Lawrence Mintz on pohtinut syitä siihen, miksi näistä esityksistä tuli suosittuja myös valkoihoisten parissa. Mintzin mukaan koomikoilla on lupa käsitellä julkisesti yhteiskunnallisia asioita, joista on tarpeellista mutta vaarallista puhua ilman huumorin tuomaa suojaa. Koomikko pystyy karikatyyrien kautta esittämään negatiivisia piirteitä, joille yleisö haluaa nauraa ylemmydentuntoisesti. Etniset koomikot kykenevät esittämään sivistymätöntä, tietämätöntä köyhää, jolle nauretaan samanaikaisesti halveksuen ja hyväksyvästi, koska he myös paljastavat esityksellään stereotyyppien epäoikeudenmukaisuuden. (Mintz 1977, Boskinin ja Dorinsonin 1989, 114 mukaan.) Mintzin ajatukset huumorista ovat täten samansuuntaisia Bahtinin karnevalistisuuden kanssa, joka myös huumorin turvin paljastaa yhteiskunnallisia epäkohtia ja jopa häivyttää niitä tilapäisesti. Etninen huumori, etenkin juutalaisten ja afrikkalaisamerikkalaisten viljelemä, on löytänyt tiensä yhdysvaltalaiseen komediaperinteeseen tarttumalla stereotyyppisiin näkemyksiin, joita kyseisistä ryhmistä on esitetty (1989, 117).

## 5.6. Nauravat voittajat ja naurettavat häviäjät

Freud on kiinnostunut teoksessaan *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1960) lähinnä yksittäisistä vitseistä, mutta käsittelee myös komiikkaa yleisesti ottaen. Freudin mukaan vitsit ja huumori edustavat sosiaalisesti hyväksyttävää kanavaa, jonka kautta on

mahdollista tuoda aggressioita verbaalisesti ilmi (1960, 102–103). Hän toteaa, että vastustaja voidaan epäsuorasti nujertaa tekemällä hänet pieneksi, vähempiarvoiseksi, halveksuttavaksi tai koomiseksi. Tätä ”voittoa” on todistamassa kolmas henkilö, joka nauramalla vitsin kohteelle tunnustaa voittajan. (1960, 103.)

Freud linkittää tietyn tyypin vitsit siis erottamattomasti vihamieliseen aggressiivisuuteen. Hänen mukaansa vitsin avulla on mahdollista tarttua johonkin *vastustajan naurettavaan ominaisuuteen*, johon ei ole käyttäytymiskoodien vuoksi soveliasta puuttua avoimesti tai tietoisesti. Vitsin myötä tämä normaalioloissa kielletty nautinto (vastustajan voittaminen) on saavutettavissa. Myös vitsin kuulija lahjotaan huomaamattaan naurun tuomalla nautinnolla vitsailijan puolelle. (1960, 103.) Freudin määritelmästä käy kuitenkin ilmi, että hänen mielestään vastustajassa on jokin ominaisuus, joka on itsessään naurettava. Kuten sivuilla 48–49 kuitenkin todettiin, mikään asia ei ole luonnostaan koominen, vaan se tehdään sellaiseksi.

Freudin tapaan Charles R. Gruner (2000) näkee huumorissa voittajia ja häviäjiä. Hän kuvailee huumoria pelinä. Hän ei kuitenkaan pidä nauramista tietyille ryhmille (esimerkiksi etnisille) ongelmallisena, vaikka tällainen nauru kumpuaa Freudin ajatusten mukaisesti myös Grunerin mielestä ihmisluonnon aggressiivisuudesta tai kilpailunhalusta. Kun tämä aggressiivisuus tai vihamielisyys ilmenee huumorin muodossa, siitä tulee Grunerin mukaan vain peliä. Hänen mielestään tämäntyyppinen huumori on selitettävissä ihmisluonnon perustavanlaatuisena tarpeena ”voittaa”, oli kyse sitten mistä tahansa, mutta ainoastaan symbolisessa mielessä. (2000, 79.) Grunerin mukaan huumori koostuu kahdesta elementistä, joista toinen on ristiriita, kilpailu, taistelu, aggressio tai vihamielisyys. Toinen on äkillinen oivallus kilpailun lopputuloksesta, joka paljastaa voittajan ja häviäjän. (2000, 80.)

Gruner toteaa, että vaikka rotu ja etnisyys ovat sisällöllisesti erilaisia käsitteitä, rasistiset ja etniset vitsit käyttäytyvät samalla tavalla siinä mielessä, että niissä tehdään naurunalaiseksi tietyn rodun tai kansallisuuden edustajat tukeutumalla stereotyyppisiin asenteisiin tai ominaisuuksiin, joita pidetään luontaisina kyseiselle rodulle. (2000, 84.)



Gruner ei kuitenkaan käsittele kirjassaan tällaisen huumorin viljelemisen seurauksia, kuten sitä, kuinka tällainen huumori osallistuu näiden uskomuksien levittämiseen ja lujittumiseen.

Grunerin mielestä vitsejä voidaan ajatella vain leikkimielisinä aggression ilmentyminä, joita kerrotaan vain vitsinkertomisen vuoksi. Gruner tähdentää, että hyvin harvoin yksittäinen henkilö voi vitsin muodossa ilmaista halveksuntansa tiettyä ryhmää kohtaan, mutta että huumorin monimerkityksisyyden vuoksi jokainen voi itse päättää, mikä on vitsin perimmäinen sanoma. (2000, 103.) Vaikkei huumori olekaan kaikkein vaarallisin ja tehokkain keino voimistaa stereotypioita ja alentaa heikossa asemassa olevien asemaa entisestään, ei sitä pitäisi mielestäni sivuuttaa leikkimielisenä ja harmittomana ilmiönä, jolla ei ole todellisia seurauksia. Eikö huumori tarjoakin näennäisesti hyväksyttävän kanavan leimata toiset yhteiskunnan ”normaaliuden” ulkopuolelle, kun itse voi jäädä normaaliuden sisäpiiriin naureskelemaan?

## 5.7. Lopullinen tuomio?

On helppo ymmärtää, miksi huumoria pidetään hyvin vaikeana tutkimuskohteena. Riippuen tutkijan intentioista, on helppo löytää perusteita sekä huumorin vaarallisuudelle että mahdollisuuksille. Kuten Aarne Kinnunen totesi, vastaanottajan nauru on aina monikerroksista (1994, 68). On siis mahdotonta sanoa, mille ja millä tavalla itse vastaanottaja nauraa kohdatessaan huumoria tai komiikkaa. Koomiseksi tarkoitettuja tekstejä on myös mahdollista tulkita lukemattomilla tavoilla, tekijöiden intentioista huolimatta.

Mielestäni on kuitenkin selvää, ettei jonkin asian tai henkilö(ryhmän) toistuvaa koomiseksi tekemistä voi sivuuttaa ongelmattomana. Siksi onkin erikoista, että esimerkiksi Gruner, joka esittelee huumorin perustavanlaatuisesti aggressiivisena ilmiönä, ei kuitenkaan halua nähdä sitä missään muodossa ongelmallisena, vakavia seurauksia tuottavana ilmiönä. Esimerkiksi Boskin ja Dorinson (ks. 5.5.), jotka näkivät

huumorissa valtavasti potentiaalia esimerkiksi juuri stereotyyppisten uskomusten kumoamiseksi, kutsuvat huumoria myös äärimmäisen kavalaksi aseeksi (1989, 98).

Kuinka sitten tulisi suhtautua esimerkiksi tiettyihin ihmisryhmiin liitettyyn koomisuuteen? Boskinin ja Dorinsonin mukaan huumori voi olla sorrettujen ryhmien selviytymiskeino, heidän vastaiskuna. Nämä ryhmät siis tieteen tahtoen esimerkiksi hyödyntävät heistä esitettyjä stereotyyppisiä näkemyksiä, jotta niiden epäoikeudenmukaisuus ja perusteettomuus noteerattaisiin. Stuart Hallin mukaan stereotyyppisiin liitetyt positiiviset merkitykset jäävät kuitenkin usein elämään vanhojen rinnalle (1999, 215–218), joten stereotyyppien hyödyntäminen lisää myös vanhojen ja epätoivottavien merkitysten elinikää.

Hyödynnetäänkö *Shrek*-elokuvassa afrikkalaisamerikkalaisen englannin avulla stereotyyppisiä afrikkalaisamerikkalaisista? Lisa J. Greenin mukaan kielellä on suuri merkitys, kun halutaan tuottaa mielikuvia mustaihoisuudesta. Green mainitsee esimerkkinä median eläinhahmot, joiden kielenkäyttö kytkee ne yksiselitteisesti afrikkalaisamerikkalaisuuteen (2002, 201.) Voidaan olettaa, että tekijät halusivat Aasin kuulostavan nimenomaan mustaihoiselta ja että tätä motivoi ensisijaisesti hauskuuden tavoittelu komedian ollessa kyseessä. Afrikkalaisamerikkalaisten puheesta on väännetty lukuisia vitsejä (Boskin 1997, 137), joiden sävy vaikuttaa varsin negatiiviselta. Standardienglannista poikkeavaa kielioppia ja ääntämystä on aikaisemmin pidetty yksinkertaisuuden ja laiskuuden merkinä ja vitsien sävy vaikuttaa tukevan tätä uskomusta. Palaan loppuluvussa pohtimaan, minkälainen mediaesitys afrikkalaisamerikkalaisuudesta Aasin hahmo on.

## 6. HUUMORIN KÄÄNTÄMINEN

Huumori tai humoristinen vaikutus voi syntyä lukemattomilla eri tavoilla, kuten sanaleikeillä, kuvainformaation pohjalta tai eri rekistereitä sekoittamalla. Tämän vuoksi huumorista tai sen kääntämisestä on vaikea saada kokonaisvaltaista otetta. Vaikka huumorin kääntämistä on toisinaan pyritty sovittamaan teorian raameihin (ks. Attardo 2002), useimmiten sitä tarkastellaan yksittäisten esimerkkien, kuten vitsien avulla (ks. Muhawi, 2002; Popa, 2005). Koska huumorin lajeja ja esiintymismuotoja on kuitenkin lukuisia, nämä tutkimukset tuottavat harvoin yleispäteviä tuloksia, joita voitaisiin pitää vaikkapa ohjenuorina huumoria kääntäville. Huumori operoi usein myös kulttuurinsisäisen tiedon varassa, minkä vuoksi sitä on mahdotonta siirtää sellaisenaan kohdekulttuuriin, tai tuottaa edes lähdetekstin kaltaista vaikutusta kohdekulttuurissa. Toki voidaan löytää myös universaalisti ymmärrettäviä vitsejä (ks. Popa 2005), mutta huomattava osa huumorista on tilanne- tai paikkasidonnaista. Vaikeudet alkavat jo itse 'huumori' termin määrittelystä, koska etenkin arkipuheessa sillä tarkoitetaan samanaikaisesti huumorin synnyttämää vaikutusta ja sen syitä (ks. Vandaele, 2002b, 153). Kääntäjän kannalta olennaisinta on löytää keino tuottaa humoristinen vaikutus, mutta myöskään huumorin syntymisen syitä tai seurauksia ei pidä sivuuttaa, kuten edellisessä luvussa totesin.

### 6.1. Huumorin erityispiirteitä kääntämisen näkökulmasta

*The Translator* -julkaisun erikoisnumero *Translating Humour* käsittelee huumorin kääntämistä monesta eri näkökulmasta. Jeroen Vandaele (2002b, 149–172) kirjoittaa johdantona toimivassa artikkelissaan *(Re-)constructing Humour* erityisesti kääntäjän kannalta olennaisista huumorin lainalaisuuksista. Vandaele toteaa, että huumorin kääntäminen eroaa laadullisesti kaikista muista kääntämisen lajeista ja esittelee neljä näkökulmaa humorististen tekstien erityisyydestä. Ensinnäkin humoristisen tekstin merkitys ilmenee tekstistä ulkoisesti havaittavana reaktiona, joka on tyypillisimmin hymy

tai naurahdus. Toisenlaisten tekstien merkitys ei yleensä ole havainnoitavissa vastaanottajasta ulkoa päin. (2002b, 150.) Tämähän on kuitenkin totta vain ideaalitapauksessa, sillä vaikka vastaanottaja tunnistaisikin humoristisen intention tekstissä, se ei välttämättä huvita häntä laisinkaan ja reaktio voi olla jopa päinvastainen, kuten närkästys tai jopa suuttumus.

Vandaele jatkaa, että tutkimukset ovat myös osoittaneet, että huumorin ymmärtäminen ja arvostaminen, eli huumorintaju, on huumorin tuottamiskyvystä erillään esiintyvä ominaisuus. Huumorin tuottaminen on taito, jota ei voi opettaa tai opetella. Kääntäjän kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että vaikka kääntäjä kykenee tunnistamaan tekstin tai tekstikohdan humoristisen olemuksen, hän saattaa olla kykenemätön tuottamaan humoristista vaikutusta käänöksessään. (2002b, 150.) Patrick Zabalbeascoan näkemys huumorin tuottamisen opettelusta on päinvastainen. Zabalbeascoan mukaan huumorin kääntämisen avuksi tulisi koota tyylioppaita, jotka informoivat kääntäjää eri kulttuureille tyypillisistä huumorin tuottamiskeinoista ja antavat ohjeita ja esimerkkejä huumorin kääntämisestä (1996, 251). Mielestäni on epätodennäköistä, että olisi olemassa henkilöitä, jotka olisivat täydellisen kyvyttömiä tuottamaan humoristisia käänöksiä, mutta on yhtä vaikea kuvitella, että vitsejä voitaisiin kääntää Zabalbeascoan kuvaileman oppaan pohjalta. Sen sijaan kääntäjälle olisi varmasti hyötyä eri kulttuurien huumorikonventioiden tuntemisesta. Mielestäni käänöksen humoristisuuden epäonnistuminen voi ennemminkin johtua kääntäjän liiallisesta uskollisuudesta alkutekstille kuin kääntäjän kyvyttömyydestä tuottaa huumoria, sillä huumorin kulttuuri- ja kontekstisidonnaisuus estää usein sen siirtymisen samanlaisena kohdekulttuuriin.

Kolmanneksi Vandaele huomauttaa, että huumorin kokeminen on yksilöllistä. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka kääntäjä tunnistaa (tekstin) koomisen tarkoituksensa, hän ei välttämättä pidä sitä hauskana. (2002b, 150.) Sama pätee luonnollisestikin vastaanottajaan. Vandaele kysyykin, pitäisikö kääntäjän sitten kääntää teksti sellaisenaan vai korvata se aidosti hausalla materiaalilla? (2002b, 150.) Minusta on erikoista, että Vandaele puhuu huumorin kokemisen yksilöllisyydestä ja ”aidosti hauska” materiaalista samassa yhteydessä. Eikö ole mahdollista, että kääntäjän mielestä aidosti

hauska ei ole vastaanottajan mielestä hauska, ja että koko käsite ”aidosti hauska” on itse asiassa oxymoron? Ja onko kääntäjällä oikeus päättää, ettei alkuperäinen versio ole hauska kenenkään mielestä ja ansaitsee tulla korvatuksi jollakin muulla?

Neljäs lähtökohta on Vandaelen mukaan se, että tekstin humoristisuus saattaa vaikuttaa kääntäjään niin voimakkaasti, ettei tämä kykene analyttiseen rationalisointiin (2002b, 150). Vandaele ei selitä sen tarkemmin, mitä hän tällä tarkoittaa. Oman tulkintani mukaan tällä voidaan tarkoittaa esimerkiksi tilannetta, jossa kääntäjä ei ymmärrä, ettei kohdeyleisö tunnista lähdekulttuurin huumoria sellaisenaan. Kääntäjä saattaa siis siirtää kulttuurisidonnaisen huumorin sellaisenaan käännökseen, mikä tuottaa humoristisen vaikutuksen ainoastaan niissä vastaanottajissa, jotka tuntevat lähdekulttuuria hyvin.

Vandaelen mukaan on selvää, ettei huumorin merkitys ole samalla tavoin kielellisesti merkittyä kuin semanttiset merkitykset ja niiden leksikaaliset vastineet, eli sanat tai fraasit. Tämän vuoksi huumori käännösyksikkönä vaatii syvällistä tarkastelua. Vandaelen mukaan huumorin tutkijat ovatkin yhtä mieltä siitä, ettei huumori automaattisesti seuraa tiettyä merkitsijää, vaikka joitakin sanoja ja fraaseja pidetään humoristisina. (2002b, 151.) Esimerkiksi jotkin murre sanat koetaan huvittavina, etenkin kyseistä murretta puhumattomien parissa juuri niiden outouden takia.

## 6.2. Kuinka huumori määritellään käänntietieteessä?

Vandaele käsittelee huumorin kääntämistä ensiksi funktionaalista tai dynaamisesta näkökulmasta, jonka mukaan käännökseen vastaavuus alkutekstiin nähden voidaan määritellä samanlaisen tai samankaltaisen vaikutuksen aikaansaamisella. Kääntäjän tulisi siis määritellä alkutekstin intentio ja pyrkiä siirtämään se kohdekielelle alkutekstissä tavoitellun vaikutuksen säilyttämiseksi. Kääntämisen näkökulmasta vaikuttaisi siis mielekkäältä määritellä huumori *humoristiseksi vaikutukseksi vastaanottajassa*, ja huumorin kääntämisen kannalta tämä tarkoittaisi alkutekstin kaltaisen vaikutuksen tavoittelua kohdekielen vastaanottajassa. Tärkeimmäksi elementiksi tässä

lähestymistavassa nousee siis *huumorin aikaansaama tunne*, jonka pitäisi olla vastaavanlainen sekä alku- että kohdetekstissä. (2002b, 151–152.) Vandaele myöntää, että tämä näkemys on helppo tuomita sen kansantajuuden lähestymistapansa vuoksi ja että käsitys tekstin sisäisestä intentiosta, eli siitä mitä sillä halutaan ja toivotaan saavutettavan, kärsii uskottavuusongelmista tieteellisen tutkimuksen parissa. (2002b, 152.)

Vandaelen lisäksi kuitenkin myös Patrick Zabalbeascoan mukaan huumorin kääntämisessä tärkeintä on humoristisen intention toteutuminen. Koko käännösprosessia säätelee alkutekstin kaltaisen vaikutuksen, eli humoristisuuden tavoittelu. Zabalbeascoa ei koe mielekkääksi alkutekstin ja käännöksen vertailua siltä kannalta, kuinka humoristisuuden ilmenemisen määrä (esimerkiksi sanaleikit) ja huumorin tyyli vastaavat toisiaan. Zabalbeascoan mielestä olisi toivottavaa, että käännös olisi jopa alkutekstiä hausempi. (1996, 247.) Tämän näkemyksen mukaan ilmeisesti esimerkiksi yksittäisten vitsien kääntämistä on turha tarkastella niin kauan kuin yleisvaikutelma on humoristinen. Zabalbeascoan mukaan komediakäännöstä tulisikin tarkastella omana, alkutekstistä riippumattomana teoksenaan (1996, 247).

Vandaelen mukaan huumori näyttäytyy kuitenkin kielitieteellisestä näkökulmasta humoristista vaikutusta monimutkaisempana ilmiönä. Hän toteaa, että arkipuheessa huumori-käsitteellä viitataan yhtäaikaaisesti sekä huumorin tuottamaan vaikutukseen että sen syihin (2002b, 153). Vandaele esittelee Kerbrat-Orecchionin määritelmän, jonka mukaan *huumori on sitä, mikä tuottaa humoristisen vaikutuksen* (Kerbrat-Orecchioni 1981, Vandaelen 2002b, 153 mukaan). Tässä määritelmässä on kuitenkin kaksi ongelmaa, jotka kumpuavat huumorin kokemisen yksilöllisyydestä. Vandaele tähdentää, että jonkun kieroutuneen henkilön mielestä hirmuteot voivat olla hauskoja, mistä seuraisi edellisen määritelmän mukaan, että ne ovat huumoria. Toisaalta humoristiseksi tarkoitettu materiaali saattaa ylittää vastaanottajan ymmärryskyvyn, eikä täten olisi huumoria. Esimerkkinä tästä Vandaele mainitsee *Monty Python* -sketsit, jotka varmasti yleisesti käsitetään huumoriksi, vaikka ne eivät kaikkia koko ajan huvittaisikaan. (2002b, 154.)

Belén Santana Lopez kritisoi koko *The Translator* -julkaisun erikoisnumeroa siitä, ettei yksikään artikkeleista onnistu määrittelemään huumoria terminä selkeästi eikä myöskään lähestymään sitä tutkimuskohteena kokonaisvaltaisesti. Santana Lopezin mielestä huumori yläkäsitteenä humoristiselle vaikutukselle on asian liiallista yksinkertaistamista, johon tieteellisen tutkimuksen ei tulisi sortua. (2005, 196.) Santana Lopez toteaa, että metodologisesta näkökulmasta katsottuna huumorin käsite kuuluu usean tieteenalan piiriin, mikä voi olla toisaalta hyödyllistä tutkijalle ja toisaalta taas vaikeuttaa tutkimusta, jos tieteenalojen välillä ei käydä todellista vuoropuhelua aiheesta.

Santana Lopezin mukaan monitieteellisyydellä voi olla negatiivinen vaikutus tutkimukseen, jos tutkimuskohde ei tarkennu riittävästi sen takia, että tutkija pyrkii liikaa kartoittamaan myös muiden tieteenalojen havaintoja. Korpustutkimukseen valittavien tekstien edustavuus voi myös olla riittämätön huumorin kääntämisen tutkijalle, sillä huumorin kääntäminen on hyvin pieni osa kääntäjän työtä ja täten käännoiskorpuksia laadittaessa humoristiset tekstit ovat harvassa. Lisäksi tutkimuksen ulkopuolelle jäävät useimmiten myös tekstin ulkoisten seikkojen huomioiminen, kuten käännoistyön kiireellisyys. Santana Lopez lainaakin Patrick Zabalbeascoaa, joka luonnehtii huumorin kääntämistä seuraavasti: käännä sanat ja sisältö ja pidä peukkuja, että huumori välittyy mukana. (Zabalbeascoa 2005, Santana Lopezin 2005, 196 mukaan.)

Vandaelen mukaan kääntäjien tulisi pohtia humoristisen vaikutuksen lisäksi huumoria myös näiden kahden kysymyksen valossa: *mikä saa aikaan humoristisen vaikutuksen ja mitä tästä humoristisesta vaikutuksesta itsestään seuraa?* Ensimmäiseen kysymykseen Vandaele tarjoaa vastauksen Robert M. Gordonin (1994) mukaillen: mikä tahansa tunne syntyy virikkeestä ja sen lukemiseksi jonkin psyykkisen ilmiön aiheuttamaksi (*arousal + attribution*). Toisin sanoen, henkilön tunnetila syntyy, kun hän kokee kognitiivisen virikkeen ja muodostaa sille mielessään syyn. (2002b, 154.) Gordonin mukaan tunteilla on myös kausaalisuhteita, eli tietyt tunnetilat ihmisissä herättävät todennäköisesti tiettyjä muita tunnetiloja. Huumori saatetaan kokea vaikkapa loukkaavana tai käsittämättömänä (2002b, 154.) Tästä seuraa, ettei *huumorin kokeminen ole välttämättä yksiselitteisesti positiivisesti virittynyttä*, vaan sekä huumorin syyt että seuraukset moninaistavat sen

lopullisen merkityksen. Siispä ilmaisut *humoristinen tunne ja vaikutus* ovat riittämättömiä ja harhaanjohtavia (2002b, 154–155). Vaikka tämä on varmasti totta, joutuu kääntäjä kuitenkin pohtimaan työssään huumorin siirtymistä kohdekielille juuri kansantajuisesta humoristisen vaikutuksen näkökulmasta, eli siitä, voiko kohdekielinenkin vastaanottaja nauraa tekstile. Kuten Vandaelekin kehottaa, kääntäjän tulisi kuitenkin myös pohtia humoristisen vaikutuksen syitä ja seurauksia ja omaa rooliaan humoristisessa vaikutusketjussa. Voi nimittäin olla, että kääntäjän oma ideologia sotii huumorin tuottamissyitä tai vaikutuksia vastaan, minkä vuoksi kääntäjä voi pyrkiä tuottamaan humoristisen vaikutuksen toisella tapaa, jos ollenkaan (ks. Delabastita 2002, 335–338; Vandaele 2002a, 284–285).

### 6.3. Moniääninen lähtöteksti

Dirk Delabastitan *A Great Feast of Languages* (2002) tarjoaa oman tutkimuskohteeni kannalta mielenkiintoista pohdintaa. Delabastita käsittelee artikkelissaan Shakespearen *King Henry V* -näytelmän moninaisia kieli-ilmiöitä ja niiden tarkoitusperiä. Delabastitan mukaan kielivariantteja viljellään näytelmässä koomisuuden tavoittelemiseksi, mutta myös muista syistä. Tutkimusmateriaalina Delabastitalla on alkuperäisen näytelmän lisäksi hollanninkielinen sekä useita ranskankielisiä käännöksiä näytelmästä.

Delabastitan artikkeli on mielestäni erityisen kiinnostava sen vuoksi, että Shakespearen näytelmässä hyödynnetään runsaasti murteita ja vieraskielisiä elementtejä ainakin osittain koomisuuden tavoittamiseksi. Tämä on selkeä yhtymäkohta *Shrek*-elokuvaan, joka myös hyödyntää erilaisia murteita ja aksentteja. Delabastitan mukaan näytelmän eri puhetapojen huomioiminen on kääntäjälle välttämätöntä, sillä Shakespeare haluaa maantieteellisiä kielieroja viljelemällä loihtia mielikuvia kansallisten stereotyyppien lisäksi myös yhteiskunnallisista luokkaeroista. Delabastitan mukaan alempaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvat henkilöhahmot keskustelevat enemmän luokka- kuin maantieteellisistä eroista viestivällä englannilla. (2002, 305.)



Delabastitan mukaan kääntäjä joutuukin moniäänistä tekstiä kääntäessään pohtimaan vastauksia yleensä hyvin itsestään selviin kysymyksiin: *mistä* kielestä tai kielistä hänen tulee kääntää, ja etenkin *mihin* kieleen tai kieliin? Näytelmässä nimittäin esiintyvät walesin, skotlannin ja irlannin murteet, ranska sekä arkaainen englantia (2002, 306). Delabastitan tutkimusmateriaali onkin kiinnostava siksi, että esimerkiksi ranskalaiset kääntäjät ovat joutuneet tekemään erilaisia ratkaisuja kuin hollantilaiset, koska ranskankielisessä käänöksessä ranskankielinen aines ei tietenkään toteuta samanlaista funktiota kuin alkuperäisessä tekstissä tai hollantilaisessa käänöksessä, jossa ranskan asema on toki erilainen kuin alkutekstissä, mutta jossa se silti edustaa vierasta kieltä.

Myös moniäänistä *Shrek*-elokuvaa tarkasteltaessa on ensin määriteltävä, minkälaisia kielivariantteja elokuvassa esiintyy ja mitkä ovat niiden funktiot. Funktioiden perusteella kyseiset kielivariantit voitaisiin ideaalitapauksessa kääntää siten, että niiden funktio vastaa suurin piirtein alkuperäisten varianttien funktiota. Tämä voi kuitenkin olla lähes mahdotonta eri variantteihin liittyvien assosiaatioiden takia, jotka ovat luonnollisestikin kulttuurisidonnaisia. *Shrek*-elokuvan päähenkilöiden suusta kuullaan afrikkalaisamerikkalaista englantia, skottiaksentilla varustettua englantia sekä yleisamerikanenglantia. Keskustelen analyysiosiossa elokuvan yksilöllisten puhetapojen funktiosta enemmän.

Henkilökuvausta käsittelevässä luvussa neljä tarkastelin jo fiktiivisen puheen funktioita, mutta kuinka kääntäjä osaa arvioida, mikä tai mitkä ovat fiktiivisen puheen funktiot tietyssä tekstissä? Onko erilaisilla puhetavoilla haluttu yksilöidä ja syventää vai stigmatisoida ja tyyppitellä henkilöahmoa? Delabastitan mukaan *King Henry V* -näytelmässä esiintyy eri kieliä tai kielivariantteja niin monenlaisissa tilanteissa, että on varsin kyseenalaista esittää yleistävä näkemys monikielisyyden funktio(i)sta kyseisessä näytelmässä. Delabastita toteaa kuitenkin heti perään, että kääntäjät joutuvat työssään tekemään juuri tällaisia yleistäviä arvioita lähdetekstin funktioista pohtiessaan käänösstrategioita. (2002, 306.) Delabastita onkin varmasti oikeassa siinä, että olisi liiallista yksinkertaistamista väittää, että Shakespearen näytelmän kielenkäyttö pyrki ainoastaan tuottamaan humoristista vaikutusta. *Shrek*-elokuvan kohdalla voidaan

kuitenkin turvallisemmin mielin todeta, että standardista poikkeavalla kielenkäytöllä etenkin Aasi-hahmon kohdalla pyritään tuomaan elokuvaan juuri koomisuutta, sillä hahmon autenttisuuden lisäämisestä tuskin voi olla ainakaan suoranaisesti kyse, kun puhutaan animaatiosta ja satuolennoista todellisten kielivarianttien kohdalla.

*Shrek*-elokuvasta poiketen *King Henry V* -näytelmässä Delabastitan mukaan on otettava huomioon myös mimeettisen funktion tärkeys, sillä näytelmällä on historiallinen konteksti ja täten historiallisesti autenttisten elementtien ja paikallisvärin sisällyttäminen näytelmään tuo yksittäisille hahmoille uskottavuutta ja sitoo tapahtumat todellisuuteen. Näytelmä nimittäin pohjautuu maantieteellis- sekä sosiolingvistiseen todellisuuteen, eli Ranskan ja Englannin satavuotiseen sotaan. Kuten Delabastita toteaa, näytelmän tapahtumat pyrkivät kuvaamaan historiallisia tapahtumia autenttisuudessa ympäristössään, eivätkä sijoitu mihinkään kaukaiseen satumaahan. (2002, 306.) Näin Delabastita alleviivaa perustavanlaatuisen eron, joka täytyy huomioida *Shrek*-elokuva tarkasteltaessa. Elokuvalla ei ole historiallista kontekstia eivätkä henkilöhahmot pyri edustamaan oikeita ihmisiä. Autenttisuudesta ja uskottavuudesta voidaan puhua ainoastaan mielikuvien tasolla, eli pohtimalla sitä, miltä Aasin tai vihreän örkin puhe mahdollisesti kuulostaisi.

Delabastitan mukaan näytelmässä hyödynnetään järjestelmällisesti standardienglannin sekä sen paikallismurteiden ja englannin sekä muiden kielten, erityisesti ranskan, yhteentörmäystä tuomaan humoristisuutta tekstiin (2002, 308). Näytelmän humoristisuus perustuu Delabastitan mukaan siihen, että yleisö voi asettua sellaisten henkilöiden yläpuolelle, jotka ovat täydellisen kykenemättömiä puhumaan ”kunnollista” englantia. Niinpä yleisö luokittelee nämä henkilöt kielellisten normien ulkopuolelle ja samalla itsensä sisäpuolelle (2002, 313). Vaikka *Shrek*-elokuvassa ei korosteta samalla tavalla standardienglannin ja siitä poikkeavien varianttien yhteenottoa, uskon että samankaltaiset motiivit ovat johtaneet poikkeavien kielivarianttien käyttöön myös elokuvassa.

Roger Fowler pohtii tekstin moniäänisyyttä tukeutuen Bahtinin ajatuksiin heteroglossiasta (ks. Bahtin 1987). Fowlerin mukaan henkilöhahmojen yksilölliset

puhetavat rakentavat tekstistä erilaisten ideologioiden ja sosiaalisten asemien dialogin (1989, 79). Fowlerin mielestä poikkeavien puhetapojen merkitys voidaan nähdä paljon suurempana kuin pelkästään hahmon karrikoinnin välineenä. Puhetavat voivat toimia erilaisten, jopa vastakkaisten maailmankuvien välittäjinä, jotka yhdessä tekstissä esiintyvien muiden puhetapojen kanssa muodostavat keskustelun esimerkiksi eri yhteiskuntaluokkien välillä. (1989, 80.) Olennaista on vastaanottajan tulkinta yksilöllisten puhetapojen merkityksestä (1989, 87), jolloin stereotyyppiset käsitykset esimerkiksi maantieteellisten murteiden herättämistä konnotaatioista nousevat avainasemaan. Jos moniäänisyys halutaan nähdä erilaisten ihmistyyppien dialogina, edellytyksenä on, että tietyn puhetavan edustaja voidaan uskottavasti nähdä kyseiseen puhetapaan liitetyn ihmistyyppin edustajana. En kuitenkaan koe, että *Shrek*-elokuvassa erilaisia etnisiä taustoja edustavat eläin- ja satuhahmot kävisivät varteenotettavaa yhteiskunnallista keskustelua keskenään, vaan kyse on mielestäni nimenomaan karrikoinnista ja tätä kautta humoristisuuden tai tiettyjen yksilöteisten mielikuvien herättämisestä.

Vaikuttaisi siis siltä, että fiktiivisen teoksen moniäänisyydellä voi olla pääasiallisesti kaksi, melko vastakkaistakin funktiota, jotka voivat kaiken lisäksi esiintyä yhtäaikaaisesti: Yhtäältä eri kielivarianttien käyttö voi sitoa henkilöhahmon todellisuuteen ja tuoda tälle uskottavuutta. Toisaalta standardikielisten hahmojen rinnalla poikkeava kielivariantti voi tehdä hahmosta naurunalaisen stereotyyppin ja murentaa tämän uskottavuutta. Kääntäjän olisikin hyvä tarkastella tekstiä ja sen intentioita kokonaisuutena eri kielivarianttien funktioiden määrittämisessä. Komediallisessa tekstissä funktioiden voidaan olettaa palvelevan pääosin humoristista tarkoitusta, mutta myös eri henkilöhahmojen välillä voidaan havaita puheen eri funktioita saman tekstin sisällä.

#### 6.4. Parodisen tekstin kääntäminen

Luvussa kolme pohdin animaatioelokuvan konventioita ja representaatiokäytäntöjä animaatioelokuvan tietynlaisen normin, Disney-elokuvan kautta. Esitin myös, että *Shrek*-elokuvaa voidaan tarkastella klassisen Disney-elokuvan parodiana, joka on

rakenteellisesti yhdenmukainen parodioitavan kohteen kanssa, mutta tuo mukaan tavallisuudesta poikkeavia henkilöihahmoja. Patrick Zabalbeascoa kuvailee onnistunutta parodiaa sellaiseksi, joka kykenee uskottavasti tuottamaan parodoidun tekstin kaltaista materiaalia, ikään kuin se olisi lähtenyt samasta kynästä (1996, 240). Walter Nashin mukaan on myös mahdollista, että vastaanottaja tunnistaa parodisen intention, vaikkei ole aivan varma siitä, mitä itse asiassa parodioidaan. Yleensä parodiassa vastaanottaja kohtaa ristiriitaisuuksia niin esitystavan kuin sisällön suhteen että myös esitystyylin kirjon suhteen (Nash 1985, Zabalbeascoan 1996, 240–241 mukaan.) Zabalbeascoa tähdentää, että dubbauksessa tämä voi tarkoittaa esimerkiksi virallista rekisteriä epävirallisessa tilanteessa tai vastaavasti puhekielisyyksiä korkeakulttuurisessa yhteydessä. Tämän vuoksi parodia voi siis koostua tyyllillisistä ristiriidoista eikä niinkään parodioida jotain tiettyä. (1996, 241.) Vaikka esitin *Shrek*-elokuvan parodioivan klassista Disney-animaatiota, voidaan se myös käsittää parodiseksi pelkästään ristiriitaisten esitysmuotojen takia. Dubbauksessa parodiaksi voidaan mielestäni käsittää ristiriitaisuudet kuvan ja äänen välillä, kuten yllättävä ääni tai puhetapa. Tällaiseksi ristiriitaisuudeksi voidaan mieltää alkukielisen *Shrek*-elokuvan piirretyt eläin- tai satuhahmot, jotka puhuvat erilaisilla murteilla tai aksenteilla englantia.

Zabalbeascoan mukaan kääntämistä tulisi pohtia ensisijaisten ilmaisutapojen ja näitä rajoittavien tekijöiden näkökulmasta. Ensisijaisilla ilmaisutavoilla Zabalbeascoa tarkoittaa niitä keinoja, jotka välittävät aiotun merkityksen tietyssä käänöksessä. Rajoittavat tekijät taasen ovat sellaisia ongelmia ja esteitä, jotka säätelevät ilmaisutapojen valintaa käänöksessä ja täten vaikuttavat lopullisiin käänösratkaisuihin. Huumorin tai vitsien kääntämisessä humoristisen vaikutuksen välittyminen on luonnollisestikin ensisijainen tavoite ja täten humoristiset ilmaisutavat ovat tärkeimpiä. (1996, 243–244.) Rajoituksista Zabalbeascoa mainitsee esimerkiksi dubbausta säätelevän huulten liikkeiden synkronisaation, joka voi siis ratkaista, mihin ilmaisuun päädytään (1996, 245). Esimerkiksi Hatim ja Mason pohtivat puolestaan tekstitykseen liittyviä rajoitteita. Ajan ja tilan lisäksi koko ilmaisukanavan vaihtuminen puheesta kirjoitukseksi merkitsee muun muassa intonaation katoamista (1997, 78). Usein juuri intonaatio on avainasemassa esimerkiksi sarkastisten huomautusten tulkitsemisessa. Tekstityksessä intonaatiota ja

sanapainoa voidaan tosin pyrkiä ilmaisemaan kursivoidulla tekstillä, jonka tulkitsemista taustalla kuuluvan puheen prosodia myös tukee. Hatim ja Mason mainitsevat myös tiivistämisen välttämättömyyden sekä kuvainformaation ja tekstityksen yhteensopivuuden (1997, 78–79). Viimeksi mainittu rajoite estää usein esimerkiksi sanaleikkien tai sananlaskujen korvaamista suomalaisilla vastineilla, jos alkutekstin sanaleikit liittyvät vaikkapa kuvassa näkyviin esineisiin, jotka eivät puolestaan esiinny suomalaisissa vastineissa.

Kuten jo aikaisemmin totesin, Zabalbeascoan mielestä ei ole tärkeää, vastaavatko alkutekstin ja käännöksen humoristinen tyyli tai laji toisiaan, kunhan käännös on kokonaisuudessaan hauska. (1996, 247). En kuitenkaan ole samaa mieltä siitä, että on yhdentekevää, minkälaisella huumorilla vaikutus on saavutettu. On itsestään selvää, että huumorin ymmärtämisessä elämäkokemus ja siihen liittyen vastaanottajan ikä ovat tärkeitä tekijöitä. Olen kuitenkin sitä mieltä, että vaikka käännöksen vastaanottajien tiedettäisiin olevan lapsia, ei humoristisen vaikutuksen aikaansaamisessa pidä turvautua sen helpompiin ratkaisuihin kuin aikuisillekaan käännettäessä.

Patrick Zabalbeascoan mukaan dubbauksissa hyödynnetään usein välineen (television tai elokuvan) monikanavaista luonnetta, joka mahdollistaa myös muut kuin puhtaasti verbaaliset käännösratkaisut. Zabalbeascoa lukeekin esimerkiksi hassut äänet ja intonaation tähän ryhmään. (1996, 251.) Muita Zabalbeascoan luettelemia strategioita ovat adaptaatio, substituutio sekä erilaiset kompensatiokeinot kuten epäsäännölliset sanapainot, äänitehosteiden lisäys tai poisjätto, vitsit ja sanaleikit. (Zabalbeascoa 1992, Lorenzon, Pereiran ja Xoubanovan 2003, 272 mukaan.) Olen samaa mieltä Zabalbeascoan kanssa siitä, ettei ole järkevää laskea esimerkiksi humoristisuuden ilmenemiskertoja alkutekstissä ja käännöksessä, mutta mielestäni humoristisuutta olisi mielekästä pyrkiä synnyttämään samankaltaisin keinoin kuin alkutekstissä. Luvussa kaksi esitin, että lapset ovat Suomessa dubattujen animaatioelokuvien ensisijainen kohderyhmä. Mielestäni alkutekstin sanaleikkien korvaaminen hassuilla äänillä tai intonaatiolla kuvastaa kääntäjien aliarvioivaa asennetta lapsia kohtaan (ks. esimerkiksi O’Connell 2003, 229–230). Etenkin Zabalbeascoan mainitsema äänitehosteiden lisääminen

kuulostaa varsin alkeelliselta puujalkahuumorin keinolta, johon turvaudutaan, kun ei parempaakaan konstia keksitä.

Seuraavassa luvussa tarkastelen *Shrek*-elokuvaa, joka täyttää sekä parodisen ja moniäänisen tekstin tunnusmerkit. Pohdin etupäässä henkilöhahmojen yksilöllisiä puhetapoja, jotka ovat tärkeä tekijä elokuvan humoristisuuden muodostumisessa. Pohdin lopuksi myös huumorin välittymistä sellaisissa kohtauksissa, jotka selkeästi puhuttelevat aikuisyleisöä. Mielenkiintoni kiinnittyy erityisesti lapsiyleisön huomioimiseen näiden kohtauksien käänöksissä.

## 7. AINEISTOANALYYSI

Ennen varsinaista analyysiosuutta kuvailen lyhyesti ensimmäisen *Shrek*-elokuvan juonta sekä keskeisiä henkilöitä. *Shrek*-elokuva on nimetty päähenkilö Shrekin mukaan, joka on vihreä, ärtyisä ja omasta tahdostaan erakoitunut jätti. Shrekin loikoisa elämä yksinäisellä suomaalla järkkyy, kun hänen taloonsa alkaa tulvia kaikille tuttuja satuhahmoja, jotka ovat paenneet ilkeää lordi Farquaadia. Farquaad on häätänyt täydellisestä valtakunnastaan kaikki kummajaiset, eli satuolennot, jotka siis päätyvät pakomatallaan Shrekin syrjäiselle suotontille. Lordi Farquaad tahtoo päästä kuninkaaksi, mutta sitä varten hänen täytyy löytää prinsessa, jonka kanssa mennä naimisiin. Farquaad keksiikin itselleen mieluisan morsion, prinsessa Fionan, mutta tämä on valitettavasti lohikäärmeen vankina kaukaisen linnan tornissa.

Shrek lähtee tapaamaan Farquaadia väkisin matkaan työntyneen lörpöttelevän Aasin kanssa vaatiakseen satuolentojen siirtämistä pois omilta mailtaan. Farquaad lupaa siirtää satuolennot, jos Shrek käy hakemassa prinsessa Fionan Farquaadille puolisosiksi. Shrek ja Aasi onnistuvat pelastamaan prinsessan, mutta paluumatkalla Farquaadin luokse Fiona ja Shrek rakastuvat. Tietämättömänä Shrekin todellisista tunteista Fiona on kuitenkin menossa Farquaadin kanssa naimisiin, kunnes Shrek ja Aasi keskeyttävät häät. Fiona paljastuu itsekin todelliselta olomuodoltaan jätinoloiseksi vihreäksi olennoiksi ja nuoripari saa toisensa. Pääällimmäisenä opetuksena tarinassa on sisäinen kauneus ja erilaisuuden suvaitseminen.

Tarkastelen analyysiosiossani kahta *Shrek*-elokuvan henkilöahmoa, Shrekiä ja Aasia, hahmojen erityisten puhetapojen kautta. Mielenkiintoisia hahmoista tekee se, että alkutekstissä niille on annettu epäsuorasti etniset identiteetit, afrikkalaisamerikkalaisuus ja skotlantilaisuus, nimenomaan ääniraidan kautta. Pyrin tuomaan esimerkkien kautta esille alkutekstin, dubbauksen ja tekstityksen keinoja, joilla hahmojen yksilöllisiä puhetapoja on luotu. Lopuksi pohdin eri versioita myös lyhyesti niiden erilaisten ja päällekkäisten kohdeyleisöjen, lapsien ja aikuisten näkökulmasta.

Käytän analyysini materiaalina pääosin alkutekstiä ja dubbausta, mutta käsittelen lyhyesti myös tekstitystä. Olen valinnut ensisijaiseksi tarkastelukohteekseni dubbauskäännöksen, koska olen kiinnostunut hahmojen erilaisista puhetavoista, joita on mahdollista välittää paljon monitahoisemmin dubbauksen kuin tekstityksen keinoin. Dubbauksessa puheen kanava myös pysyy samana kuin alkutekstissä. Analyysiani varten olen luonnollisestikin joutunut muuttamaan dubbauksen ja alkutekstin kirjalliseen muotoon, mikä väistämättä jättää pois esimerkiksi puheen intonaation. En ole litteroinut tekstejä, koska olen tarkkaillut vain sellaisia piirteitä, jotka voivat esiintyä myös kirjoitetuissa esityksissä puhekielestä, kuten kaunokirjallisuudessa. Olen valinnut juuri kirjoitetussa tekstissä esiintyvät piirteet, koska sekä alkuteksti että dubbaus on tehty käsikirjoituksen pohjalta. Kyse ei siis ole spontaanista puheesta vaan tarkasti suunnitellusta dialogista, josta siis puuttuvat spontaanin puheen häiriöt, kuten tauot ja korjaukset (ks. Tiittula 1992, 68–81), ellei niitä ole tahallisesti lisätty. Aineistoani on siis mahdollista tarkastella ilman tarkkaa litterointia, sillä kyseisten piirteiden esiintyminen käy ilmi muutenkin.

Seuraavaksi esittelen Aasi-hahmon puhetta elokuvan eri versioissa. Ensimmäiseksi tarkastelen alkutekstiä ja siinä esiintyviä afrikkalaisamerikkalaisen englannin elementtejä. Viitataan jatkossa afrikkalaisamerikkalaiseen englantiin lyhenteellä AAE<sup>3</sup>. On luonnollisestikin harhaanjohtavaa puhua yleisellä tasolla AAE:n piirteistä, sillä AAE:n puhujakunta on tietenkin varsin heterogeenistä, kattaen eri yhteiskuntaluokkia sekä laajan maantieteellisen vaihtelun. Tästä syystä AAE:n sisällä esiintyy runsaasti variaatiota niin alueellisista kuin yhteiskunnallisista eroista johtuen. Lisa J. Green puhuukin bidialektisuus-ilmioistä AAE:n puhujien joukossa, joka tarkoittaa sitä, että AAE:n puhujat käyttävät virallisissa tilanteissa, kuten työpaikalla, standardienglantia, ja epävirallisissa tilanteissa AAE:a. Myös ikä- ja sukupuolikohtaisia eroja löytyy. (Green 2002, 1-2, 225–226; Rickford 1999, 9–11.) Kyseessä on toisin sanoen monitahoinen ja vaikeasti yleistettävä kielellinen ilmiö. Olen kuitenkin ennen kaikkea kiinnostunut AAE:n mediaesityksistä, jotka eivät mielestäni pyrikään kielivariantin realistiseen kuvaukseen,

---

<sup>3</sup> Käytän lyhennettä AAE (African American English) tutkija Lisa J. Greenin esimerkkiä seuraten (2002, 7). AAE:n eri nimityksistä ks. Green (2002, 5-8).



vaan toimivat lähinnä mielikuvien varassa. Myös *Shrek*-elokuvassa AAE:a representoidaan yksittäisten piirteiden kautta ei-systeemaattisesti.

## 7.1. Aasi-hahmon puhe ja AAE

Aasi on varsin sympaattinen ja hyväsydäminen henkilöahmo, joka toimii ennen kaikkea yhden ominaisuuden eli taukoamattoman puheen varassa. Maria Nikolajeva käyttää tämänkaltaisesta henkilöahmosta W.J. Harveyn termiä *card*, joka on eräänlainen tyyppi tai jopa stereotyyppi, yhden ylikorostuvan piirteen omaava koominen hahmo. Tällaisia hahmoja tavataan harvoin pääosissa. (2002, 112–114.) Hahmon hauskuus korostuu tietenkin kuvan ja äänen yllättävästä liitosta: piirretystä aasista joka kuulostaa afrikkalaisamerikkalaiselta. Hahmon funktiota eli komediallisuutta pohdittaessa kyseinen liitto ei vaikutakaan enää niin yllättävältä, vaan suorastaan melko kaavamaiselta, jos otetaan huomioon afrikkalaisamerikkalaisille tavanmukaisesti langennut koomikon rooli mediaesityksissä (ks. 5.2.). Lisäksi Aasin näyttelijä Eddie Murphy on antanut äänensä aiemminkin hyvin samankaltaiselle hahmolle, Mushu-lohikäärmeelle, Disney-elokuvassa *Mulan* (ks. 3.4.).

Mitkä AAE:n piirteet sitten nousevat esille elokuvassa? Analysoidusta materiaalista löytyi ainoastaan muutamia AAE:n lukuisista piirteistä. Kyseiset piirteet ovat ahkerasti esillä AAE:n mediaesityksissä, minkä vuoksi myös kielivarianttiin perehtymätön katsoja kykenee tunnistamaan ne.

### 7.1.1. Verbimuodot

Yksi selkeimmin esiin nousevista afrikkalaisamerikkalaisen englannin elementeistä Aasin puheessa ovat oikeakielisyysnormeista poikkeavat verbimuodot. Elokuvan alussa Aasin ja Shrekin kohdattua Aasin lausahaa hyväksyvästi Shrekille ”**You all right**”, jolloin lauseesta puuttuu täysin **be**-verbi. Kyseinen piirre on tyypillinen AAE:lle, jossa kopula

tai apuverbi **be** jää pois preesensissä ja toiminnan kuvauksessa: **He is tall** → **He tall**, **They are running** → **They running** (Rickford 1999, 6).

Toisessa kohtauksessa Aasi ja Shrek kiipeävät tulivuoren harjannetta. Aasi erehtyy luulemaan rikin katkua Shrekistä peräisin olevaksi hajuksi, eikä usko tämän selitystä hajun alkuperästä. ”Don't **be talking** about it's the brimstone.” Aasi käyttää hyvin tyypillistä AAE:n taipumattoman **be** + verbin yhdistäminen **-ing** rakenteeseen, mikä viittaa *jonkin ilmiön* toistuvaan luonteeseen tai tavanomaisuuteen: **He usually walks** → **He be walking** (Green 2002, 35; Rickford 1999, 6). Tässä tapauksessa tuo tavallinen ilmiö lienee ihmisten tapa peitellä ei-toivottuja ruumiintoimintojaan erilaisilla selityksillä. Greenin mukaan tämä AAE:n rakenne on laajalti tunnettu myös niiden keskuudessa, jotka eivät ole perehtyneet muuten AAE:n piirteisiin. Niinpä rakennetta on usein hyödynnetty AAE:a ja sen puhujia halventavissa kommentteissa sekä vitseissä. (2002, 38.)

Aasi käyttää useaan otteeseen verbirakennetta, josta puuttuu kolmannen persoonan verbimuoto. Tämä on tyypillistä AAE:lle, jossa verbistä käytetään usein monikollista muotoa, mistä johtuen yksikön kolmannen persoonan preesensverbimuodosta jää usein pois **-s** (Green 2002, 99–100; Rickford 1999, 7, 271).

- **She think** I'm a steed.
- If **that don't** work...
- Just the **word parfait make me** start slobbering.

Seuraavissa repliikeissä Aasin puheessa esiintyy sama verbimuoto sekä yksiköllisen että monikollisen subjektin kanssa, mikä on myös eräs AAE:n erityispiirteistä (Green 2002, 38):

- They thought **they was** all of that.
- **They was trippin'** over themselves like babes in the woods.
- I didn't think **you was** just a big, stupid, ugly ogre.
- I thought **we was lookin'** for the princess.

Aasi ilmaisee useasti futuurin **gonna**-verbillä, mikä on myös tyypillistä AAE:lle (Green 2002, 40):

- **You're gonna tear** it off.
- This is **gonna be** fun!
- You're **gonna go** fight a dragon and rescue a princess...

Joissakin Aasin repliikeissä **do, have** ja modaaliapuverbit lyhentyvät tai jäävät kokonaan pois. Tämä on ominaista AAE:n verbimuodoille (Rickford 1999, 6; Green 2002, 40).

- **What you got** against the whole world anyway?
- That is one dazzling smile **you got** there.
- **You got** something in your eye?
- I'm an animal, and **I got** instincts...

Green (2002) ja Rickford (1999) mainitsevat lukuisia muitakin AAE:lle erityisiä verbimuotoja, mutta kuten alussa totesin, elokuvassa esiintyy vain hyvin rajallinen osuus AAE:n erityispiirteistä. Green mainitsee muun muassa laajalti tutkitun **bin** -muodon, joka ilmaisee jotakin tilaa menneisyydessä: **I bin called her** → **I called her a long time ago**. Toinen yleinen AAE:n erityisverbimuoto on **don**, joka ilmaisee useimmiten toiminnan tai tilanteen päättymistä, päämäärän saavuttamista: **I told him you don changed** → **I told him you have changed** (2002, 54–61). Kumpaakaan näistä verbimuodoista tai niiden johdannaisia ei kuitenkaan esiintynyt elokuvassa kertaakaan. Myöskään Greenin (2002, 80) esittelemiä eksistentiaalisia **it** (**It got some coffee in the kitchen**) ja **dey** (**Dey got some coffee in the kitchen**) muotoja ei esiintynyt Aasin puheessa.

### 7.1.2. Kieltoilmaisut

Verbimuotoihin liittyvien esimerkkien lisäksi Aasin afrikkalaisamerikkalaisuus tulee esille AAE:lle erityisten kieltoilmaisujen kautta. Aasi käyttää paljon AAE:lle tyypillistä **ain't**-kieltoilmaisua, jota AAE:ssa käytetään ennen verbiä standardienglannin **am not**,

**isn't, aren't, hasn't, haven't ja didn't** muotojen sijasta (Rickford 1999, 8; Green 2002, 77–80).

- I bet you **ain't never** seen a donkey fly.
- I sure as heck **ain't no** coward.
- That **ain't nothin'** but a bunch of little dots.
- Look, I **ain't never** seen you like this before.
- I **ain't** playing **no** games.
- I **ain't saying** anything.

Edellä olevissa esimerkeissä viimeistä lukuun ottamatta näkyy myös toinen AAE:n kieltoilmaisujen erityispiirre, moninkertaiset kieltoilmaisut, mikä onkin eräs AAE:n näkyvimmistä ominaispiirteistä (Rickford 1999, 8; Green 2002, 77–80). Kyseistä piirrettä on ahkerasti representoitu kaikenlaisissa mediaesityksissä jopa ei-afrikkalaisamerikkalaisten käyttämänä. Esimerkiksi valkoihoinen laulaja Joss Stone laulaa *You had me* kappaleessa ”**Ain't nobody got no business stressing all the time**”, mikä ilmentää positiivista suhtautumista afrikkalaisamerikkalaisen englannin ilmaisuvoimaan. Myös osa tutkijoista on tuonut esille hyvin myönteisessä valossa juuri AAE:n standardikieltä suuremman ilmaisupotentiaalin (ks. esim. McCrum 1986, 218–219; Yule 1996, 243).

Green toteaa, että moninkertaisten kieltoilmaisujen käyttö poikkeaa kuitenkin englannin yleiskielen säännöistä, joissa kaksi kieltosanaa tuottaa positiivisen merkityksen. Tutkijoiden mielestä useamman kieltosanan sisällyttäminen ei tuo lauseeseen sen enempää merkitysarvoa kuin yhden kieltosanan käyttö, joten heidän mielestään tämä AAE:n piirre on siis kielellisesti tarpeeton. (Green 2002, 77–78.) Green myös viittaa kieltoilmaisujen yhteydessä Labovin, Cohenin ja Robbinsin teokseen *A Study of Non-Standard English of Negro and Puerto Rican Speakers in New York City*, jossa he toteavat moninkertaisten kieltosanojen kantavan vahvoja viitteitä puhujan yhteiskunnallisesta taustasta. Green arvelee heidän viittaavan puhujan yhteiskunnalliseen asemaan, koulutustaustaan ja identiteettiin. (Labov ym. 1968, Greenin 2002, 78 mukaan.) Kyseisten tutkijoiden mukaan moninkertaisten kieltoilmaisujen käyttö siis ilmeisesti

antaa kuvan alhaisesta koulutustasosta ja heikosta yhteiskunnallisesta asemasta. Useassa Aasin repliikissä esiintyy useampi kuin yksi kieltoilmaisu:

- No, I **don't like no** parfait.
- It **wasn't no** brimstone.
- It **didn't** come off **no** stone neither.
- You got that kind of I-**don't-care-what-nobody**-thinks-of-me thing.

Jos kaksoiskieltojen käyttö todellakin ilmentää puhujan asemaa yhteiskunnassa, niiden runsas esiintyminen elokuvassa antaisi ymmärtää, että elokuvantekijät ovat pyrkineet kytkemään Aasin hahmon juuri AAE:iin ja niihin miellelyhtymiin puhujan koulutustasosta ja sosiaalisesta asemasta, joita se herättää.

### 7.1.3. Puhetilanteet ja sanasto

Green esittelee myös erilaisia AAE:lle ominaisia puhetilanteita, joista yhdelle löytyi mielestäni vastine elokuvassa. Greenin mukaan termi **woofing** kuvaa puhetilannetta, jossa kerskailulla tai uhoamisella pyritään pelottelemaan vastustajaa ja täten välttämään väkivaltainen yhteenotto. (2002, 136.) Kun Shrek ja Aasi saapuvat linnaan, jossa prinsessa Fiona on vangittuna, Shrek pyytää Aasia etsimään portaat sillä välin kun hän menee kohtaamaan lohikäärmeen. Aasi haluaa tuntea kantavansa kortensa kehoon vaarallisessa taistossa lohikäärmettä vastaan ja tulkitsee tilanteen siten, että portaat ovat hänen vastustajansa. Niinpä hän alkaa uhitella portaille harhaillessaan yksin pimeään linnan käytävillä.

You handle the dragon. I'll handle the stairs. I'll find those stairs. I'll whip their butt too. That's right. Those stairs won't know which way they're goin'. I'm gonna take drastic steps. Kick it to the curb. Don't mess with me. I'm the stair master. I've mastered the stairs. I wish I had a step right here, right here now that I'd step all over it.

Sanaston tasolla AAE:n näkyvyys on elokuvassa miltei olematon. Olettaisin tämän johtuvan lapsikatsojien huomioimisesta, sillä perheen pienimmille saattaisi syntyä

ymmärrysvaikeuksia AAE:n erityissanastosta johtuen. On myös todennäköistä, etteivät kaikki aikuisetkaan ole selvillä kaikista AAE:lle ominaisten sanojen merkityksistä. Ainoa esimerkki AAE:n ilmenemisestä Aasin käyttämässä sanastossa on verbi **dig**. Kyseinen verbi on niin yleisessä käytössä myös AAE:n ulkopuolella, että myös lapset varmasti ymmärtävät sen merkityksen.

- And I know you two were **diggin'** on each other.
- Say there's a woman that **digs** you, right, but you don't really like her that way.

#### 7.1.4. Fonologia ja prosodia

Tutkimusmateriaalin tarkastelu on osoittanut, että Aasi-hahmon puheessa esiintyy vain hyvin rajallinen määrä AAE:lle tyypillisiä kielen rakenteita, eikä näitäkään piirteitä ole käytetty systemaattisesti. Onkin siis todennäköistä, että AAE:n assosioituminen Aasin puhetapaan syntyy ennen kaikkea prosodisten piirteiden kautta. Prosodisia piirteitä nimitetään usein myös suprasegmentaaliksi, koska niillä viitataan äännettä laajemmalle ulottuviin ilmiöihin, jotka vaihtelevat yhden puhejakson kuluessa. Näitä ovat esimerkiksi äänen paino, puheen rytmi intonaatio sekä äänenkorkeus. Greenin mukaan näiden piirteiden tutkimus auttaisi määrittelemään, mitä tarkoitetaan sillä, että joku henkilö ”kuulostaa mustalta”. (2002, 124.)

Olen pyrkinyt ilmaisemaan kirjoitettuna joitakin Aasin repliikkien äänneasuja.

Ehdottomasti tiheimmin esiintyvä piirre on /t/ äänteen katoaminen sanojen lopusta, mikä liittyy AAE:n piirteeseen, jossa sanan lopussa olevat konsonanttiyhtymät ääntyvät vajaina tietyissä äänneympäristöissä (Rickford 1999, 4; Green 107–116).

- You **don' wanna listen** to me.
- I **don' even wanna** hear it.
- **Ou'side** is best.
- **Le's ge'** some parfait.
- I **respec' dat**, Shrek.

Myös loppuääne /ng/ ääntyy usein Aasin puheessa pelkkänä /n/ äänteenä, kuten AAE:lle on ominaista (Rickford 1999, 4; Green 2002, 121–122). On kuitenkin huomattava, että kyseinen /ng/ äänteen elisio sanan lopussa on yleinen englannin yleispuhekielessäkin.

- **An'** in the **mornin'** I'm **makin'** waffles.
- If you don't mind me **sayin'**...
- I'm not **goin'** out there by myself.
- You're mean, green, **fightin'** machine.

Aasin puheessa on myös kuultavissa AAE:lle ominainen soinnillisen /th/ äänteen ääntyminen /t/ tai /d/-äänteenä ja soinnittoman /th/-äänteen ääntyminen /f/ tai /v/ äänteenä, kuten sanoissa **these** → **dese**, **that** → **dat**, **with** → **wif**, **wit**, **brother** → **bruva** (Rickford 1999, 4; Green 2002, 117–119).

- I'll whip **deir** butt too, **dose** stairs won' know which way **dey're** going.
- We really ought to get to know each **oder** as **frien's**.
- **Don' do dat**, **dat's** my personal tail.
- How you do **dat**?
- Campin's **defina'ly startin'** sound good.
- **Dat ain' nothin'** but a bunch of **lil'** dots.
- Can I stay **wit cha**?

Myös AAE:n piirre, jossa /ing/ äänne ääntyy /ang/ äänteenä ja /ink/ äänne /ank/ äänteenä (Rickford 1999, 5), kuuluu esimerkiksi Aasin tässä repliikissä:

- You've got that I-**don'**-care-what-nobody-thinks-of-me **thang**.

Green esittelee myös AAE:n puhujien parissa tehtyjä intonaatiotutkimustuloksia, joiden mukaan AAE:n puhujien keskuudessa äänenkorkeuden vaihtelut olivat suurempia kuin englannin yleiskielen puhujien (myös afrikkalaisamerikkalaisten) parissa, ja usein puhe myös siirtyi falsettiin. Lisäksi epämuodollisissa puhetilanteissa käytettiin enemmän joko tasaista tai nousevaa intonaatiota kaikissa lausetyypeissä. (2002, 126.) Olisi mielenkiintoista tutkia Shrek-elokuvan intonaatiota esimerkiksi intonaatiokontuureja piirtävän Praat-ohjelman avulla. Tosin eri puhujien intonaatiota olisi luonnollisesti vaikea vertailla keskenään, koska he eivät sano täsmälleen samoja lauseita. Esimerkiksi eri

puhujien äänenkorkeutta ja falsettiin siirtymisen tiheyttä olisi kuitenkin oletettavasti mahdollista tutkia elokuvan pohjalta. Elokuvan intonaatiosta onkin tekeillä väitöskirja Kouvolassa. Tässä työssä keskityn kuitenkin luomaan ainoastaan yleiskuvan Aasin puheesta, minkä vuoksi en käsittele prosodisia piirteitä tämän enempää.

Yleisesti ottaen Aasin puheen identifioituminen AAE:ksi syntyy eritoten yleiskielestä poikkeavien verbimuotojen, moninkertaisten kieltoilmaisujen sekä prosodisten piirteiden eli sanojen ääntämisen ja intonaation myötä. On mielenkiintoista, että esimerkiksi kolmannen persoonan verbimuodon puuttuminen ei kuitenkaan esiinny systemaattisesti, kuten seuraavista Aasin repliikeistä käy ilmi:

- It sure **doesn't** mean you're a coward...
- What **makes** you think...

Seuraavat esimerkit myös osoittavat, että Aasin puhe siirtyy taitavasti muodollisempaan rekisteriin sosiaalisesti vaativissa tilanteissa, kuten Shrekin rähjäiselle suoalueelle saavuttaessa (1. esimerkki), jännittävässä prinsessan pelastustilanteessa (2. esimerkki) ja lohikäärmeen kanssa kiperässä tilanteessa (3. esimerkki).

- **I guess you don't entertain much**, do you?
- Fear's a **sensible response** to an unfamiliar situation. Unfamiliar dangerous situation, **I might add**.
- **Do I detect** a hint of minty freshness?

Vaikka AAE:n puhujiin siis joidenkin tutkijoiden mukaan yhdistetään alhainen koulutustaso ja sitä kautta jonkinasteinen sivistymättömyys (ks. 7.1.2.), Aasin monipuolinen kielenkäyttö luo myös mielikuvan sosiaalisesti älykkäästä hahmosta. Toisaalta taas Aasin puheeseen valikoituneet (tai valikoidut) AAE:n piirteet ovat juuri niitä piirteitä, jotka tunnetaan laajalti sen vuoksi, että ne ovat paljon esillä AAE:n mediaesityksissä. Tämä viittaisi siihen, että Aasin hahmo on nimenomaan haluttu liittää tähän englannin varianttiin ja sen mukanaan tuomiin konnotaatioihin. Konnotaatiot liittyvät koulutuksen puutteen lisäksi myös afrikkalaisamerikkalaisten komedialliseen funkioon elokuvan ja television visuaalisissa järjestyksissä, mikä on mielestäni syynä



siihen, että myös afrikkalaisamerikkalainen englantia koetaan usein itsessään hauskaksi ilmaisukeinoksi. Toki tähän assosiaatioon vaikuttaa myös fiktiossa pitkään hyödynnetty tekniikka, jossa murteellinen puhe yhdistetään komediallisiin hahmoihin.

## 7.2. Aasi-hahmon puhe dubbauksessa

Suomeksi dubatussa versiossa Aasin hahmoa esittää Jukka Rasila, joka on esiintynyt muun muassa useissa sketsisarjoissa. Liisa Tiittula (1992, 22) toteaa, että puhujan äänestä voi päätellä hänen sukupuolensa, ikänsä, ja ”usein myös koulutuksensa ja terveydentilansa”. Suomenkielisen Aasin puheesta sukupuolen lisäksi on melko vaikea päätellä ikää saatikka sitten koulutustaustaa. Tämä johtunee Rasilan karrikoidusta puhetyylistä, joka on melko kimeänoloinen.

Kuinka dubbaus sitten vertautuu muihin kääntämisen lajeihin puhekielisyyden tavoittelussa? Dubbauksessa puhekielisyyden tavoittelu näyttyy sikäli erilaisena kuin esimerkiksi kaunokirjallisuudessa, että dubbaus on puhuttua kieltä, mutta on tärkeää tiedostaa, ettei se ole spontaania puhekieltä. Dubbauskäännösten tekoa voisi esimerkiksi verrata teatterikäännöksiin, sillä molemmat kirjoitetaan puhuttavaksi. Luultavasti dubbausten äänitysvaiheessa näyttelijöillä on vielä mahdollisuus vaikuttaa repliikkien sujuvuuteen, mikä toi mieleeni teatterikäännöksistä lukemani Annikki Ellosen artikkelin (1998). Ellonen kuvailee teatteriproduktiota ja toteaa että työryhmä usein muuttelee käännöstä ”suhun sopivaksi”. Jos kääntäjä ei ole paikalla keskustelemassa muutoksista, hänen työtään todennäköisesti muokataan. Teatteritekstilä ei kuitenkaan odoteta Ellosen mukaan luontevuutta, vaan tiivistä ja tyyliä ilmaisua. (Ellonen 1998, 47.)

Dubbaukseen sen sijaan kohdistuu enemmän odotuksia dialogin luontevuuden suhteen, sillä valtavirtaelokuva on tarinankerrontaväline, joka pyrkii läpinäkyvyyteen eli häivyttämään oman välineellisyytensä ja antamaan kuvan tapahtumien kokemisen välittömyydestä. Se tähtää vastaanottajan täydelliseen uppoutumiseen elokuvan maailmaan, jolloin katsoja unohtaa ”vain” katselevansa elokuvaa. Niinpä dialoginkin tulisi muistuttaa mahdollisimman luontevaa todellisen maailman keskustelua.

Teatteriproduktiosta poiketen kääntäjän näkemystä ole ainakaan *Shrek*issä voinut jyrätä, sillä Metsävainio on toiminut myös dubbauksen ohjaajana. Täten lopputulosta eli elokuvan dubbausta voidaan tarkastella käännöksenä, joka esitetään kääntäjän toiveiden mukaisesti eikä ole muuttunut matkalla kääntäjän tietämättä.

Koska dubatut repliikit lausutaan käsikirjoitusta seuraten eli kirjoitusta ääneen lukien, voidaan dubbauksesta etsiä samoja puhekielisyyden luomiskeinoja kuin kaunokirjallisista teoksista. Sampo Nevalaisen mukaan tekstiin voidaan tuoda puhekielisyyttä jäljittelemällä puhekielen ääntämystä sekä käyttämällä puhekielelle tyypillistä sanastoa. Myös puhekielimäisen rytmin tuominen tekstiin esimerkiksi partikkeleiden avulla on tehokas keino. (2003, 4.) Nevalaisen korpustutkimus supisuomen ja käännösuomen puhekielisyyden luomisstrategioista paljastaa, että kääntäjät turvautuvat lähinnä sanastollisiin keinoihin, kun taas kirjailijat pyrkivät ilmaisemaan puhutun kielen äänneasuja (2003, 13, 19). Liisa Tiittula listaa artikkelissaan *Puhuttu kieli ja sen illuusio kirjallisuudessa* yleisimpiä ja huomaamattomimpia puhekielen piirteitä (2001, 7): vokaalin loppuheitto (**mut, et; uus**); -n kato (**jotenki, niinku**); partisiipin -t:n kato (**ollu, hajonnu**); painottoman tavun -i:n heittyminen (**tarkottanut, ratkasu**); lyhentyneet pronomini muodot (**mä, sä**); vokaaliyhtymien muuttuminen pitkäksi vokaaliksi (**oikeestaan**); inkongruentit verbimuodot (**me ollaan, tulokset tulee**); lyhentyneet verbimuodot (**mä meen, ei oo**); possessiivisuffiksin poisjätö (**minun mielestä**) ja konsonanttiyhdistelmän -ts muuttuminen -tt:ksi tai -t:si (**itteensä, ite**). Lisäksi täytesanoilla ja sanajärjestyksellä voidaan tuoda tekstiin puheenomaisuutta. Seuraavaksi tarkastelen dubbausta Tiittulan ja Nevalaisen listaamien puhekielisyyden luomiskeinojen valossa.

### 7.2.1. Sanasto

Aasin repliikkien suomentamisessa on pyritty erittäin värikkääseen puhekieleen niin sanastollisesti kuin kieliopillisesti. Kielen puheenomaisuus on selkeästi haettu pääkaupunkiseudun puhekieltä mukailleen, mikä heijasteleekin muun muassa Matti

Suojasen havaintoa, jonka mukaan Helsingin puhekieli on liiallisesti edustettuna käännöksissä (1979, 141). Koska itse olen lähtöisin Itä-Suomesta, minun oli paikoitellen vaikea ymmärtää yksittäisiä slangisanoja dubbausta kuunnellessani. Etenkin alla oleva esimerkkisana *döfätä* oli minulle ennestään tuntematon. Voisin kuvitella, että myös muualta kuin pääkaupunkiseudulta kotoisin olevilla lapsilla olisi hankaluuksia seurata varsin kiivastahtista dubbausta. Tilannetta ei helpota se, että suomalaisessa äänitystyössä on edelleen parantamisen varaa suomenkielisissäkin ohjelmissa ja elokuvissa. Seuraavat repliikit kuvaavat Aasin sanaston slangimaisuutta.

- Pliis, älä **vasikoi** mua.
- Anna mulle vielä **mahis**.
- Ei mul oo **frendejä**.
- Hei **venaa** mullon **loistoidis**, mä tuun sun **megeen**.
- Sun henkes **döfää!**
- Nii arvaa vaan millaset kaasut änkes ulos **hanurista**.
- Tiedäksä miksmä **diggaan** susta?
- Oon liian nuori sun **delaamiseen**.
- Sulle on varmaan sun **safkat** sanonu...

Esimerkkireplikeissä esiintyvä sanasto on selkeästi pääkaupunkiseudun puhekieltä, vaikka esimerkiksi *mahis* sanan kaltaisia lyhennesanoja esiintyy myös paljon. Aasin ja Shrekin puheen välille syntyy näin selkeähkö kaupunkilais-maalais-vastakkainasettelu, kuten myöhemmistä Shrekin puhetapaa valottavasti esimerkeistä käy ilmi.

### 7.2.2. Täytesanat, diskurssipartikkelit, rytmitys

Aasin loputonta puhetulvaa on pyritty kuvaamaan runsaalla diskurssipartikkeleiden ja täytesanojen käytöllä. Paljon esiintyy myös huudahdussanoja, jotka Nevalaisen mukaan saattavat kieliä interferenssistä eivätkä niinkään luontevasta suomenkielestä (2003, 17). Puheen luonteva rytmi syntyy muun muassa siis-sanan viljelyllä lauseiden alussa sekä esimerkiksi lohkeamarakenteiden käytöllä, joissa samaan asiaan viitataan kahdesti (**Ne vartsut, ne oli...**).

- Mä muutun **hei**...
- Ootte **kai** nähneet hevuskärpäsen, ja baarikärpäsen, mut mä oon**kin**
- **Arvaa, hei mitä, tiiätsä?**
- Sä olit todella jotain tuolla, **siis**, tajuton!
- **Ne** vartsut, ne oli **niin** polleina, sit sä tulit, **ja pam!**
- **Ooh vau, ihan** sika pelottavaa.
- **Oh, siis** tosi söötti, oikeen sulonen. **Siis** sähän oot **oikee** stylisti.
- Vaikkei **siinä kyllä** mitään pahaa, **kato** pelko on **niinku** järkevä reaktio uhkaavis tilanteis.
- **Onpa** sulla suuret hampaat, **no tai siis** niin hohtavan valkoset.
- Mä en oo **niinku** henkisesti valmis sitoutumaan suhteeseen, **siis näin** tuliseen, **juu just sitä sanaa mä hain, niinku tulista.**

Ellonenkin korostaa puherytmin tärkeyttä hahmon henkilöimisessä: ”Puhuuko henkilö lyhyin lausein vai pulputtaen”(1998, 40). Suomenkielinen Aasi suoltaa tekstiä lakkaamatta siten, että on vaikea hahmottaa, mihin virkkeet päättyvät vai päättyvätkö ne laisinkaan.

### 7.2.3. Leimattomia puhekielisyyksiä

Kuten edellisten kohtien esimerkeistäkin käy ilmi, Aasin puhe on pullollaan Tiittulan mainitsemia leimattomia puhekielisyyksiä, kuten lyhentyneitä verbimuotoja, mä-sä-pronomeineja ja painottoman i:n katoamisia.

- **Sä** meinaat **matsaa** lohikäärmeen kanssa ja pelastaa prinsessan, jotta Farquaad **antas sulle** suon joka ei **ees oo sun** koska se täytti sen friikeillä.
- **Emmä tajuu sua**, mikset **tehny** mitään **karseeta** niinku **kuristanu** sitä, tai **piirittäny** sen linnaa, **jauhanu** sen luut **mäsäks**, tai siis, kunnon jättijäynää
- Älä nyt vedä hernetä **nenääs**, mutta jos **toi ei tehoo** niin kyllä aromi hoitaa homman.
- En **oo** enää **itepäinen**.

Nämä puheessa leimattomat elementit yhdessä sanaston ja muun muassa täytesanojen kanssa tekevät suomenkielisen Aasin puheesta äärimmäisen puhekielistä ja lennokasta. Ne myös assosioivat Aasin puheen selkeästi pääkaupunkiseudun puhekieleen.

Alkutekstin afrikkalaisamerikkalainen englantia on selkeästi haluttu dubata voimakkaasti standardikielestä poikkeavaan muotoon ja nimenomaan pääkaupunkiseudun slangipuhekieleksi, mikä on ilmeisesti yleinen käytäntö AAE:n käännöksissä. AAE:n tavoin slangit herättää mielikuvia ei-arvovaltaisesta henkilöstä, mutta toisaalta pääkaupunkiseudun puhekieleen yhdistyy myös tietynlainen nykyaikaisuus ja ajan hengen seuraaminen, mikä luo vastakohtaisuutta maaseutuun tai maalaisuuteen yhdistyviin murteisiin nähden. Mielikuvilla ja jossain määrin myös stereotyyppioilla pelataan siis dubatussakin Aasin puheessa.

Elokuvan suomeksi puhutun version takana on ahkerasti animaatioiden dubbauksia tehnyt Annamari Metsävainio, joka on laatinut dubbauksen lähes jokaiseen teattereissa viime vuosina esitettyyn animaatioon. En ole tutustunut Metsävainion muihin dubbauksiin, mutta hänen dubbauslinjansa vaikuttaisi ainakin Jaakko Jäntin *Madagaskar*-elokuvan arvostelun perusteella hyvin yhteneväiseltä, sillä pääkaupunkiseudun puhekieli tulee hyvin vahvasti esille myös *Shrekin* dubbauksessa.

Suomennoksesta vastannut **Annamari Metsävainio** on tehnyt sen verran lennokasta jälkeä, että aina ei tiedä, onko kyseessä englantilais-stadilainen versio vai jotain aivan muuta. Piirretyt hahmot sukeltavat suomenkielestä sulavasti alkuperäiskielelle ja kehä kolmosen kautta takaisin. Aivan pienimmät katsojat eivät kaikkea tule varmasti sisäistämään, mutta se minkä nassikat suomennoksessa menettävät, sen ne toiminnassa ja hauskoissa sivuhahmoissa voittavat. (Jäntti, 2005.)

Myös Madagaskar-elokuvan ”hauskojen sivuhahmojen” esittäjinä nähdään afrikkalaisamerikkalaisia näyttelijöitä kuten Chris Rock ja Jada Pinkett Smith, mikä saattaa olla syynä dubbausten samankaltaisuuteen. Afrikkalaisamerikkalainen englantia käännetään nimittäin usein elokuvissa juuri pääkaupunkiseudun puhekieleksi (Haavisto 2006, 55), mikä voidaan nähdä arvottavana ratkaisuna, jolla halutaan tehdä selkeä ero standardikieleen eli ”normaaliuteen” (ks. 4.5.1.).

### 7.3. Aasi-hahmon puhe tekstityksessä

Ajan ja tilan puute ovat pääsyitä siihen, että tekstittäjän mahdollisuudet puhekielisyyden vaikutelman luomiseen ovat melko rajalliset, mutta joitakin puhekielen vivahteita on kuitenkin mahdollista välittää myös pienessä tilassa. Puhekielisyyttä voi tuoda ruudulle esimerkiksi värikkäillä sanavalinnoilla ja rytmittämällä puhetta sanajärjestyksellä tai liitepartikkeleilla. Tiittula toteaa artikkelissaan, että ”jos alkuteksti on puhekielimäinen, mutta käänös kirjakielinen, teoksen kokonaisvaikutelma muuttuu” (2001, 12). Vaikka Tiittula todennäköisesti viittaa tässä lähinnä kaunokirjallisiin teoksiin, myös tekstitystä voidaan tarkastella tästä näkökulmasta. On kuitenkin huomioitava, että erityisen puhekielinen teksti hankaloittaa ruututekstien seuraamista, sillä lukunopeus hidastuu huomattavasti. Esko Vertanen taasen nostaa esille tekstittäjän ensisijaisen tehtävän: käännettävä on se, mikä on juonen ymmärtämisen kannalta relevanttia (2001, 134). Vaikka puhekielisyydet siis katoaisivat tekstityksessä, käänös voi silti täyttää tehtävänsä varsin mallikkaasti. Esimerkiksi kaunokirjallisessa teoksessa puhekielisyyksien täydellinen poispyyhkiminen voi antaa henkilöahmosta dramaattisesti erilaisen kuvan kuin alkuteksti. Tällä voi olla paljon suurempi vaikutus teoksen kokonaistulkintaan kuin tekstityksellä, jossa katsojalla on apunaan tekstityksen lisäksi kuva ja ääni.

Ennen kun aloin tarkastelemaan tekstitystä, oletin, että tekstittäjä olisi pyrkinyt jollakin tapaa luomaan eroja eri hahmojen puhetapoihin. Omintakeisiin puhetyyleihin on nimittäin selkeästi panostettu alkutekstissä, ja ne ovat tärkeä osa hahmojen henkilökuvausta. Dubbauksen kaltaista slangi-ilotulitusta olisi hyvin vaikea esittää tekstityksessä lukunopeuden hidastumisen takia. Vertasen mukaan murre- tai slangi-ilmaisuja voikin tekstityksessä esittää vain viitteellisesti (2001, 135). Esimerkiksi Yleisradiossa on kuitenkin *Ali G Show*:n kohdalla kokeiltu lennokkaita slangitekstityksiä (ks. Paronen 2004, 64–74). Minulla ei ole tietoa siitä, onko tekstittäjä saanut tutustua dubbaukseen ennen käänöksen toimeksiantoa. Jos näin olisi ollut, dubbauksen lennokkaasta kielenkäytöstä olisi voinut siirtyä vaikutteita tekstitykseenkin. Tällaista kehityskulkua ei kuitenkaan ole havaittavissa tekstitystä tarkasteltaessa, sillä se noudattaa hyvin pitkälti yleiskielen sääntöjä. Värikkyyttä puheeseen on pyritty tuomaan joillakin

epämuodollisilla sanavalinnoilla, mutta kieliopillisesti Aasin puhe on hyvin sääntöjenmukaista.

### 7.3.1. Sanasto

Olen kerännyt alla olevaan listaan kaikki sanaston tasolla esiintyneet puhekielisyydet tekstityksestä. Tämä kertoo siitä, että Aasin puhe noudattaa tekstityksessä pääosin kirjakielen sääntöjä. Kääntäjä ei siis selvästikään ole pyrkinyt henkilöimään Aasin puhetta erityisen puhekieliseksi, toisin kuin dubbauksen laatija.

- Vartijat olivat **niin polleata**. Mutta sinä pistit niille **jauhot suuhun**.
- En **vikuroi** enää.
- Minua **puheliaisempaa saa hakea**.
- Saanko sanoa yhden **jutun**?
- Hyppään sinun **messiisi**. Olet **tosi sissi ja sika siviilissä**.
- Tuo oli **tosin** pelottavaa.
- **Päästelin hyviä kaasuja** silloin.
- **Olet peto sisustamaan**.
- On ikävää kun joku **rassaa**.
- Mikset **antanut** lordille **huutia**?
- Hoitele **lohis**, minä hoitelen portaat
- Jäisin **mieluusti**, mutta astma vaivaa eikä **homma** toimi kun **pukkaat savua**.
- Hidasta vähän **kultsi**.
- **Jaaha. Okei**.
- Ja minä **järkkään** siivet.
- **Misut** tykkää romantiikasta.
- **Jumankekka**, se sanoi sen jo.
- **Julkisliitot**. Ne eivät kestä.
- Tältä aasilta **palaa kohta päreet!**

Tekstityksessä Aasin puheessa ei esiinny juuri laisinkaan pääkaupunkiseudun puhekieltä, lukuun ottamatta *messissä*-sanaa. Esimerkiksi sanat *homma*, *juttu* ja *tosin* ovat hyvin yleisiä tekstityksissä, eivätkä vaikuta erityisen puhekielisiltä ilmaisuilta. *Messissä*-ilmaisun lisäksi *kultsi*, *misut*, *järkätä*, *jumankekka* ja *lohis*-sanat kuuluvat selkeästi epäviralliseen rekisteriin. Lisäksi kääntäjä on käyttänyt joitakin sanontoja puhekielisyyttä

tuomaan: *Pistää jauhot suuhun, antaa huutia, polttaa päreensä ja olla peto tekemään jotakin.* Vaikka lähempi tarkastelu paljastaa siis yksittäisiä sanaston puhekielisyksiä, on yleisvaikutelma Aasin puheesta melko kirjakielinen.

### 7.3.2. Muut keinot

Tiittula mainitsee suomen kielelle erityisiä rakenteita, jotka mahdollistavat luontevan tekstin luomisen ja ovat täten suureksi hyödyksi kääntäjälle. Tällaisia rakenteita ovat persoonaviittaukset, kuten subjektittomuus, geneerinen nollapersoona, passiivi sekä *tämä, se* ja *tuo* -ilmaisut persoonaan viitatessa. (2001, 14.) Myös tekstittäjä on hyödyntänyt enimmäkseen juuri suomen kielelle ominaisia persoonaviittauksia Aasin puheessa.

Subjektittomuus:

- **Olit** mahtava äsken.
- **Olet ilkeä ja loukkaat** minua.

Geneerinen nollapersoona:

- **Eläin vaistoa** juttuja. (Viittaa itseensä)
- **Oli** nenäkarvat kärehtää.
- **Olisi** lisää kysyttävää

Passiivi:

- **Ollaan** yhdessä juuri siksi.
- Arvaa mistä myös **pidetään**.
- Nuoleskelijoista **ei pidetä**.

Se-persoonaan viitatessa:

- Jumankekka, **se sanoi** sen jo.

Vaikka näillä erityisillä subjektimuodoilla saadaan tekstiin puheenomaisuutta, motiivina kyseisten muotojen käyttöön saattaa olla myös tilan säästyminen. Esimerkiksi Joensuun yliopistossa suoritettava korpustutkimus Yleisradion tekstityksistä on tuottanut alustavan tutkimustuloksen, jonka mukaan tekstityksissä esiintyy selkeästi vähemmän



persoonapronomineja kuin kaunokirjallisuuden käännöksissä (Mäkisalo & Tirkkonen-Conditt 2006). Tutkimustuloksen perusteella persoonapronominin poisjääminen tekstityksessä liittyy pääasiassa välinekohtaisiin rajoituksiin eikä niinkään puheen illuusion tavoitteluun, sillä kaunokirjallisuudessa puheenomaisuuden tavoittelussa kyseistä keinoa ei ole hyödynnetty yhtä ahkerasti.

#### 7.4. Yhteenvetoa

Jos alkutekstiä ja kahta käänösversiota vertaillaan siitä näkökulmasta, minkälaisen kuvan ne rakentavat Aasin henkilöahmosta, näyttäytyvät hahmon ulottuvuudet alkutekstiä paljon kapeampana käännöksissä. Tekstityksen kohdalla tämä on selviö viestintäkanavan rajoitusten vuoksi, eikä tekstitys ole samanlaisessa autonomisessa asemassa kuin dubbaus, sillä se pelaa yhteen taustalla kuuluvan alkutekstin kanssa. Dubbaus sen sijaan toimii yksin, ja sillä on samanlaiset mahdollisuudet välittää puhetilanteita kuin alkutekstillä. Vaikka myös alkutekstissä Aasin hahmo on ennen kaikkea humoristinen, on hahmolla myös tärkeä tehtävä rakastavaisten yhteen saattamisessa ja väärinkäsitysten korjaamisessa. Aasin hahmo ymmärtää ihmissuhteiden päälle enemmän kuin elokuvan muut hahmot ja osaa tai ainakin yrittää myös mukautua erilaisiin vuorovaikutustilanteisiin asianmukaisella tavalla, mikä näkyy esimerkiksi puherekisterissä. Seuraavaksi tarkastelen muutamaa kohtausta ja pohdin, minkälaisen kuvan Aasista eri versiot antavat.

Ensimmäinen esimerkki on Aasin ensimmäinen repliikki koko elokuvassa ja esittelee hahmon katsojille. Aasin omistaja on myymässä sitä sotilaille, jotka keräävät Lordi Farquaadin käskystä satuhahmoja yhteen. Alkuteksti ei sanatasolla anna viitteitä puhekielisyysistä, mutta dubbauksessa sävy on varsin puhekielinen niin sanastollisesti (*vasikoida, mahis*) kuin kieliopillisestikin (*mua, mä, mulle*). Tekstitys on melko neutraali. Tosin on huomioitava että alkutekstissä Aasin puhettavan prosodiset piirteet antavat

tämän kielenkäytöstä alusta alkaen afrikkalaisamerikkalaisen kuvan, mistä syntyy välittömästi mielikuva ei-standardikielestä.

A: Please, don't turn me in. I'll never be stubborn again. I can change. Please! Give me another chance!

D: Pliis, älä **vasikoi** mua. En **oo** enää **itepäinen**. **Mä** muutun **hei**, anna **mulle** vielä **mahis**.

T: Älä anna minua. En **vikuroi** enää. Voin muuttua.

Birgitta Englund Dimitrova on todennut että käännökset ovat yleensä kirjakielisempiä kuin alkutekstit. Yksi syy tähän on Englund Dimitrovan mukaan se, että kääntäjät käsittelevät erityisen varovasti juuri murteita niiden synnyttämien assosiaatioiden takia (ks. Englund Dimitrova 1997). *Shrekin* dubbauksessa on kuitenkin nähtävissä melkoisen suuri harppaus alkutekstiä puhekielimäisempää ilmaisua kohti, sillä siinä missä englanninkielinen Aasi sujauttelee pääosin yleiskielen mukaiseen puheeseensa joitakin afrikkalaisamerikkalaisen englannin piirteitä, suomeksi haastelevan Aasin kieli on kyllästetty puhekielisyyksillä. Vaikka käänös onkin onnistunut humoristisuudessaan, mielestäni tämä ratkaisu kaventaa Aasin hahmoa yksipuolisuudessaan. Alkukielisessä teoksessa Aasi siirtyy sujuvasti tilanteiden mukaan rekisteristä toiseen, kuten seuraavassa esimerkikohtauksessa.

Aasi on juuri tavannut Shrekin ja päässyt tämän ansiosta karkuun Farquaadin sotilaita. Aasi on ilmeisen innostunut uudesta tuttavuudestaan ja haluaa lyöttäytyä Shrekin seuraan pysyvästi. He saapuvat Shrekin asuttamalle suolle, ja Aasi kommentoi tyrmistyneenä paikan surkeutta. Shrek ilmoittaa asuvansa siellä, ja Aasi alkaa salamannopeasti kehua paikkaa tilanteeseen liittyvien konventioiden mukaisesti, ja melkoisen muodollista kieltä käyttäen. Etenkin viimeinen lause *I guess you don't entertain much* on hyvin hienotunteisesti ja jopa vanhahtavasti ilmaistu.

A: Oh! And it is lovely! Just beautiful. You know **you are quite a decorator**. **It's amazing what you've done with such a modest budget**. I like that boulder. That is a nice boulder. **I guess you don't entertain much, do you?**

D: Oh, siis **tos**i söötti, **oikeen sulonen**. Siis **sähän oot oikee** stylisti. **Upeeta jälkee** ja pikku rahalla. Tyylikäs lohkare. Aivan **upee** lohkare. **Sulla ei vissiin kavereita oo?**

T: Ja kuinka **ihastuttava** se onkaan. **Olet peto sisustamaan**. Pienellä rahalla. Kiva järkäle. Oikein mukava. **Sinulla käy harvoin vieraita**, vai?

Siinä missä alkutekstin Aasi alkaa puhua mairittelevaan ja kohteliaaseen sävyyn Shrekin kotisuosta, dubbauksessa Aasi jatkaa samalla lennokkaalla kielenkäytöllään. Tämä käännösratkaisu jättää mielestäni huomiotta Aasin sosiaaliset taidot, joihin kuuluu rekisterin ja puhetilanteen yhteensovittaminen. Etenkin viimeinen lause, joka alkukielellä on ilmaistu hienovaraisella kiertoilmaisulla, on muuttunut melko tylyksi letkautukseksi. Tekstityksen rekisteri sijoittuu alkutekstin ja dubbauksen väliin. *Ihastuttava*-sana noudattelee alkutekstin tyyliä, mutta ilmaisu *peto sisustamaan* on puhekielisempi. Viimeinen lause on alkutekstin tapaan varovasti aseteltu.

Seuraavassa kohtauksessa Aasi on joutunut satimeen lohikäärmeen kanssa ja luulee olevansa seuraava lohikäärmeen ruokalistalla. Aasi yrittää imarrella tiensä ulos tilanteesta ja huomaa kesken hermostuneen höpötyksensä, että peto onkin naispuolinen.

A: Oh, what large teeth you have. I mean white, sparkling teeth. **I know you probably hear this all time from your food**, but you must bleach, 'cause that is one dazzling smile you got there.

D: Onpa sulla suuret hampaat, no tai siis niin hohtavan valkoset. **Sulle on varmaan sun safkat sanonu** et sä takuulla valkaset niitä ku sulla on aivan upee säihkyvä hymy, hei ihan oikeesti.

T: Onpa sinulla isot hampaat. Valkoiset, kiiltelevät hampaat. **Kuulet kehuja varmaan kaiken aikaa**. Hampaasi lie valkaistu, koska hymysi säkenöi.

Hauskan repliikistä tekee lisäys *from your food* tavanomaiseen “iskurepliikkiin” *you probably hear this all the time*. Dubbaus jatkaa samalla linjallaan ja onnistuu kyllä välittämään tunnelman hermostuneesta jaarittelusta, vaikka rekisteri on jälleen paljon epämuodollisempi kuin alkutekstin kunnioittava sävy. Tilanpuutteen vuoksi tekstittäjän olisi varmaan ollut vaikeata tuoda tekstitykseen löpöttelyn tuntua, mutta silti minusta

olisi ollut tärkeää saada repliikkiin mahtumaan humoristisin osuus, eli se, keneltä lohikäärme on oletettavasti kuullut kehuja hymystään. Yksi piirre tekstityksessä jäi erityisesti mietityttämään minua. Tekstittäjä ei ollut käyttänyt juuri ollenkaan esimerkiksi huutomerkkejä, joilla olisi voinut tuoda jonkinlaista eloisuutta käännökseen. Edellinenkin repliikki näyttää todella tasapaksulta ja rauhalliselta, vaikka kuvamateriaali tietysti tarjoaa informaatiota Aasin ahdingosta.

Seuraava kohtaus, joka oli esillä jo aikaisemmin AAE:n puhetilanteiden kohdalla, tuo erityisen hyvin esille dubbauksen käännösstrategian, joka on eritoten humoristisuuden tavoittelu.

A: You handle the dragon. I'll handle the stairs. I'll find those stairs. I'll whip their butt too. That's right. Those stairs won't know which way they're goin'. I'm gonna take drastic steps. Kick it to the curb. Don't mess with me. I'm the stair master. I've mastered the stairs. I wish I had a step right here, right here now that I'd step all over it.

D: Sovittu. Sä hoidat liskon, ja mä ne rappuset. Kun mä löydän ne portaat niin mä pistän kyllä mutkat suoriks, just niin, niin ne ei pian tiedä minne ne on menossa. Mä steppaan ne tainnoksiin, portaat rullalle, reppureiskalle ei ryppyillä. Rappaan niitä rappusia, kun rappaan niin mä steppaan ja mä rappaan rappuja ja rahat pois...

T: Hoitele lohis, minä hoitelen portaat. Etsin ne portaat ja annan niille huutia. Panen portaat ojennukseen. Varokaa. Olen porraspiru. Olisipa tässä askel, niin se joutuisi kavioni alle.

Mielestäni dubbauksessa on onnistuttu saamaan eloa ja rytmiä tekstiin nimenomaan suomen kielellä, vaikka käännöksellä on hyvin vähän tekemistä alkutekstin kanssa sanatasolla. Tekstitys ei ole yhtä vapaa käännös, mutta alkutekstin uhittelun idea on tavoitettu siinäkin.

Vaikka dubbauksen kaikki vivahde-erot alleen peittävä puhekielisyys kaventaa Aasin verbaalisia kykyjä alkutekstiin verrattuna, dubbauksen käännösstrategiaa voi ainakin luonnehtia johdonmukaiseksi, mikä onkin Vertasen mielestä ensisijaisen tärkeää, kun käännöksessä turvaututaan murre- tai slangi-ilmaisuihin (2001, 135). Vertanen kuitenkin

myös toteaa, että kääntäjän tulisi aina pyrkiä säilyttämään mahdollisimman tarkkaan alkutekstin tyyli ja tunnelma (2001, 132). Vaikka Vertasen artikkeli käsittelee tekstittämistä, jossa katsoja helposti havaitsee alkutekstin ja käännöksen välisen ristiriidan, hän kuitenkin ulottaa tämän toteamuksen koskemaan kaikkea käännöstyötä. *Shrek*-elokuvan dubbauksessa on kuitenkin uskollisuuden edelle selkeästi asetettu varsin omintakeisen kokonaisuuden luominen, joka siis pyrkii ennen kaikkea naurattamaan vauhdikkailla sanankäänteillään. Tekstitys taasen on neutraali ja muodollinen myös alkutekstiin verrattuna, mutta sillä onkin tukenaan alkukielinen ääniraita, joka AAE:n prosodisten piirteiden vuoksi luo kuvan ei-standardista kielenkäytöstä. Tekstityksessä humoristisuuden luomiselle ei näin synny samanlaisia odotuksia kuin yksinään toimivan dubbauksen kohdalla, koska koomikko Eddie Murphyn puheenparsi kuuluu taustalla.

### 7.5. Shrek-hahmon puhe alkutekstissä

Shrek-hahmon äänenä toimii Mike Myers, amerikkalainen näyttelijä, jonka tunnetuimpia roolisuorituksia ovat *Wayne's World* screwball-komediat sekä *Austin Powers* agenttiparodiat. Mielenkiintoista Shrekin puhetavassa on alkutekstissä kuultava skottiaksentti, joka siis ei ole Mike Myersin luonnollinen puhetapa. Ilmeisesti jämeränkokoinen, vihreä metsien erakko kuulostaa paljon uskottavammalta murteellisen aksentin kera kuin yleisamerikanenglantia puhuen. Mielestäni tämä selittyy eritoten murteellisen tai standardista muuten poikkeavan kielenkäytön leimaavalla vaikutuksella fiktiossa. Poikkeava puhetapa sulkee henkilöhahmot normaaliuden ulkopuolelle, tekee heistä erilaisia, toisia. Koska Shrek on tarinamaailmassa väärinymmärretty ja vainottu hahmo, hänen puhetapansa täytyy tukea tätä ulkopuolisuutta. Amerikanenglannin yleispuhekieli tekisi hänestä liian normaalin, eikä hän täten olisi uskottava yksinäisenä ja hyljeksittynä hirviönä.

Aluksi on huomattava, että Shrek-hahmo ei puhu skotlannin murretta, joka siis eroaa sanastollisesti ja kieliopillisesti standardienglannista, vaan ainoastaan lausuu englantia

skotlantilaisella aksentilla. Koska aksentti ei kuitenkaan ole aito, lausuminen pitää sisällään vain joitakin skotlantilaisen aksentin piirteitä, joita käyn seuraavaksi läpi. Kaikkein huomattavin skotlantilaisen aksentin indikaattori Shrek-hahmon puheessa on roottinen /r/, mikä tarkoittaa sitä, että /r/ lausutaan niissä paikoissa, joissa se kuultiin alun perin englannin kielessä (Wells 1982, 410). Tämä käy ilmi Shrek-hahmon kohdalla esimerkiksi **are** verbin ääntämisessä, jossa /r/ kuuluu selkeästi. Kysymys **what are you** lausutaan **wha' er ye**, koska skotlantilaisessa aksentissa /t/, joka ei aloita sanaa, ääntyy glottaaliklusiilina, ja **you** lausutaan **ye**. Roottisuuden vuoksi jotkut vokaalit ääntyvät eri tavalla kuin RP:ssa, koska /r/ ei katoa ennen vokaalia (Trudgill & Hannah 2002, 92). Esimerkiksi monet diftongit ääntyvät monoftongeina, kuten *Shrek*-elokuvasta poimituissa seuraavissa ilmaisuissa: **great** → **greet**; **oh no** → **oo noo**; **here** → **heer**; **fairy** → **feri**.

Skotlantilaiselle aksentille ominaisesti tumma /l/ äänne (**bell**, **milk**) esiintyy Shrekin puheessa muun muassa **plan** ja **lots** sanojen ääntämisessä, joissa yleispuhekielessä esiintyisi kirkas /l/ (Wells 1982, 411). On kuitenkin huomattava, että esimerkiksi sanat **outside** ja **about** eivät äänny **uoutside** ja **abuut**, kuten tavallisesti skotlantilaisessa aksentissa. Sana **house** ei äänny puhtaasti monoftongina **huus**, kuten yleensä skotlantilaisittain, mutta muistuttaa kuitenkin enemmän skotlantilaista ääntämystä kuin yleispuhekieltä. Shrek-hahmon intonaatio antaa tietenkin vahvoja viitteitä standardista poikkeavasta puhekielestä. Wellsin mukaan skotlantilaiselle aksentille ominaista on nousu-lasku intonaatiokuvio lauseen sisällä, jossa jokaiselle painolliselle tavulle tulee nousu-lasku ja erityisen voimakas lasku lauseen ensimmäiselle ja viimeiselle painolliselle tavulle (Wells 1982, 414–415). Sanaston tasolla skotlantilaisuus ilmenee ainoastaan **aye**-sanasta, joka vilahtaa Shrekin puheessa muutamaan otteeseen. Onkin huomattava, että samalla tavalla kuten AAE:n erityinen sanasto voisi aiheuttaa ymmärrysvaikeuksia niin lapsille kuin aikuisille, myös skotlantilainen sanasto olisi todennäköisesti herättänyt hämmennystä ainakin amerikkalaisessa yleisössä.

Koska kyseessä on epäaito aksentti, puheeseen on poimittu vain kaikkein yleisimmin tunnetut fonologiset piirteet ja nämäkin hyvin suurpiirteisesti. Tarkoituksena ei varmastikaan ole ollut realistinen skotlantilaismurteen jäljittely, vaan ainoastaan tiettyjen

mielikuvien ja konnotaatioiden tuottaminen. Todennäköisesti on haettu mielikuvia konstailemattomasta, luonnonläheisestä ja hiukan omalaatuisesta hahmosta, joka kulkee omia teitään eikä välitä muiden mielipiteistä. Luultavasti myös isokokoisuus ja rempallaan oleva ulkomuoto liitetään kyseiseen puhetyyliin. On myös mahdollista, että skotlantilainen aksentti herättää mielikuvia juurevasta isäntämiehestä. Esimerkiksi piirrossarja Simpsonsien omintakeinen, iso ja vahva talonmies Willie puhuu skotlantilaisittain. Samoin Harry Potter elokuvien Hagrid-hahmo, jota esittää Robbie Coltrane, on hyvin kookas ja hieman erikoinen persoona. Toisaalta voi olla, ettei hahmoa ole haluttu liittää nimenomaisesti skotlantilaisuuteen, vaan pelkästään johonkin standardista poikkeavaan ja jokseenkin juurevaan aksenttiin. Voidaan olettaa, että esimerkiksi walesilainen ääntämys olisi palvellut melko lailla samanlaista funktiota ja herättänyt samankaltaisia mielikuvia kuin skotlantilainen aksentti alkutekstissä, ainakin amerikkalaisen yleisön keskuudessa.

## 7.6. Shrek-hahmon puhe dubbauksessa

Suomeksi puhutussa versiossa Shrekille on antanut äänensä Samuli Edelmann. Dubbauksessa hahmon yksilöllistä puhetapaa on haettu vanhahtavilla ja kansankielisillä ilmaisuilla. Puheenomaisuutta on siis haettu enimmäkseen sanastollisin keinoin, vaikka myös joitakin puhekielen verbimuotoja ja esimerkiksi sanapäätteiden poisjääntiä esiintyy. Hahmo kuitenkin puhuu melko kirjakielisesti, viittamaalla esimerkiksi itseensä 'minä' pronomiinilla ja käyttämällä täydellisiä verbimuotoja päätteineen, mikä luo selvän kontrastin Shrekin ja Aasin puhetapojen välille. Joissakin tapauksissa, todennäköisesti alkutekstin lennokkaiden ilmaisujen innoittamana, Shrekin suusta kuullaan myös puhekielisiä ilmaisuja, lauserakenteita ja verbimuotoja.

### 7.6.1. Sanastollisia ratkaisuja

Shrek-hahmon yksilöllinen puhetapa tulee kaikista selkeimmin esille yleispuhekielestä poikkeavassa sanastossa, jonka päällimmäinen vaikutelma on arkaainen.

- Ratkotaanko pojat **tora tuopposella**?
- Kuule, juhlistko vapauttas ystäväsi **tykönä**?
- No niin matkoihinne, joka **vehko** liikettä.
- **Varrohan tovi**.
- Top **top top tykkänään**, **likkavainaa poies** pöydältä.
- Au! Hei **oletkos nykimäti**!
- Äh, mitä oikein **höpiset**?
- No kenestä sitten **mahtoi olla** puhe?
- Hän **vartoo** meitä pelastamaan!
- **Jolkotapas** hänen **tykö**.

Dubbauksen laatija on selkeästi hakenut puheeseen vanhahtavaa sanastoa, kuten *tykö*, *likka*, *vartoa*, mikä voi tuoda myös mieleen jonkinlaisen maatalon isännän. Tässä voidaan nähdä yhtymäkohta skotlantilaiseen aksenttiin, jonka voidaan myös ajatella viestivän agraariperinteitä noudattavasta elämäntavasta. Ehkäpä Shrekin suurikokoisuutta ja hiukan rähjäntynyttä ulkonäköä on haluttu tukea jokseenkin maalaisella vaikutelmalla, johon liitetään usein luonnonläheisyys. Mitään paikallismurretta ei ole pyritty jäljittelemään, mutta ilmeisesti on kuitenkin tavoiteltu vaikutelmaa maaseudun asukista. Tällä on varmaankin haettu vastapainoa pääkaupunkiseudun puhekieltä puhuvalle aasin hahmolle. Siinä missä pääkaupunkiseudun slangi voi paikoitellen hämmentää erityisesti muualta kotoisin olevia lapsia, voivat myös vanhahtavien tai harvinaisten ilmaisujen merkitys Shrekin puheessa jäädä avautumatta.

### 7.6.2. Täytesanat, diskurssipartikkelit, rytmitys

Puheen luontevan rytmin saavuttamiseksi dubbaus nojaa vahvasti sanapäätteisiin ja täytesanoihin. Shrekin kohdalla käytetyt *kas*, *kuule* ja *-han*, *-hän* diskurssipartikkelit rakentavat myös osaltaan mielikuvaa rauhallisesta ja jälleen kerran maalaisesta



henkilöstä. Aasin puheessa sen sijaan diskurssipartikkelit *siis* ja *niinku* esiintyivät ahkerasti, mikä puolestaan rakentaa kuvaa kaupunkilaisesta ja mahdollisesti hieman hätäisestä henkilöstä.

- Suottapa **tuota** odottelee.
- Lähdän jututtamaan **sitä** loordia **justiinsa nyt**.
- **Kas kun** jätit **vasta** pahoja ovat.
- **Enkö** käskenyt pysymään ulkona.
- Olet **sitten** suunnitellut tätä **oikein** ajan kanssa.
- Se **nyt** on työn alla.
- Tosiaan, kysypä **kuule** sitä häneltä itseltään
- **Se se** on hyvää paahtoleivän päällä.
- Puhutkos sinä?
- Kuules, pikkuaasi, katsohan minua.
- **Johan, tuo on se vissiin** lordi Farquaadin pytinki
- **Kuule**, mitäpä **jos** sittenkin hoilaisit?
- Lisäksi runsaasti huudahdussanoja, muun muassa **äh, au, hei**

Kääntäjä on käyttänyt ahkerasti juuri näitä keinoja läpi käännöksen. Myös Nevalaisen korpustutkimus paljastaa, että käännösteksteissä on paljon huudahdus- ja täytesanoja. Käännöksissä esiintyy Nevalaisen korpustutkimuksen mukaan itse asiassa niin paljon huudahdussanoja, että hän arvelee niiden siirtyneen käännöksiin alkuteksteistä, jolloin kyse olisi pikemminkin interferenssistä kuin tietoisesta strategiasta puhekielen luomiseksi. (2003, 17.) Esimerkiksi dubbauksessakin runsaasti esiintynyt *hei*-huudahdus oli siirtynyt suoraan *Shrekin* puheeseen alkutekstistä vastaavista huudahduksista. On siis mahdollista, ettei *hei*-huudahdus esiinny spontaanissa ja aidossa suomenkielisessä puhetilanteessa yhtä tiuhaan kuin *Shrekin* puheen dubbauksessa, minkä vuoksi tämä dubbauksen piirre ei välttämättä jäljittele onnistuneesti aitoa puhetta.

### 7.6.3. Slangisanat tai puhekieliset ilmaisut

Vaikka *Shrek* käyttää useimmiten kirjakielen pronomineja itseensä ja muihin viitatessaan sekä esimerkiksi täysimittaisia verbimuotoja, joissakin harvoissa kohdissa on havaittavissa sanaloppujen katoaminen sekä selkeästi puhekielistä sanastoa.

- **Ootte** hyvä yleisö.
- Jonne sinä **lemppasit** ne satuolennot.
- Siinä **jöpöttää**.
- **Oisin** voinut mestata kaikki kyläläiset.
- **Joo**, eikä sitä saa **hiljaseksi** millään
- Viis minä siitä, **senku** sitten **digгаа**.
- Hei prinsessa kuuluu minulle. Hanki **itelles** oma!
- Taidat kerjätä potkua **persauksiin**.
- Ei nyt **oo** aikaa.
- **Joo mä** tiedän että puhuitte eilen.
- **Ok** sitten, hulivili.
- Kun kerran **ootte** niin hyvää pataa niin...

Olen poiminut yllä olevaan luetteloon lähes kaikki elokuvassa esiintyneet esimerkit selkeistä puhekielen rakenteista tai slangisanoista, mikä ilmentää niiden häviävän pientä osuutta kaikista repliikeistä. Yleisvaikutelma hahmon puheesta on kuitenkin sanastoltaan värikäs mutta melko lailla kirjakielen sääntöjä noudattava. Seuraavat esimerkit edustavat tyypillisiä Shrekin repliikkejä, joissa näkyy kirjakielisiä rakenteita.

- Läävä on **minun kotini**.
- Mitä oikein teette **talossani**?
- Jospa joku toinen tietää **missä hän on**.
- Mitä **minä sanoin** hoilannasta?
- **Enhän minä sinua** syö.
- **Et kai sinä** nyt korkeita paikkoja pelkää?

## 7.7. Shrek-hahmon puhe tekstityksessä

Tekstityksessä puhekielisyyden sekä henkilön yksilöllisen puhutavan ilmaisumahdollisuudet ovat hyvin rajalliset tilan- ja ajanpuutteen vuoksi. Henkilöhahmojen välisiä eroja voidaan hakea esimerkiksi erilaisilla persoonapronomineilla. Esimerkiksi *Emmerdale*-sarjassa kaikista työväenluokkaisin Dinglejen perhe käyttää kaikista epämuodollisinta kieltä, muun muassa *mä-sä* -muotoja, kun taas muut kyläläiset käyttävät pääasiassa perusmuotoja (Paronen 2004, 56–62). *Shrek*-elokuvan tekstityksessä ei ole kuitenkaan pyritty ilmaisemaan hahmojen erilaisia

puhetapoja esimerkiksi erilaisilla persoonapronomineilla. Myös puhekielisyyksien esiintyminen on hyvin harvinaista. Seuraavat esimerkit valottavat harvinaisia viitteitä puhekielisyyteen Shrek-hahmon repliikeissä.

### 7.7.1. Sanasto

Tekstityksessä sanaston puhekielisyydet ovat hyvin harvassa eivätkä ne ilmennä mitään paikallismurretta.

- Kuollut **muija** pois pöydältä.
- Liikettä jäseniin **hopoti, hopoti**.
- Huomio, kaikki **satu...jutut**.
- Minä menen tapamaan Farquaadia nyt heti ja **hommaan** teidät sinne mistä lähditte.
- Kerjää potkua **peffuliiniisi**.
- **Okei**. Rauhallisesti.
- Voi **pentele** sentään.
- Väki vilkaisee kerran ja **pinkoo** karkuun.
- En halua kerskua, mutta teen **peevelinmoista** rottapataa.
- Koska **tyyppi** sanoo sen?

Esiintyneet puhekielen ilmaukset ovat melko neutraaleja ja yleisiä myös tekstityksissä, kuten *hommata* verbi, *tyyppi* sana sekä *juttu* sana. *Pentele* ja *peevelinmoinen* voimasanat muistuttavat dubbauksen vanhahtavaa ja maalaista tyyliä. *Peffuliini* on sen sijaan mahdollisesti tekstittäjän oma keksintö.

### 7.7.2. Muut keinot

Kuten Aasinkin puheessa, puhekielisyyttä tekstitykseen on tuotu suomen kielen erityisillä persoonaviittauksilla kuten geneerisellä nollapersoonalla tai subjektittomuudella (Tiittula 2001, 14).

Subjektittomuus:

- **Haen** suotani takaisin.
- Mitä **sanoin** laulamisessta?

Nollapersoona:

- Ei ihme, **ettei ole** ystäviä
- **Sellinen tulisi** nyt viimeisenä mieleen.
- En sillä että **tuntuisi** siltä. **Ei tunnu.**
- **Arvostelevat** ennen kuin edes **tuntevat.**

Edelleen on vaikea arvioida, kuinka paljon tämänkaltainen puheenomaisuuden tavoittelu tekstityksessä johtuu kyseisten muotojen tilan säästävyydestä. Joka tapauksessa muodot eivät hyppää ruudulta silmään liian puhekielisinä, mutta kuulostavat kuitenkin luontevalta.

## 7.8. Yhteenvetoa

Päähenkilö Shrekin ja tämän uskollisen seuralaisen Aasin puhetaipien välille on haettu sekä alkutekstissä että dubbauksessa selkeitä eroja. Shrekin skotlantilaisen aksentin alkutekstissä ja vanhahtavien ilmaisujen dubbauksessa voidaan nähdä viestivän maanläheisestä maatalon isännän kaltaisesta hahmosta, joka viihtyy yksin askeettisessa asumuksessaan eikä perusta hienostelevasta käytöksestä. Olen valinnut kaksi esimerkkiä, joissa alkutekstistä ilmenee hyvin Shrekille ominainen konstailematon puhetyyli. Lisäksi tarkastelen, minkälaisin ilmaisukeinoin dubbaus ja tekstitys ovat päätyneet esittämään Shrekin puhetta näissä repliikeissä.

Ensimmäinen esimerkki on kohtauksesta, jossa Shrek saapuu vaatimaan lordi Farquaadilta omaa suotaan takaisin ja saa lordin ritarit kimppuunsa. Alkutekstissä skotlantilainen aksentti kuuluu etenkin sanassa **pint**, joka ääntyy /**pɔɪnt**/ ja brittienglannin sanastoon kuuluvana ilmauksena poikkeaa standardi amerikanenglannista.

- A: Can't we just settle this over a **pint**?  
D: Ratkotaanko pojat **tora tuopposella**?  
C: Eikö sovita asia **tuopin äärellä**?

Dubbauksessa sana *tora* on vanhahtava ja *tuopponen* kuulostaa hyvin kansankieliseltä pelkän *tuopin* tai *lasillisen* sijaan. Lisäksi repliikkiin tulee allitteraatio *tora tuopposella* ilmaisuun. *Tuoppi* on myös vanha tilavuusmitta, joten sana sopii sikäli Shrekin puhetyyliin. Tekstityksessä kieli on neutraalia, eikä pyrkii välittämään hahmon yksilöllistä puhetapaa. Yllä olevaa repliikkiä voidaan tarkastella kaikkien versioiden yleisen linjan ilmentäjänä. Alkukielisessä versiossa kuuluu skotlantilainen aksentti, jonka lisäksi repliikkiä on väritetty brittienglannin sanalla, mikä tosin ei kuvasta yleistä linjaa. Dubbauksen sanastossa ei nimittäin kuulla aluespesifistä sanasto *aye*-sanaa lukuun ottamatta. Jonkinlaisena tyylirikkona voidaan sen sijaan pitää amerikanenglannista tullutta halventavaa *broad*-nimitystä naisesta, joka kuullaan Shrekin suusta. Tämän voidaan toisaalta nähdä tukevan oletustani siitä, ettei Shrekin hahmoa ole pyritty liittämään nimenomaisesti Skotlantiin. Dubbauksen repliikki on kieliopillisesti sääntöjenmukainen, mutta sitä on väritetty vanhahtavalla *tora* ja puhekielisellä *tuopponen* ilmauksella. Tekstitys sen sijaan pysyttelee neutraalin kielen rajoissa ja pyrkii ainoastaan välittämään sanojen merkityksen. Tekstityksellä onkin apunaan ääniraita, jolta kuullaan yleispuhekielestä poikkeava aksentti.

Shrekin kursailematon olemus välittyy tämän puhetyylistä etenkin toisessa esimerkkikohtauksessa, jossa Shrek tapaa ensi kertaa Prinsessa Fionan. Käytöstavoiltaan karkea Shrek joutuu törmäyskurssille Prinsessa Fionan kanssa, joka odottaa unelmiensa prinssiä mutta kohtaakin vihreän örkin. Shrekin kaartelematon käytös käy hyvin ilmi kohtauksessa, jossa Fiona pyrkii puhumaan mielestään romanttiseen tilanteeseen sopivalla arkaaisella englannilla (*be-ith*), mutta Shrek ei tästä innostu ja yrittää pyrkiä nopeasti pois. Alkutekstissä Shrek kuitenkin huomioi prinsessan arvoaseman kutsumalla tätä *lady*-sanalla.

- F: But wait, Sir Knight. This **be-ith** our first meeting. Should it not be a wonderful, romantic moment?  
S: Yeah, sorry, **lady**. There's no time.

Myös dubbauksessa Fionan repliikissä tavoitellaan runollista ilmaisu käänteisellä sanajärjestyksellä ja *suokaamme* verbillä. Shrek puolestaan kuulostaa hölmistyneeltä aloittaessaan repliikin *jaa*-tuhahduksella, eikä puhuttele prinsessaa mitenkään, mikä tekee repliikistä melko töykeän.

F: Mutta kuule, oi ritari, **on tämä ensi** hetkemme. **Suokaamme** sen olevan ihanan rakkauden hetki.

S: **Jaa**, joskus toiste. Nyt ei kerkeä.

Tekstityksessä on tavoiteltu Fionan alkutekstin arkaaista verbimuotoa *ollos*-verbillä. Tekstityksessä Shrek puhuttelee alkutekstin tapaan prinsessaa *leidiksi* silläkin uhalla, ettei sana virallisesti kuulu suomen kieleen. *Lady* sanan olisi voinut kääntää myös esimerkiksi *neitoseksi*, jos *neito* kuulostaisi liian jäykältä.

F: Mutta odottakaa, sir ritari. Tämä **ollos** ensikohtauksemme. Eikö hetken pitäisi olla romanttinen?

S: Valitan, **leidi**. Nyt ei ehditä.

Kaikista yhtenäisimmän kokonaisuuden Shrekin yksilöllisestä puhetyylistä luo dubbaus, jossa on havaittavissa selkeä linjaus esittää pelkistettyä ja Shrekin luonnetta kuvaavaa konstailematonta kielenkäyttöä. Shrekin puhetta on dubbauksessa väritetty vanhahtavilla sanavalinnoilla sekä runsaalla diskurssipartikkelien käytöllä. Tosin myös Shrekin puheessa esiintyy joitakin slangi-ilmaisuja ja selkeitä puhekielisyyspiirteitä, mutta ne ilmenevät vuoropuhelussa Aasin kanssa, jonka hyvin epävirallinen rekisteri on tavallaan tarttunut hetkittäin Shrekin puheeseen. Vaikka alkutekstin skotlantilainen aksentti luo myös yhtenäistä linjaa, sen esiintyminen vain muutamissa äänneasuisissa, eritoten roottisena /r/ äänteenä, tekee puheesta vähemmän ehyen kokonaisuuden, etenkin kun välissä kuullaan myös amerikanenglannin sanastoa (edellä mainittu *broad* naisesta). Tekstityksessä puhekielisyyspiirteet ovat hyvin neutraaleja, kuten *tyyppi*, *juttu* ja *tosi*, eivätkä kiinnitä katsojan huomiota. Tekstitys tyytyy siis lähinnä välittämään ainoastaan sanojen merkityksen eikä pyri henkilöimään Shrekin hahmoa puheen kautta. Taustalla kuuluvan alkuteksti luo kuitenkin mielikuvan omintakeisesta puhetyylistä.

## 7.9 Lapsille ja aikuisille kääntäminen

Luvussa kaksi, joka käsitteli animaatioelokuvan kahta yleisöä, esitin hypoteesin, jonka mukaan *Shrekin* dubbaus on suunnattu lapsiyleisölle ja tekstitys varttuneemmalle väelle. Oletukseni perustui siihen, että pienet lapset eivät joko ole laisinkaan lukutaitoisia tai heidän lukunopeutensa ei riitä tekstityksen seuraamiseen. Lisäksi varttuneempaa yleisöä, joka on tottunut tekstittämiseen, saattaa häiritä dubbaus. Osa aikuiskatsojista on varmasti myös kiinnostunut kuulemaan nimenomaan alkukielisen version, etenkin kun pääosissa kuullaan tunnettuja näyttelijöitä.

Oletin, että erilaisten kohdeyleisöjen huomioon ottaminen näkyisi näiden kahden version käännösstrategioissa. Niinpä olen poiminut alkutekstistä kohtia, jotka sisältävät esimerkiksi aikuisille suunnattua huumoria. Tarkastelen, kuinka dubbaus ja tekstitys ovat käsitelleet kyseisiä kohtia ja onko eri viestintäkanavien käännösstrategioissa havaittavissa yhteneväinen linja. Olen ottanut vertailuun myös sellaisia alkutekstin kohtia, joissa kielenkäyttö on sovitettu lapsiyleisölle sopivaksi. Esittelen kohdista ensiksi alkutekstin, sitten dubbauskäännöksen ja viimeiseksi tekstityksen.

**1. Esimerkki.** Tämä kohtaus on elokuvan alussa, jossa Shrek lukee satukirjaa ääneen käymälässään ja toteaa lopuksi samalla kun vetäisee vessan, mitä mieltä on sadusta.

A: What a load of –

D: Varsinaista **pas(kaa)**!

T: Varsinaista **pas...**

Alkutekstissä ei kuulla kirosanaa ollenkaan, mutta jostain syystä dubbaksessa on päätetty sanoa se kokonaan ääneen. Tekstityksessä annetaan ymmärtää, mistä sanasta on kyse, vaikkei sitä kokonaan näytetäkään. Dubbauksen ratkaisu on siis kaikista rohkein ja sotii hypoteesiani vastaan. Mielestäni sana olisi voitu korvata esimerkiksi *sonta*-ilmaisulla, joka ei ole kiro sana, mutta välittää merkityksen.

**2. Esimerkki.** Alkutekstissä näkyy lapsiyleisön huomioiminen, sillä sanonnan *scare the shit out of sb* kirosana on korvattu sanalla *spit*.

A: Together we'll scare **the spit out** of anybody that crosses us.

D: Meitä kahta vastaan niiltä pääsee **tortut**

T: Meitä **pelästyvät** kaikki.

Dubbauksessa alkuperäisen sanonnan merkitys kuitenkin haluttaa nostaa esiin, joskin käännöksessä on kierretty kirosana käyttämällä puhekielistä *torttu*-sanaa. Tekstityksessä koko sanonta on jätetty huomiotta ja merkitys on ilmaistu varsin neutraalisti ja lyhyesti, mikä johtunee tiivistämisen tarpeesta. Loppujen lopuksi siis dubbauksessa on käytetty kaikkein raadollisinta ja suorasukaisinta kieltä.

**3. Esimerkki.** Seuraavassa kohtauksessa Lordi Farquaadille esitellään vaimoehdokkaita ja tässä kuvaillaan Lumikkia:

A: Although she lives with seven other men, she's not **easy**.

D: Vaikka asuukin miesten kanssa, ei ole **helppo**.

T: Hän asuu seitsemän miehen kanssa, mutta ei ole **hutsu**.

Lapsiyleisölle tai ainakaan kaikkein nuorimmille ei oletettavasti aukene alkutekstin *easy* adjektiivin merkitys tässä kohtaa. Dubbauksessa on turvauduttu suoraan käännökseen, jonka lapset todennäköisesti ohittavat samalla tavalla kuin alkutekstissäkin. En tiedä, kuinka yleinen sanonta *helppo nainen* on suomen kielessä ja onko se pelkästään anglismi. Luultavasti aikuiskatsojat kuitenkin ymmärtävät kontekstin takia, mitä *helpolla* tässä tarkoitetaan. Sen sijaan tekstityksessä käännösratkaisu (*hutsu*) ei jätä mitään arvailun varaan, ja tässä kohtaa rohkean käännösstrategian voidaan tulkita johtuvan varttuneemmasta kohdeyleisöstä. On kuitenkin kyseenalaista, että myös lapsille suunnattuun elokuvaan on lisätty näin halventava nimitys naisesta, joka on paljon voimakkaampi kuin alkutekstin vastine.

**4. Esimerkki.** Seuraava esimerkki on kohtauksesta, jossa Aasi näkee ilmeisen miellyttävää unta vastakkaisen sukupuolen edustajasta ja puhuu unissaan.

A: Mmm, yeah, you know I like it like that. **Come on, baby. I said I like it.**



D: Hei just noin, toi tekee gutaa. Ou jooko beibi **hyppää satulaan niin saat kyy-**  
T: Tuosta minä tykkään. **Kultsi, pääset ratsaille.**

En osaa sanoa, kuinka lapsiyleisö mahtaa lukea tätä kohtausta, joka on hyvin lyhyt. Lapsista ehkä lähinnä on hauskaa, että Aasi puhuu unissaan ja kiehnää kuvassa selällään sorkat kohti taivasta. Alkutekstissä ei oikeastaan sanota mitään pikkutuhmaa, mutta Aasin äänensävy ja puhetapa tuo mieleen Barry White -tyyppiset kappaleet, jossa matala afrikkalaisamerikkalaisen kuuloinen mies puhelee naiselleen. Sekä dubbauksessa että tekstityksessä on sen sijaan menty hiukan pidemmälle ja käytetty kiertoilmaisuja *saada kyytiä* ja *päästä ratsaille*, jotka sopivat toki hevoseläimen ollessa kyseessä. Tässä esimerkissä ei käännösstrategioissa näy eroja.

**5. Esimerkki.** Viimeisessä esimerkissä Shrek, Fiona ja Aasi saapuvat Lordi Farquaadin linnalle, joka kohoaa fallossymbolin lailla ylhäälle korkeuksiin. Kun Shrek ja Aasi ensimmäistä kertaa näkivät linnan, Shrek vihjaisi Lordin kompensoivan jotakin. Nyt Aasi palaa tähän keskusteluun ja yrittää kertoa asiasta Fionalle, mutta Shrek keskeyttää Aasin.

A: You know, Shrek thinks Lord Farquaad's **compensating for** something, which I think means **he has a really** - - Ow!

D: Shrekin mielestä sillä lordilla on tietty **kompleksi**. Sanotaan nyt näin että sillä on **tosin pien...**

T: Shrekin mielestä lordi **kompensoi** jotain. Hänellä on siis varmaan **tosin...**

Alkutekstissä Aasi ei ehdi sanoa, mitä hän tarkoittaa, mutta *compensating* sana riittää kertomaan aikuisyleisölle, mistä on kyse. Dubbauksessa on taas päätetty antaa enemmän informaatiota kuin alkutekstissä ja lisätty keskeytyvä pieni sana. *Kompleksi*-sana on kuitenkin todennäköisesti lapsikatsojille vieras, eikä kiinnitä heidän huomiotaan. Vaikka lapsiyleisö ymmärtäisikin *kompleksi*-sanan, se yhdistyy mahdollisesti *ulkonäkö*-sanaan. Tekstitys on alkutekstin tavoin vähemmän informatiivinen. Suomenkielinen lapsiyleisö tuskin yhdistää *kompensointi* sanaan lisämerkityksiä, jos sana edes on heille tuttu entuudestaan. Jos he kuitenkin ymmärtävät sanan, he voivat tulkita lordin kompensoivan lyhyyttään, josta vitsaillaan elokuvassa enemmänkin.

Näiden esimerkkien valossa voidaan todeta, että odotusteni vastaisesti dubbauksessa ei ole pyritty esimerkiksi kiertämään voimasanoja tai seksuaalisia viittauksia, jotka esiintyvät alkutekstissä hyvin peiteltyä tai ainoastaan vihjatusti. Dubbauksessa on useassa kohtaa siirrytty jopa alkutekstiä suorasanaisempaan muotoon. Tekstitys on aika samoilla linjoilla alkutekstin kanssa, lukuun ottamatta kolmatta esimerkkiä, jossa *easy* adjektiivi on kääntynyt *hutsu* sanaksi, mikä on mielestäni yllättävän ja jopa tarpeettoman voimakas ilmaus alkutekstiin verrattuna. Olen kuitenkin edelleen sitä mieltä, että tekstityksen ja dubbauksen kohderyhmät ovat erilaiset. Dubbauskäännöksessä ei kuitenkaan ole havaittavissa holhoavaa asennetta lapsia kohtaan, eikä alkutekstiä tai sen merkityksiä ole haluttu siistiä tai puhdistaa. Tämä mahdollistaa *Shrek*-elokuvan ilkikurisen luonteen säilymisen, mikä myös osaltaan tekee eroa Disney-elokuviin, joissa disneyfikaatio-prosessi on siivonnut sisällöstä pois kaiken lapsia potentiaalisesti hämmentävän materiaalin.

## 8. LOPUKSI

Kuten henkilökuvausta käsittelevässä luvussa todettiin (ks. 41–42), fiktiivisellä puheella on monia funktioita, jotka voivat toimia myös yhtäaikaisesti. Fiktiivisen puheen kuvailussa pääosaan nousivat kaksi käsitettä, dialekti ja idiolekti. Dialektilla henkilöhahmo pyritään liittämään tunnistettavaan ryhmään ja idiolektilla taas yksilöimään ja erottamaan esimerkiksi muista teoksen hahmoista. Fiktiivisen puheen tarkastelussa mielenkiinnon kohteena ovat henkilöhahmot, joiden puhe eroaa kirjakielestä tai standardikielestä. Kuten todettiin, standardista poikkeavalla puheella, esimerkiksi siis murteiden käytöllä, voidaan pyrkiä tuomaan hahmoon syvyyttä ja uskottavuutta. Toisaalta myös täysin vastakkainen ilmiö on havaittavissa murteellisen puheen hyödyntämisessä, murteen käytöllä voidaan nimittäin murentaa henkilöhahmon uskottavuus, tehdä tästä naurun kohde, sivistymätön hölmö.

Mielestäni *Shrek*-elokuvassakin kahden näkyvimmän henkilöhahmon kohdalla on havaittavissa nämä vastakkaiset fiktiivisen puheen funktiot. Päähenkilö Shrek, joka keskustelee epäaidolla skotlantilaisella aksentilla, on pyöreä henkilöhahmo. Hän kehittyy ja kasvaa (vareauisena)ihmisenä tarinan edetessä, ja on taten dynaaminen ja monitahoinen. Hänen murteellisen puheensa funktio on mitä todennäköisimmin uskottavuuden lisääminen. Järkälemäinen metsien erakko ei olisi yhtä vakuuttava yleisamerikanenglannin kielellä, joka siis on Shrekin näyttelijän Mike Myersin luontainen puhetapa. Koska Shrek on väärinymmärretty ja kaltoin kohdeltu, ulkonäöltään rujo ja pelottava, standardikielisyys sotisi hänen ulkopuolisuutta eli toiseuttaan vastaan, sillä standardikielisyys on fiktiossa normaaliuden merkki. Vaikka kyseessä on komediaelokuva, murteellinen puhe ei kuitenkaan palvele Shrekin hahmon kohdalla ainakaan yksinomaan humoristista päämäärää. Kuten luvussa neljä todettiin, humoristiset hahmot ovat useimmiten yksiulotteisia ja stereotyyppisiä yhden ominaisuuden varassa toimivia hahmoja ja Shrekin hahmon pyöreys sotii tätä määritelmää vastaan.

Onkin todennäköistä, että Shrekin puheen skotlantilaiset elementit voidaan määritellä idiolektiseksi funktioksi, siten ettei niillä pyritä liittämään Shrekiä ainakaan suoranaisesti

skotlantilaisiin, vaan ainoastaan erottamaan Shrek esimerkiksi yleisamerikanenglantia puhuvasta Fionasta ja muista elokuvan hahmoista. Juuri skotlantilaisen aksentin käyttöön päätyminen voi johtua siitä, että näyttelijä Mike Myers taitaa kyseisen murteen ja on esittänyt ennen Shrekiä esimerkiksi Fat Bastard-nimistä skottia *Austin Powers*-elokuvassa *The Spy Who Shagged Me*. Jos näyttelijä olisi hallinnut esimerkiksi walesin murteen, Shrek saattaisi puhua sitä. Skotlantilaisen aksentin esittämisessä ei myöskään ole pyritty realismiin, sillä ainoastaan muutamat piirteet nousevat esiin. Tämä tukee oletustani siitä, että Shrekin identifioiminen nimenomaan skotlantilaiseksi ei ole pääasia. Sen sijaan tarkoituksena on tukea hahmon ulkopuolisuutta kielellisen poikkeavuuden kautta.

Aasin hahmon funktio on sen sijaan pääasiassa humoristisuus ja tämän hahmon kohdalla standardista poikkeavan puheen voidaan nähdä palvelevan ainoastaan tätä päämäärää. On hyvin vaikea nähdä yhteyttä uskottavuuden ja afrikkalaisamerikkalaisella englannilla puhuvan aasin välillä. Uskottavuudesta voidaan puhua ehkä ainoastaan siinä määrin, että television ja elokuvan visuaalisissa järjestyksissä afrikkalaisamerikkalaisten osa on perinteisesti ollut rajattu komedian piiriin (ks. 5.2.), minkä takia koen eräässä mielessä ongelmalliseksi myös *Shrek*-elokuvan afrikkalaisamerikkalaisuuden representaation. Toisaalta huumorin ei voida yksiselitteisesti katsoa toimivan kohteitaan vastaan, vaan siinä piilee myös muutosvoima, nimittäin yhteiskunnallisten epäkohtien paljastaminen ja karnevalistisuuden voima. Tutkijat ovat kuitenkin erimieltä siitä, kuinka tehokkaasti huumorilla kyetään taistelemaan epäkohtia vastaan ja päädytäänkö lopulta vain vahvistamaan olemassa olevia representaatiojärjestelmiä. (ks. sivu 58).

Aasin puheen afrikkalaisamerikkalaiset elementit voidaan mielestäni nähdä dialektisina, siten että niillä haetaan nimenomaan kyseiseen ihmisryhmään liitettyjä mielikuvia. Aasin hahmo muistuttaakin kahta Donald Boglen määrittelemistä viidestä stereotyypistä, joilla afrikkalaisamerikkalaisia on kuvattu klassisissa Hollywood-elokuvissa. Aasi on yhdistelmä Tolloa ja Tomia, alati suutaan soittavaa pelleä ja isännälleen uskollista hyväsydämistä palvelijaa (ks. 54–55). Afrikkalaisamerikkalainen englantia käsitetään toisaalta myös hyvin ilmaisuvoimaiseksi ja mielikuvituksellisesti kielivariantiksi, minkä vuoksi suulaalle henkilöahmolle sopii juuri tämä murre. Mielestäni Aasi-hahmon puhe

on kuitenkin tarkoitettu ennen kaikkea humoristiseksi ja tämän takia koen kyseisen murteen käytön palvelevan ensisijaisesti tätä tarkoitusta.

*Shrek*-elokuvan kaltaiset mediaesitykset, jotka representoivat AAE:a, muovaavat yleisön käsitystä AAE:sta ja etenkin sen puhujista. Mielestäni elokuvassa esitetään AAE:a hyvin suppeasti valikoitujen piirteiden valossa, jotka esiintyvät vain paikoitellen eikä elokuvassa täten pyritä AAE:n realistiseen kuvaukseen. Tämä tukee omaa tutkimushypoteesiani, jonka mukaan AAE:n funktio elokuvassa on Aasin hahmon koomisuuden lisääminen nimenomaan afrikkalaisamerikkalaisten stereotyyppisten esityskonventioiden kautta. Vaikka toisaalta on hyvää pitää mielessä Peter Huntin huomio (ks. sivut 8-9) ylianalysoinnista ja lisämerkitysten väkinäisestä hakemisesta lapsille suunnattujen tekstien kohdalla, on mielestäni perusteltua esittää, että AAE:n käytöllä on elokuvassa haettu siihen liittyviä miellelyhtymiä ei-vakavasti otettavasta AAE:n puhujasta.

Kahden suomennosversion version kohdalla tilanne on toinen. Dubbausversiossa alkukieliset puhujien etnisistä taustoista kielivät puhetavat ovat kadonneet kokonaan ja tekstityksessä alkukielinen puhe on saanut neutraalin käännöksen rinnalleen. Dubbausversiossa on kuitenkin selkeästi huomioitu yksilöllisten puhetapojen henkilökuvausfunktio ja henkilöhahmojen puheen välille on rakennettu selkeitä eroavuuksia. AAE on suomennettu pääkaupunkiseudun puhekieleksi, mikä on yleinen strategia kyseisen kielivariantin kääntämisessä. Vaikka pääkaupunkiseudun puhekieli ei kannata vastaavia sosiaaliluokkaan liittyviä assosiaatioita kuin AAE, kyseinen käännösstrategia voidaan kuitenkin nähdä arvottavana ratkaisuna. Slangisanojen käyttöä ei pidetä sopivana virallisissa yhteyksissä, eikä niiden käyttäjää yleensä pidetä arvovaltaisena henkilönä. Slangin johdonmukainen käyttö fiktiossa yhdistyy lähinnä vastuuttomaan ja jopa kenties rötöstelevään nuorisoon, kun taas yksittäiset slangisanat muuten melko muodollisen kielenkäytön seassa voivat toimia humoristisuuden tuomisvälineenä. *Shrek*-elokuvassa Aasi-hahmon slangin värittämällä puheella on haettu vastapainoa maalaiselta ”vanhan kansan” edustajalta kuulostavalle *Shrek*-hahmolle. Myös Aasi-hahmon komediallisuus on rakennettu jokseenkin räävittömälle ja ehdottoman

lennokkaalle kielenkäytölle. Vaikka pääkaupunkiseudun puhekieli ei samalla tavalla yhdisty humoristisuuteen kuin AAE, kontrasti Aasin ja Shrekin puhetapojen välillä luo rekisterien yhteentörmäyksen, mikä on tyypillinen parodian keino (ks. 72).

Humoristisuutta on pyritty tuomaan dubbaukseen myös Zabalbeascoan mainitsemilla kompensointikeinoilla (ks. 73), kuten hassuilla äänillä ja intonaatiolla, mikä mielestäni kuvastaa jossakin määrin aliarvioivaa asennetta lapsiyleisöä kohtaan. Toisaalta taas dubbauskäännöksessä ei ollut havaittavissa tekstin siistimistä esimerkiksi seksuaalisista vihjauksista, vaikka sen pääasiallinen kohdeyleisö ovat lapset.

Tekstityksessä hahmojen yksilöllisten puhetapojen ilmaisemiselle ei synny samanlaisia odotuksia kuin dubbauksessa, sillä alkuteksti on edelleen kuultavissa ja tekstitys pyrkii ainoastaan mahdollistamaan sen ymmärtämisen. Vaikka esimerkiksi Vertanen (2001, 135) on sanonut, että murteellista puhetta kyetään esittämään tekstityksissä ainoastaan viitteellisesti, myös erittäin puhekielistä tekstittämistä on kokeiltu Yleisradiossa (ks. Paronen 2004, 64–74). *Shrek*-elokuvassa tekstittäjä ei ilmeisesti ole kokenut tarpeelliseksi esittää yksilöllisiä puhetapoja, mikä on perusteltavissa alkutekstin läsnäololla. Tekstittäjän ratkaisua voidaan tarkastella myös ideologisena kannanottona (vaikkei se sitä olisikaan), jonka mukaan AAE:a ei tarvitse kääntää yleiskielestä poikkeavasti, kuten erityisen puhekielisesti. AAE on nimittäin vain yksi englannin variantti muiden joukossa eikä itsestään selvästi kerro mitään esimerkiksi puhujan koulutustasosta, vaikka tämänkaltainen johtopäätös on melko yleinen. Myöskään *Shrek*-hahmon skotlantilainen aksentti ei ole saanut tekstittäjältä erikoiskohtelua, mikä voidaan myös nähdä positiivisena kehityksenä representaatiokäytäntöjen näkökulmasta. Tosin alkutekstin skotlantilaisen aksentin hyödyntäminen ei näyttäydä elokuvassa yhtä ongelmallisena kuin AAE:n käyttö, vaikka se alkutekstissä toimiikin muun muassa *Shrek*-hahmon ulkopuolisuuden ilmentäjänä. Skotlantilaisella aksentilla väritetyn puheen kääntäminen yleiskieleksi on strategia, jonka voidaan nähdä viestivän myös tämän aksentin yhdenvertaisuudesta muiden rinnalla.

Mielestäni onkin tärkeää, että vaikka kääntäjä tunnistaa ja ottaa huomioon alkutekstin fiktiivisen puheen funktiot, jotka siis voivat olla vaikkapa humoristisuuden tai

uskottavuuden tuominen, hän pohtii myös sitä, kuinka alkuteos suhteutuu muihin mediaesityksiin ja minkälaisia representaatiokäytäntöjä siinä hyödynnetään. Jos kääntäjä kokee ongelmalliseksi ne syyt, joiden takia standardista poikkeavaa puhetta on käytetty, hän voi toimia omien näkemystensä valossa ja kääntää poikkeavan puheen leimattomaksi puhekieleksi. Näin hän voi osaltaan vaikuttaa niihin miellelyhtymiin, joita tuo standardista poikkeava kielivariantti herättää kohdekulttuurin vastaanottajissa. Jos AAE käännetään systemaattisesti slangiksi tai muuten vahvasti yleiskielen sääntöjen vastaiseksi puhekieleksi, tämä vahvistaa kohdekulttuurissa käsitystä AAE:n alempiarvoisuudesta esimerkiksi yleisamerikanenglantiin nähden. Kyseinen strategia on stereotyyppistämistä, jossa AAE:iin liitetään toistuvasti sama, ei-arvovaltainen merkitys.

AAE:n suora rinnastaminen tiettyyn suomen kielivarianttiin kohdeyleisön silmissä koskee tietenkin vain sellaisia tekstejä, joissa alkukieli on havaittavissa käännoksen ohella. Niinpä se periaatteessa sulkee pois kaunokirjalliset teokset ja dubbaukset, joissa alkukielinen teos ei näy eikä kuulu. Näidenkin tekstilajien kääntäjä voi kuitenkin tehdä päätöksen kääntää standardista poikkeavat kielivariantit systemaattisesti neutraaliksi puhekieleksi, jotta olemassa olevien murteiden herättämiltä assosiaatioilta vältytään. Samalla kääntäjä välttyy tekemästä arvottavia ratkaisuja, joiden pohjalta toinen kielivariantti nähdään toista alempiarvoisena. Esimerkiksi Vehmas-Lehto pohtii, kuinka AAE:a tulisi kääntää suomeksi, jotta se välittäisi samanlaisia konnotaatioita kuin alkutekstissä (1999, 84) ja ehdottaa savolaismurretta, romanien puhetta ja pääkaupunkiseudun slangia mahdollisiksi ratkaisuisiksi. Mutta miksi kääntäjän tulisi lähtökohtaisesti tavoitella samanlaisia konnotaatioita olemassa olevalla suomen kielivariantilla, jos ne ovat negatiivisia ja nojaavat stereotyyppiseen käsityksiin kielivariantin puhujista? Eikö olisi ideologisesti vastuullisempaa pyrkiä pois kielivarianttien epätasa-arvoisesta kohtelusta edes omassa käännoistyössään? Huumoria voi tuottaa monella tapaa, ja mielestäni kääntäjän tulisi punnita eri vaihtoehtoja siltä kantilta, minkälaisia seurauksia tiettyjen ilmiöiden humoristisena esittämisestä seuraa.

## LÄHTEET:

Alanko, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina (toim.) 2001. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Alarotu, Heli. 2005. *Lastenkirjallisuuden ääneenlukutilanteet: vuorovaikutuksen kautta luettavuuteen*. Pro gradu -työ. Tampereen yliopiston kieli- ja käännöstieteiden laitos.

Attardo, Salvatore. 2002. "Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)." *The Translator* 8:2, 173–194.

Bahtin, Mihail. 1987. *The dialogic imagination: four essays*. Michael Holquist (toim.) Käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bertills, Yvonne. 2003. *Beyond identification: proper names in children's literature*. Åbo: Åbo Akademis förlåg.

Boskin, Joseph. 1997. *Rebellious laughter: people's humor in American culture*. Syracuse: Syracuse University Press.

Boskin, Joseph & Dorinson, Joseph. 1989. "Ethnic Humor: Subversion and Survival." Teoksessa Arthur Dudden (toim.) *American Humor*. New York: Oxford University Press, 97–117.

Carpenter, Humphrey. 1985. *Secret gardens: a study of the golden age of children's literature*. London: Unwin Paperbacks

Delabastita, Dirk. 2002. "A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator." *The Translator* 8:2, 303–340.

Di Giovanni, Elena. 2003. "Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century." *The Translator* 9:2, 207–223.



Edgerton, Gary & Jackson, Kathy Merlock. 1996. "Redesigning Pocahontas." *Journal of Popular Film and Television* 24:2, 90–99.

Ekholm-Tiainen, Cilla. 2003. *Fiktiivisen puheen poetiikkaa: suomentaja dialogin tulkitsijana ja tuottajana*. Pro gradu -työ. Tampereen yliopiston kieli- ja käännöstieteiden laitos.

Ellonen, Annikki. 1998. "Niin että jos vain ajattelenkin sinua." Teoksessa Sirkku Aaltonen (toim.) *Käännetyt illuusiot: näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere: Tampere University Press, 40–48.

Englund Dimitrova, Birgitta. 1997. "Translation and dialect in fictional prose – Wilhelm Moberg in Russian and English as a case in point." Teoksessa *Norm, variation and change in language: proceedings of the centenary meeting of the Nyfolologiska sällskapet, Nedre Manilla 22–23 March 1996*. Stockholm: Almqvist & Wicksell, 49–65.

Forster, E. M. 1962. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin. Alkuperäisjulkaisu 1927.

Fowler, Roger. 1989. "Polyphony in Hard Times." Teoksessa Ronald Carter & Paul Simpson (toim.) *Language, discourse and literature: an introductory reader in discourse stylistics*. London: Unwin, 77–93.

Freud, Sigmund. 1960. *Jokes and their relation to the unconscious*. Käänt. ja toim. James Strachey. London: Routledge & Kegan Paul. Alkuperäisjulkaisu 1922.

Giroux, Henry A. 2001. *The mouse that roared: Disney and the end of innocence*. Lanham: Rowman & Littlefield Inc.

- Gray, Herman. 1998. *Watching race: television and the struggle for "blackness"*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Green, Lisa J. 2002. *African American English: a linguistic introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gruner, Charles R. 2000. *The game of humor: a comprehensive theory of why we laugh*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Haavisto, Laura. 2006. *Media, murre ja kääntäjä. Afrikkalaisamerikkalainen englantti Spike Leen elokuvassa Clockers*. Pro gradu -työ. Tampereen yliopiston kieli- ja käännöstieteiden laitos.
- Hagfors, Irma. 2003. "The Translation of Culture Bound Elements into Finnish in the Post-War Period." *META* 48:1–2, 115–127.
- Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman (suom. ja toim.) Tampere: Vastapaino.
- Hatim, Basil & Mason, Ian. 1997. *Translator as communicator*. London: Routledge.
- Jäntti, Jaakko. 2005. *Madagaskar*. Saatavilla: <http://www.dnainternet.fi/arkisto/viihde/elokuvat/arvostelut/1125478644357883.html>.  
Luettu 10.11.2005.
- Kinnunen, Aarne. 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Porvoo: WSOY.
- Leech, Geoffrey N. & Short, Michael H. 1981. *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.

- Lehtonen, Mikko. 1996. *Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lorenzo, Lourdes, Pereina, Ana & Xoubanova, María. 2003. "The Simpsons/ Los Simpsons: Analysis of an Audiovisual Translation." *The Translator* 9:2, 269–291.
- McCrum, Robert. 1986. *The Story of English*. London: Faber and Faber.
- Muhawi, Ibrahim. 2002. "Performance and Translation in the Arabic Metalinguistic Joke." *TheTranslator* 8:2, 341–366.
- Mäkisalo, Jukka & Tirkkonen-Condit, Sonja. 2006. *YLEn ruututekstit: tutkimushanke ja korpus* [esitelmä]. KäTu2006 – Kääntäjä keskiöön -Symposium 21.–22.4.2006. Joensuun yliopisto, Savonlinna.
- Nevalainen, Sampo. 2003. "Käännöskirjallisuuden puhekielisyysistä – kaksinkertaista illuusiota?" *Virittäjä* 1/2003, 2–26.
- Nikolajeva Maria. 2002. *The rhetoric of character in children's literature*. Lanhan: Scarecrow Press.
- O'Connell, Eithne. 2003. "What Dubbers of Children's Programmes Can Learn from the Translator's of Children's Books?" *META* 48:1–2, 222–232.
- Oittinen, Riitta. 2000. *Translating for Children*. New York: Garland.
- Page, Norman. 1973. *Speech in the English Novel*. London: Longman.
- Paronen, Sini. 2004. *Musta vyö hommien handlaamises: tavoitteena av-käännösten luonteva puhekielisyys*. Pro gradu -työ. Tampereen yliopiston kieli- ja käännöstieteiden laitos.

Popa, Diana-Elena. 2005. "Jokes and Translation." *Perspectives: Studies in Translatology* 13:1, 48–57.

Puurtinen, Tiina. 1995. *Linguistic acceptability in translated children's literature*. Joensuu: University of Joensuu.

Rickford, John R. 1999. *African American vernacular English: features, evolution, educational implications*. Malden (Mass.): Blackwell, cop.

Rimmon-Kenan, Slomith. 1983. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.

Rimmon-Kenan, Slomith. 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Rowe, Kathleen. 1995. *The unruly woman: gender and the genres of laughter*. Austin: University of Texas Press.

Santana Lopez, Belén. 2005. "Humour translation – interdisciplinary at its best." Teoksessa Salmi, Leena & Koskinen, Kaisa (toim.) *Proceedings of the XVII World Congress International Federation of Translators*. 4.–7.8.2005. Fit, Tampere.

Seppänen, Janne. 2001. *Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Suojanen, Matti K. 1979 [1993]. "Puhekieli kääntäjän käsissä." Teoksessa Päivikki Suojanen & Matti K. Suojanen *Kulttuurin kaleidoskoopista: kirjoituksia kielestä ja kulttuurista*. Kangasala: Antrokirjat, 134–141.

- Stanley, Robert Henry. 2003. *Making sense of movies: filmmaking in the Hollywood style*. Boston: McGraw-Hill.
- Tiittula, Liisa. 1992. *Puhuva kieli: suullisen viestinnän erityispiirteitä*. Helsinki: Finn Lectura.
- Tiittula, Liisa. 2001. "Puhuttu kieli ja sen illuusio kirjallisuudessa." *Kielikuvia* 1/01, 5–16.
- Trudgill, Peter & Hannah, Jean. 2002. *International English: a guide to the varieties of Standard English*. 4. painos. London: Arnold.
- Vandaele, Jeroen. 2002a. "Funny Fictions': Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films." *The Translator* 8:2, 267–302.
- Vandaele, Jeroen. 2002b. "Introduction. (Re-)constructing Humour: Meanings and Means." *The Translator* 8:2, 149–172.
- Vehmas-Lehto, Inkeri. 1999. *Kopiointia vai kommunikointia?: johdatus käännteoriaan*. 2. korj. painos. Helsinki: Finn Lectura.
- Vertanen, Esko. 2001. "Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina." Teoksessa Riitta Oittinen ja Pirjo Mäkinen (toim.) *Alussa oli käänös*. Tampere: Tampere University Press, 131–153.
- Wall, Barbara. 1991. *The narrator's voice: the dilemma of children's fiction*. Basingstoke: MacMillan.
- Wasko, Janet. 2001. *Understanding Disney: the manufacture of fantasy*. Cambridge: Polity Press.

Wells, J.C. 1982. *The accents of English 2: The British Isles*. Cambridge: Cambridge University Press.

Yule, George. 1996. *The Study of Language*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.

Zabalbeascoa, Patrick. 1996. "Translating jokes for dubbed television situation comedies." *The Translator* 2:2, 235–257.

## ABSTRACT IN ENGLISH

Laughable characters: dialect as a stereotyping practice – a case study of the animated film *Shrek*

**Laura Nurmela**

In this study I examine the individual speech styles of two characters featured in the animated film *Shrek*. Even though the characters do not possess any exterior human traits as one is a donkey and the other is an ogre, these characters are linked to identifiable groups of people through their speech. The donkey speaks a recognisable African American dialect and the ogre communicates with a Scottish accent. I quickly discovered that several recent animated films employ African American voice actors and that these characters very often provide the comic relief for the film. From a representational point of view, this becomes fairly problematic, seeing that the African Americans have traditionally played a rather similar part in Hollywood films or television, that is, the role of the comedian. I began to ponder whether the casting of African Americans in comic roles in animated films could also be seen as part of the stereotyping practices through which specific meanings are attached to certain phenomena. If African American English was repeatedly associated with (low) comedic characters, did it not suggest that it is not the language of influential and prestigious people? Furthermore, this poses interesting challenges for the translations of animated films, since they are often not only subtitled but dubbed as well.

The reason why I find this practice particularly disturbing in animated films is because of the arbitrary relationship between the image and the sound, which allows the creators of the film to make the characters speak in whichever way they see fit. Thus the particular ways of speaking heard on the soundtrack become extremely deliberate. In this respect, it is safe to assume that the creators have deliberately chosen an African American dialect to represent the speech of a humorous donkey. Another thing which makes animated films such interesting research material is the fact that they are targeted at audiences which include both children and adults. I find it extremely important to analyse the material intended for children in order to discover what kind of a world view they

mediate, as children constantly search for knowledge on the world in everything they encounter. Therefore it is of great importance not to overlook material such as animated films, which seemingly dwell in the safe category of “pure, innocent entertainment”.

In chapter two I discuss the film *Shrek* as an ambivalent text which addresses a dual audience, children and adults. I also present some general principles with regard to translating for children. I regard the target audience of the dubbed version as primarily children and the target audience of the subtitled film as adults. Later on in chapter seven, I examine whether the different target audiences have affected the translation strategies of the two versions.

Chapter three concentrates on the representational practices of animated films mainly through research conducted on Disney films. I have chosen to approach the subject through Disney films because of the indisputable influence they exert on the animation industry as a whole. I also consider *Shrek* to be in a way a parody of the traditional Disney films, although in some ways it very closely conforms to the highly formulaic conventions of Disney’s storytelling. I find it of particular interest how deeply troubling the portrayal of foreign cultures and various ethnicities is in Disney films, especially since the representation of race in *Shrek* is not without its share of flaws.

The focus of chapter four is the concept of character in fiction, which is a fairly little researched area in both literature and film. I draw on literary research as I am concerned with character description through speech, which has mainly been researched in literary tradition. The approach is also justified in that the speech of the characters is produced on the basis of a carefully constructed script, which obliterates for example the disruptive elements of spontaneous speech and, in effect, brings the film dialogue closer to the representations of speech found in fiction literature. In this chapter I also discuss the use of unusual characters such as anthropomorphic animals in fiction. I also examine the interpretation of fictional characters among different audiences, as well as the effect that dialectal speech has on the reading of the character, which is highly influenced by stereotyped views of speakers with certain dialects.



Chapter five addresses the purpose-oriented nature of humour and laughter, emphasising the fact that no phenomenon in itself is humorous. Instead, perceiving something as humorous is always the result of a process in which the phenomenon in question is constructed as deviant and thus laughable. Stereotyping is a key factor in this process, and it is often the marginalised groups in society, such as ethnic or sexual minorities that are the target of stereotyping practices. Stereotyping is a process in which the targeted group is diminished into a one-dimensional, often somewhat negative image, which effaces the complexity and variation found within that group. Ethnic jokes make use of stereotypes, and in doing so they also participate in perpetuating the stereotyped conceptions. African American comedians, among others, have attempted to reveal the unjust nature of stereotypes by exaggerating them in their performances. However, it remains a debatable issue whether this kind of use of stereotypes has done any good in defeating them. Nevertheless, the dual nature of laughter – on one hand the emancipatory, and on the other, the suppressive force that resides in it, should not be overlooked when considering the recurrent comedic function of, for example, certain ethnic minorities.

In chapter six I examine the translating of humorous texts and how humour is defined in translation studies. Researchers disagree on whether a humorous text can be defined merely as something that produces a humorous effect, which in turn can be perceived as laughter. However, not everybody finds all humorous texts funny, even if they can detect the humorous intention. This, of course, is due to the personal nature of experiencing humour, which is also one of the reasons why translating humour is so challenging. It might be difficult for translators to detach themselves from the original text, and come up with a humorous equivalent which serves its purpose in the target culture. Patrick Zabalbeascoa (1996, 247) regards it unimportant how closely the translation adheres to the original text, as long as the translation is funny in its own right. However, I do not agree with Zabalbeascoa's indifferent attitude as to how the humorous effect has been achieved. He suggests that puns in dubbed material, for instance, could be replaced with funny voices or intonation (1996, 251). In my mind these somewhat "easy solutions" for humour substitution represent the dismissive stance regarding translating for children, which is discussed in chapter two. The translation of polyphonic and parodic texts is also

discussed in chapter six. In polyphonic texts there are multiple voices which fulfil various functions and usually draw heavily on stereotyped conceptions of dialect speakers. The parodic nature of a text can be achieved if the text plausibly imitates the style of the parodied text. Alternatively, it is possible to recognise the parodic intention even if the target of the parody is not clear through discrepancies of style, such as disparity of registers. The parodic intention of the film *Shrek* can be detected both in the successful mimicry of the formulaic structure of Disney films, as well as in the discrepancies of style.

Chapter seven examines the individual speech styles of Donkey and Shrek. The analysis focuses mainly on Donkey, as I am primarily concerned with the comedic function of African American English. The elements of African American English that emerge from Donkey's speech are the most frequently quoted features in media representations, such as multiple negations and subject-verb agreement that diverge from Standard English. I believe this to suggest that the Donkey character has intentionally been portrayed as African American in order to enhance the comedic presence of the character. In the dubbed Finnish version the African American English has been replaced with colloquial language associated with Helsinki and its immediate surroundings. The dubbed speech of the Donkey also uses slang expressions extensively, which is a common strategy when translating African American English. This can be seen as a value judgement, since slang expressions are considered inappropriate in most situations and also carry strong connotations of the speaker's status, or rather, the lack thereof. The subtitled speech has been stripped down of dialectal markers, which is understandable due to the lack of space and time. A few neutral colloquialisms appear in the subtitles but the characterisation through individual speech styles has been trusted with the original soundtrack playing on the background.

As for Shrek, the non-standard accent, the Scottish pronunciation that is, can be thought of as serving the credibility function, which is the other principle motivation for non-standard language use in fiction, humorous effect being the other one. As Shrek is a misunderstood and dreaded monster, Standard American English, which is the voice

actor's natural way of speaking, would make him sound too normal, and thus less convincing as a discriminated hermit. I argue that had the actor Mike Myers known some other non-standard accent, Welsh for example, Shrek might be speaking that. In my opinion, with Shrek's character, the *Scottish* accent is not of the essence here, but rather the non-standard nature of it, whereas Donkey's speech has deliberately been associated with African Americans on account of its humorousness. In the dubbed version Shrek's speech has been made to sound rooty and rural as opposed to Donkey's speech which is associated with Helsinki area's colloquial language. This rustic effect of Shrek's speech has been achieved with archaic expressions and word order, for example. In a way, the Scottish accent can be seen as evoking the same image of pastoral and unpolished way of life that Shrek cultivates in his swampy home. As was the case with Donkey, Shrek's subtitled speech does little in terms of characterisation, which is a justified solution seeing that the original soundtrack can be heard while the subtitles are being read.

At the end of chapter seven I study whether the different target audiences of the dubbed and the subtitled versions have affected the translation strategies. I have chosen a few scenes from the original film which contain either sexual references or mildly rude language. As it turns out, the dubbed version, which is primarily aimed at children, is by no means more discreet in its choice of words. I find this a positive outcome in that it does not display the patronising and overprotective attitude toward children, which at times haunts translations aimed at children.

In this study I have attempted to point out the problematic nature of assigning certain accents a humorous undertone. Perceiving African American English as humorous in its own right is the result of a continuum in which African Americans have mostly been cast in humorous roles in various media representations. This can be seen as a deeply troubling practice, which undermines their authority and profoundly influences the way their role in society is regarded. I have not attempted to advise translators on how to treat dialectal language in translations. Instead, I have sought to stress the fact that it is not in the least inconsequential how humour is generated, and that the translator can have a crucial role in determining how certain dialects are viewed in the target culture.