

”Sanat nää kertokoot”

– laulujen tekstittäminen musikaalielokuvassa *Moulin Rouge*

Tanja Myllymäki

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja
kirjallisuustieteiden yksikkö

Käännöstiede (englanti)

Pro gradu -tutkielma

Marraskuu 2014

Tampereen yliopisto

Käännöstiede (englanti)

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

MYLLYMÄKI, TANJA: ”Sanat nää kertokoot” – laulujen tekstittäminen musikaalielokuvassa *Moulin Rouge*

Pro gradu -tutkielma, 64 sivua + englanninkielinen lyhennelmä 6 sivua

Marraskuu 2014

Tutkielmassa käsitellään laulujen kääntämistä vuonna 2001 ilmestyneessä *Moulin Rouge* -musikaalielokuvassa vertailemalla kahta eri käännösversiota, Jaana Wiikin Broadcast Textille tekemää VHS-julkaisun käännöstä ja nimettömän kääntäjän SDI Media Groupille tekemää DVD-version käännöstä. Aineistoksi valikoitui kaksi elokuvassa esitettävää laulua, *Your Song* (1970) ja *Nature Boy* (1947). Käännöksiä ei vertailla arvottavasti, vaan tarkoitus on ainoastaan tutkia, millaisia käännösratkaisuja kääntäjät ovat käyttäneet ja peilata niitä olemassa olevien käännösstrategioiden sekä tekstittämistä varten luotujen käännösohjeistusten kautta.

Tutkielman teoreettisen viitekehyksen muodostavat muun muassa elokuvamusiikin kerronnallisuus (ks. esim. Juva 1995) ja erityisesti musikaalielokuvien erityispiirteet ja populaarimusiikin asema elokuvakerronnassa (ks. esim. Bacon 2005 ja Garwood 2003). Teoreettista viitekehystä syvennetään pureutumalla eri käännöskonventioihin esimerkiksi laulujen kääntämisen ja tekstittämisen kautta (ks. esim. Franzon 2001 ja Vertanen 2002). Tekstittämisen yhteydessä käsitellään tekstitysten merkkimääriin ja aikarajoituksiin liittyviä ohjeistuksia. Oman osansa saavat myös laulutekstityksen typografiset seikat sekä tekstityksen laulettavuuteen liittyvät suositukset (ks. esim. Ivarsson 1992). Teoriaosuudessa käsitellään myös laulujen riittäilyä (ks. Salo 2006/2009) ja oopperan tekstittämisen lainalaisuuksia (ks. Virkkunen 2001 ja 2007).

Tutkimuksen aineiston analyysissä vertasin valitsemaani kahta eri käännösversiota sekä alkuperäisiin laulunsanoituksiin että toisiinsa. Analyysissä kiinnitin erityistä huomiota sanavalintoihin, puhekielisyyskysymyksiin, riittäilyyn, tekstin rytmillisyyteen, lyyriisiin ilmaisuihin, sanajärjestykseen ja mahdolliseen laulettavuuteen. Lopuksi tarkastelin käännöksiä laulujen tekstittämistä koskevien ohjeistusten ja käännöstoimistojen antamien yleisohjeiden valossa.

Aineiston analyysi osoitti, ettei laulujen kääntämiselle tai tekstittämiselle ole olemassa varsinaisia yleisesti hyväksytyjä, säännönmukaisia tai tarkkarajaisia käännöskonventioita, mikä heijastui selkeästi niin käännöstoimistojen laulujen tekstittämistä varten antamiin ohjeisiin kuin myös itse kääntäjien käyttämiin ratkaisuihinkin. Jo kahden kääntäjän tekstitysten välillä löytyi huomattavia eroja muun muassa alkutekstien tulkinnan tasossa, riimirakenteen tavoittelussa ja laulettavuuden illuusion luomisessa.

Avainsanat: laulujen kääntäminen, tekstittäminen, musikaalielokuva, populaarimusiikki

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. ELOKUVAMUSIIKISTA	4
2.1 MUSIIKIN KERRONNALLISUUS ELOKUVASSA	5
2.2 MUSIKAALIELOKUVAN ERITYISPIIRTEITÄ	7
2.2.1 Elokvakerrontaa tanssin ja laulun keinoin	7
2.2.2 Populaarimusiikin käyttö elokuvissa	8
3. LYRIIKAN JA LAULUTEKSTIEN KÄÄNTÄMISESTÄ JA TEKSTITTÄMISEN PERUSTEISTA	11
3.1 LYRIIKAN KÄÄNTÄMINEN	11
3.2 PUHETTA LAULULYRIIKASTA	12
3.2.1 Laulujen kääntäminen	13
3.2.2 Laulujen riittävyys	15
3.3 OPPERAN TEKSTITTÄMINEN	17
3.4 MUSIKAALIEN KÄÄNTÄMINEN	19
3.5 LAULUJEN JA RUNOJEN TEKSTITTÄMINEN	21
4. AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄ	24
4.1 MOULIN ROUGE	24
4.2 TUTKIMUSMENETELMÄ	26
5. AINEISTON ANALYYSI	29
5.1 NATURE BOY	30
5.1.1 Jaana Wiikin käännös, 1. säkeistö	31
5.1.2 SDI Median käännös, 1. säkeistö	33
5.1.3 Jaana Wiikin käännös, 2. säkeistö	33
5.1.4 SDI Median käännös, 2. säkeistö	35
5.1.5 Käännösohjeiden vaikutus tekstityksiin	36
5.1.5.1 Jaana Wiikin käännös	36
5.1.5.2 SDI Median käännös	37
5.2 YOUR SONG	39
5.2.1 Jaana Wiikin käännös, 1. säkeistö	41
5.2.2 SDI Median käännös, 1. säkeistö	43
5.2.3 Jaana Wiikin käännös, kertosäe	44
5.2.4 SDI Median käännös, kertosäe	46
5.2.5 Jaana Wiikin käännös, 2. säkeistö	47
5.2.6 SDI Median käännös, 2. säkeistö	50
5.2.7 Käännösohjeiden vaikutus tekstityksiin	52
5.2.7.1 Jaana Wiikin käännös	52
5.2.7.2 SDI Median käännös	54
6. YHTEENVETO	58
KIRJALLISUUS	62
AINEISTO	62
LÄHTEET	62
ENGLISH SUMMARY	

1. JOHDANTO

Laulun kieli asettuu jonnekin runon kielen ja puhekielen välimaastoon. Laululyriikka on tyypillisimmillään eräänlaista tarinankerrontaa, jossa runouden kielikuvat ja loppusoinnut istutetaan osaksi musiikin melodiallista runkoa. Laulun kieli on harvoin täydellisen avointa tai kokonaista, vaan käyttää hyväkseen kuulijan kykyä lukea niin sanotusti rivien välistä, löytää piilotetut merkitykset ja täydentää keskeneräiset lauseet ehjäksi kokonaisuudeksi. (Salo 2006/2009: 42–43.) Yhden merkitystason tekstiin tuo itse melodia, joka ohjaa tekstin rytmiä, sanojen painottuvuutta ja niiden vaikuttavuutta. Mollivoittoinen melodia saa surumielisen tekstin tuntumaan entistä pakahduttavammalta, ja leikittelevän iloinen kieli saa nopeatempoisen, duuriin sävelletyn melodiarungon myötä lisää nostetta.

Laulujen kääntäminen on monella tapaa haastava prosessi. Kielen sanastollisten ja rakenteellisten erojen lisäksi kääntäjän täytyy ottaa huomioon musiikkiin yhdistetyn kielen rytmi ja riimirakenne siten, että alkutekstin sanoma välittyy ja kuulijan kokemus ja ymmärrys laulusta säilyy jotakuinkin yhtäläisenä. Tämä vaatii kääntäjältä ymmärrystä niin kielen sanakohtaisesta rytmisyydestä kuin laululyriikan tyyli- ja rakennekeinoistakin. On toki huomionarvoista, että itsenäiseksi esitettäväksi kappaleeksi käännettäessä alkuperäisestä laulusta saatetaan tilanteesta ja tavoitteista riippuen säilyttää esimerkiksi vain sanoituksen pääpiirteet, ja muu teksti sidotaan tiukemmin kohdekulttuurin konteksteihin ja ilmiöihin (ks. 3.2.1, jossa käsitellään ulkomaisen iskelmämusiikin suomalaistamista). Jos sen sijaan kyseessä on esimerkiksi teatterimusikaali, joka tuotetaan kohdekulttuuriin lähdekulttuurin kaltaisena, alkutekstin sisällön tarkempi toisinto on käänöksessä avainasemassa, eivätkä kulttuurikohtaiset kontekstisidonaisuudet tällöin toimi.

Kun laulun kääntämisen konteksti taas on musikaalielokuvaan luotava tekstitys, ollaan jälleen erilaisen käänösprosessin äärellä. Tällä kertaa laulun alkuperäisen sanoituksen, rytmisyyden ja riimittelyn sekä melodian tempon lisäksi kääntäjän tulee ottaa huomioon myös ruututekstityksen konventiot. Tekstityksen merkkimääräiset, rakenteelliset, ja ajastukselliset (ks. 3.5) rajat vaikuttavat olennaisesti käänöksen sisältöön. Se, miten laulukäänös istuu osaksi elokuvan muuta tekstitystä, on monen tekijän summa. Lopputulokseen vaikuttavat esimerkiksi yleiset, laulun kääntämistä ja tekstitystä varten annetut suositukset, käänöstoimistojen mahdollisesti antamat omat ohjeistukset ja itse kääntäjän omat mieltymykset, käänöstyyli ja käytetyt ratkaisumallit.

Tutkielmassani on siis tarkoitus pureutua laulun kääntämiseen juuri musikaalielokuvan tekstittämisen kannalta. Valitsin aiheen, koska tekstittäminen on kiinnostanut minua jo opintojeni alkuajoista asti, ja koska laulujen kääntäminen potentiaalisena tekstittämisen alalajina tuntui hedelmälliseltä ja haastavalta ei ainoastaan aiheen, vaan myös itse käännöstyön kannalta. Koin myös, että tämän kaltaiselle tutkimukselle voisi olla tarvetta, päätellen ainakin siitä, ettei laulujen tekstittäminen nykyisen televisio- ja elokuvaviihteen kentällä näytä omien havaintojeni mukaan noudattelevan tarkkarajaisia sääntöjä. Tutkimuskohteekseni valikoitui australialaisohjaaja Baz Luhrmannin vuonna 2001 ilmestynyt *Moulin Rouge* -musikaali, sillä se yhdistää oivaltavalla tavalla historiallisen kontekstin ja valikoiman 1900-luvun modernin populaarimusiikin tunnetuimpia lauluja. Analyysini käännökset valitsin kahdesta eri käännösversiosta, Jaana Wiikin Broadcast Textille tekemästä käännöksestä ja tuntemattoman kääntäjän SDI Media Groupille tekemästä käännösversiosta. Samaa aihetta käsittelevin jo kandidaatintutkielmassa, tosin silloin otin mukaan ekvivalenssiteorian, ja tarkastelin valitsemiani käännöksiä ensisijaisesti sen kautta. Vaikka teoria on täysin validi, koin, että se jakoi ja arvotti käännöksiä liikaa eikä varsinaisesti tuottanut kiinnostavaa tutkimustulosta itse käännösprosesseja ajatellen. Nyt halusin tutkia laulujen tekstittämistä yleisluontoisemmin, enkä niinkään arvostella käännösratkaisuja tai asettaa niitä paremmuusjärjestykseen analyysiprosessin perusteella. Halusin ennen kaikkea selvittää, missä suhteessa käännökset ovat yhdenmukaisia alkuperäisen laulutekstin kanssa, millä tavoin ne eroavat alkutekstistä ja millaisia keskinäisiä eroja niissä ilmenee.

Luvussa 2 käsitellään lyhyesti elokuvamusiikkia yleisemmällä tasolla, sekä tarkastellaan musiikin kerronnallisia funktioita (ks. 2.1). Tässä osiossa tarkastellaan erityisesti musiikin roolia elokuvassa sekä tarinaa säestävänä että sitä pohjustavana elementtinä. Tältä pohjalta lähdetään selvittämään musikaalielokuvien erityispiirteitä, ja alaluvussa 2.2 käsitelläänkin musikaalielokuville tyypillistä tanssin ja laulun keinoin tapahtuvaa kerrontaa (ks. 2.2.1) sekä populaarimusiikin käyttöä elokuvien kontekstissa (ks. 2.2.2). Tässä vaiheessa mukaan tulee myös musiikin (ja tanssin) rooli elokuvan hahmojen karakterisaatiota luovana elementtinä sekä erityisesti musiikin rooli narratiivisena, tarinaa kertovana ja sitä eteenpäin vievänä voimana.

Ennen kuin aineistoa voidaan analysoida, on käytävä läpi lauluihin ja tekstittämiseen liittyviä käännöskonventioita. Luvussa 3 varsinaista laululyriikan kääntämistä (ks. 3.2.1) lähestytään lyriikan kääntämisen (ks. 3.1) kautta, sillä runouden kielen monimerkityksisyyteen, riimitelyyn ja sointuisuuteen liittyvä teoriapohja ovat helposti sovellettavissa myös laululyriikan tutkimiseen. Laululyriikkaa käännettäessä, tai ehkä paremminkin tulkittaessa, lyyriinen, riimitelty teksti yhdistyy

musiikin nuotitukseen ja tempoon. Osiossa käydään läpi paitsi musiikin ja laulutekstin vaikutuksia toisiinsa, myös laulajan tulkinnan vaikutusta siihen, miltä teksti kuulostaa ja millaisia mielikuvia se synnyttää. Lisäksi pohditaan laulujen kääntämistä niin oopperan tekstittämisen (ks. 3.3) kuin musikaalien kääntämisen (ks. 3.4) näkökulmasta. Oopperan tekstittämisen kohdalla käydään läpi esimerkiksi tekstitystilan rajallisuuden vaikutusta oopperakäännökseen, ja käännöksen suhdetta musiikkiin ja lauluun. Varsinaisen ruututekstittämisen teknisiin lainalaisuuksiin ja yleisiin ohjeistuksiin pureudutaan alaluvussa 3.5. Luvussa esitellään myös joitain tutkijoiden ja käännösalan ammattilaisten ehdottamia suosituksenomaisia ratkaisumalleja, joita voidaan hyödyntää, kun laulunkäännöksistä pyritään tekemään osa tekstitystä.

Luvussa 4 esitellään sekä tutkittava aineisto että tutkimusmenetelmä. Luvussa 5 päästään varsinaiseen analyysiin, jossa elokuvasta valittujen kappaleiden käännösversiot käydään läpi säkeistö kerrallaan verraten niitä sekä alkuperäiseen sanoitukseen että toisiinsa. Analyysin yhteydessä kiinnitetään huomiota erityisesti käännöksen lyyrisiin elementteihin, mahdolliseen riimittelyyn, puhekielisyyskiin ja rytmitykseen. Luvussa 6 nivotaan lopuksi yhteen myös yleisempi luonnehdinta kummankin kääntäjän käyttämistä strategioista, ja pohditaan laulujen kääntämistä yleisemmällä tasolla.

2. ELOKUVAMUSIIKISTA

Kuten Anu Juva (1995: 201) toteaa, musiikki on näytellyt olennaista osaa elokuvanäytöksissä jo heti niiden alusta alkaen. Mykkäelokuvatkaan eivät nimestään huolimatta olleet mykkiä, vaan paikan päällä olleet muusikot säestivät valkokankaan tapahtumia. Musiikin tarkoitus on ollut yhtäältä toimia elokuvan tapahtumien huomaamattomana mutta olennaisena taustana, toisaalta taas korostaa kohtausten ja tunnetilojen vaihtumista ja virittää katsoja oikealle taajuudelle elokuvan tapahtumien kanssa. Musiikki auttaa yhdistämään erillisistä otoksista koostuvan kuvamateriaalin yhtenäiseksi kokonaisuudeksi ja fokusoimaan huomion kulloiseenkin aiheeseen. Musiikin tunneperäinen voima kiinnittää katsojan huomion tiiviimmin itse elokuvan tapahtumiin ja auttaa suhtautumaan luontevammin hahmojen toisinaan hyvinkin voimakkaisiin tunnereaktioihin. (Bacon 2005: 253.) Musiikkia voidaan myös käyttää kuvaamaan itse elokuvan henkilöitä, heidän tunnetilojaan tai persoonallisuuttaan (Juva 1995: 202–203). Suhteemme musiikkiin on siis hyvin tunneperäinen, ja hienovaraisilla sävelvaihteluilla ja instrumenttivalinnoilla on mahdollista vaihdella sekä katsojan että hahmojen tunnetiloja iloisesta surulliseen ja pelottavasta hilpeään. Musiikki jaksottaa elokuvaa ja antaa sille ajallisen ja paikallisen lyyrisen kehyksen. Kuvien voima välittyy musiikin kautta paremmin, ja katsoja saa syvemmän kontaktin tarinaan, jota musiikki ympäröi ja kantaa ja joka rajaa äänimaailmallaan katsojan huomion pois ulkoisista häiriöistä itse elokuvan tapahtumiin.

Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että elokuvamusiikki on tarkoitettu kuunneltavaksi ja koettavaksi alkuperäisessä yhteydessään. Se on riippuvainen niin kuvasta kuin elokuvan muista äänistäkin. (Juva 1995: 206–207.) Tämä ei pidä mielestäni täysin paikkaansa musikaalielokuvien kohdalla, joissa sävelmät ovat itsenäisiä, kokonaisia numeroita, ja joihin liittyy instrumenteilla soitetun melodian lisäksi myös laulu ja tanssi. Monet musikaalielokuviissa käytetyt laulut ovatkin jääneet osaksi populaarikulttuurin historiaa ja elävät kokonaan omaa elämäänsä itsenäisinä musiikillisina numeroina. Toisaalta kyseiset sävelmät, olivat ne sitten elokuvaan varta vasten sävellettyjä tai aikansa suosittuja populaarimusiikin edustajia, liittyvät ihmisten mielissä usein alkuperäisen elokuvan kontekstiin ja palauttavat mieliin elokuvan tapahtumat ja tunnelmat, joten siinä mielessä voidaan toki katsoa, että musikaalisävelmätkin ovat kontekstisidonnaisia.

2.1 Musiikin kerronnallisuus elokuvassa

Elokuvamusiikki toimii elokuvassa kahdella tavalla: se myötäilee elokuvakerrontaa ja kuvaa tai on sille vastakkainen. Elokuvamusiikilla voidaan yleensä ottaen katsoa olevan kolme eri käyttötappaa: parafraasi, polarointi ja kontrapunkti. (Juva 1995: 211.) Edellä mainittujen kolmen käyttötavan lisäksi musiikki voidaan jakaa sen elokuvallisessa kerronnassa saaman funktion perusteella kahteen tasoon: diegeettiseen ja ei-diegeettiseen (Bacon 2000: 236). Seuraavaksi esittelen näitä jakoja tarkemmin.

Silloin, kun musiikki toimii elokuvassa **parafraasina**, se myötäilee elokuvassa näkyvää toimintaa tai elokuvan henkilöhahmojen tunnetiloja. Musiikin tapaa myötäillä elokuvan tapahtumia voidaan pitää perintönä mykkäelokuvien ajalta, jolloin musiikki auttoi omalta osaltaan luomaan kohtausten tunnelmaa ja toimi katsojan kannalta tärkeän lisäinformaation antajana. (Juva 1995: 211.)

Henkilöhahmojen ja keskeisten teemojen osalta paljon käytetyksi tekniikaksi on puolestaan muodostunut omien musiikillisten teemojen luominen. Nämä lyhyet sävelaihiot toistuvat elokuvan aikana, ja auttavat osaltaan henkilöhahmon rakentamisessa, sekä luovat katsojalle tunnistamisen ja tuttuuden tunteita ja syventävät heidän näkemystään ja kokemustaan kustakin hahmosta. (Mts. 212.)

Tällaisia elokuvakerronnassa yleisesti käytettyjä musiikillisia teemoja kutsutaan myös *johtoaiheiksi*. Johtoaihe voi olla joko pelkästään instrumentaalinen melodiallinen runko tai soitettua sävelmää ja laulua sisältävä kappale, joka toistuu systemaattisesti tietyn henkilön tai tietynlaisen tapahtuman yhteydessä (Bacon 2000: 241). Johtoaiheilla pyritään ennen kaikkea kuvaamaan melodian kohdetta ja tuomaan elokuvaan kertovaa, tarinan mennyttä ja tulevaa yhdistävää rytmistä toisteisuutta (Bacon 2005: 257). Tietty johtoaihe assosioituu katsojan mielissä siis aina tiettyyn tapahtumaan tai hahmoon, jolloin sen voidaan katsoa mielestäni edustavan yhtä tarinankerronnallista elementtiä.

Polarointi eli selventävän musiikin käyttäminen on suosittu keino esimerkiksi kohtausten alussa, kun kohtausten sisältämä tunnelataus halutaan tuoda ilmi musiikin keinoin. Musiikkia voidaan joissain tilanteissa käyttää myös itse kuvan sisällön luomiseen, esimerkiksi silloin, kun halutaan kuvailla kahden hahmon välistä suhdetta. Polaroinnin tehokkuus perustuu usein siihen, että yleisö on tottunut kuulemaan tietynlaista musiikkia tietynlaisten kohtausten taustalla. Polarointia käytetäänkin usein ennakoivissa tilanteissa, tai silloin, kun halutaan kiinnittää katsojan huomio

tiettyyn kuvan tapahtumaan tai henkilöön. (Juva 1995: 212–213.) Musiikilla voidaan siis helposti luoda esimerkiksi painostava tunnelma kauhuelokuvaan tai tuoda kepeää, romanttista sävyä rakastavaisten välisen kohtauksen taustalle.

Kun musiikki toimii elokuvassa **kontrapunktina**, se ilmaisee vastakkaista tunnelmaa kuvaan verrattuna ja toimii ikään kuin vastakohtana elokuvan tapahtumille. Kontrapunktin tavoin toimivan musiikin käyttö on elokuvissa harvinaisempaa, sillä kuten polaroinnin yhteydessäkin todettiin, musiikin toimiminen toivotulla tavalla edellyttää sitä, että katsojan käsitykset vastaavat musiikin avulla tavoiteltua intentiota. (Juva 1995: 213.) Kohtauksen kanssa ristiriidassa olevalla musiikilla voidaan leikitellä ja luoda kontrasteja, jolloin esimerkiksi dramaattisen hetken taustalla voi soida jotain kepeää tai jopa huvittavaa. Eron ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla näin räikeä, vaan hienovaraisemminkin poikkeavat tunnelmat, vaikutelmat ja merkitykset voivat auttaa kontrastien ja tunnetilojen esille tuomisessa. Musiikin avulla voidaan siis kommentoida itse tarinaa ja mahdollisesti auttaa katsojaa tarkastelemaan kohtausta kokonaan toisesta näkökulmasta. (Bacon 2005: 235.)

Voidaan kuitenkin todeta, että eri käyttötapojen vaihtelusta huolimatta elokuvamusiikki palvelee ensisijaisesti aina itse elokuvan kerrontaa ja kokonaisuutta, eikä sillä tulisi olla tavallisessa elokuvassa liian hallitsevaa osuutta (Juva 1995: 215). Kolme edellä mainittua käsitettä ovat kuitenkin oivana apuna, kun yritetään kartoittaa musiikin ja sen sävyn suhdetta elokuvan muuhun kerrontaan (Bacon 2000: 236). Musikaalielokuvien kohdalla tilanne automaattisesti monimutkaistuu, kuullanhan niissä niin sanotun perinteisistä elokuvistakin tutun taustamusiikin lisäksi myös elokuvan hahmojen sekä laulun että tanssin keinoin esittämiä musiikkinumeroita, jotka istuvat vielä tiiviimmin ja aktuaalisemmin osaksi elokuvan tarinankerrontaa. Toki näissäkin tapauksissa kerronnan eri elementit, kuten laulun melodiallinen runko, laulun sanat ja sen tulkinta, voivat olla toisiaan myötäileviä tai tarkoituksellisen kontrastisia.

Kun puhutaan **diegeettisestä musiikista**, tarkoitetaan musiikkia, jonka lähde on nähtävissä itse elokuvan maailmassa, kuten esimerkiksi kohtausten taustalla soiva radio tai jonkin henkilöahmon soitto tai laulu. Tällaista musiikkia voidaan kutsua myös objektiiviseksi diegeettiseksi musiikiksi. Subjektiiivinen diegeettinen musiikki taas soi pelkästään henkilöahmon tajunnassa. Diegeettistä musiikkia käytetään esimerkiksi silloin, kun halutaan antaa katsojalle helppoja, tunnistettavia mielikuvia vaikkapa jostain paikasta tai aikakaudesta. Diegeettisellä musiikilla on myös helppo

rakentaa yhdyssiteitä elokuvan eri tapahtumien välillä kertautuvan musiikin avulla. Tällainen toisteisuus voi esimerkiksi tuoda elokuvan henkilöihahmon kokemat tunteet lähemmäksi katsojaa. (Bacon 2000: 236.)

Ei-diegeettinen musiikki on elokuvassa musiikkia, jonka lähdettä ei nähdä, ja jota elokuvan hahmot eivät kuule tai johon he eivät suoranaisesti reagoi. Anu Juva (1995: 209–210) käyttää myös termiä ”soundtrack”-musiikki, tai taustamusiikki, joka on kuitenkin terminä hieman harhaanjohtava, sillä kuvassa selityksen saava, diegeettinen musiikki voi myös toimia taustamusiikkina.

2.2 Musikaalielokuvan erityispiirteitä

2.2.1 Elokvakerrontaa tanssin ja laulun keinoin

Musikaalien yhtenä erityispiirteenä musiikkinumeroiden lisäksi ovat aina olleet näyttävät, säestetyt tanssinumerot. Kuten Henry Bacon (2005: 329) toteaa, tanssi on ollut osa elokuvan maailmaa aivan sen alkuajoista asti. Ihmisen ruumiin liike ja tanssin ilmaisuvoimaisuus ovat kiehtoneet katsojia, ja tanssin elämyksellisyys sekä sen voima kertovana ja tunnetiloja välittävä elementtinä ovat puoltaneet tanssin käyttämistä yhtenä vahvana elokuvallisen kerronnan ja visuaalisuuden keinona. Tanssia yhdistettiin, erityisesti elokuvakerronnan alkuvaiheessa, ei niinkään taiteeseen tai yleisiin aatteisiin, vaan ennemminkin kevytkenkäisyyden ja rappiollisen elämän kuvailuun. (Mts. 329–330.)

Äänielokuvan myötä tanssi nousi uuteen, arvostetumpaan asemaan. Musiikki- ja tanssielokuvista tulikin suosittu lajityyppi, sillä senaikaista ääniteknologiaa pystyttiin hyödyntämään ääri rajoilleen ja kerronnan ymmärrettävyys säilyi kielirajoista riippumatta. Tanssi toi elokuvakerrontaan mukaan myös tietynlaisen eskapismia, sillä arjen ongelmat väistyivät ja arkitodellisuuden rajat rikkoutuivat riemukkaiden, tanssintäyteisten ja usein myös hyvin romanttisten seikkailujen myötä. (Bacon 2005: 330–331.)

Kun perinteinen elokuvallinen tarinankerronta yhdistettiin loisteliaisiin tanssi- ja laulunumeroihin, syntyi musikaalielokuva. Musikaaleissa juuri dialogi ja tavanomaisen elokuvakerronnan keinot edustavat arkitodellisuutta, jota sitten pyritään rikkomaan tanssin, laulun ja musiikin avulla ja samalla tuomaan elokuvan todellisuuteen uusia ulottuvuuksia. Musikaalielokuvien musiikki voidaan myös mieltää asettuvan jonkin aiemmin mainittujen diegeettisen ja ei-diegeettisen väliin,

toisin sanoen niiden musiikki on *supradiegeettistä*. Musiikin tehtävä tavallisessa elokuvassa on yleensä toimia tapahtumien ja niiden synnyttämien tunteiden säestäjänä, kun taas musikaalielokuvissa se hallitsee tapahtumia ja vaikuttaa koko tarinamaailmaan. Elokuvan tapahtumat liikuttavat musiikkia diegeettisten tasojen välillä, eli sama arjen ja fantasian vaihtelu toistetaan sekä tarinan että musiikkinumeroiden tasolla. Musiikki ja tanssi ilmaisevat elokuvissa usein utooppista unelmaa, jota kohti hahmot pyrkivät ja jonka kautta he kokevat riemun ja onnistumisen tunteita. (Bacon 2005: 332–333.)

Yksikertaisimmillaan musikaalit voidaan jakaa arki- ja fantasiatarinoihin. Arkitarinat koostuvat todentuntuisesta juonesta, jonka laulu- ja tanssinumerot keskeyttävät. Nämä laulut mielletään tapahtuvaksi samassa ajassa ja paikassa kuin elokuvan muukin todellisuus. Yleensä elokuvan hahmo saa jonkin tekosyyän ilmaista tunteitaan laulun ja tanssin avulla. Tätä kutsutaan ”cue for a song” -kohtaukseksi. Muun muassa backstage-musikaalit (joita käsittelem tarkemmin luvussa 5.1) kuuluvat tähän ryhmään. (Bacon 2005: 333.) Esimerkiksi vuonna 1972 ilmestynyt musikaali *Cabaret* voidaan luokitella arkitodellisuudessa tapahtuvaksi backstage-musikaaliksi. Fantasiatarinoissa taas koko tarinamaailma on utooppinen, ja elämä ikään kuin astetta suurempi elämys, johon kuuluvat olennaisena ja luonnollisena osana myös laulu ja tanssi (tosin tanssi voidaan sekä arki- että fantasiamusikaalin kohdalla mieltää utopistiseksi elementiksi). Yksi fantasiamusikaalin tyyppiesimerkkejä on klassikon asemaan noussut *Ihmema Oz* (1939). (Mts. 333.)

Musikaalielokuvien kantavana voimana on yleensä heteroseksuaalinen romanssi, joka saa niissä kenties vieläkin vahvemman aseman kuin perinteisissä elokuvissa. Miehen ja naisen välinen jännite hallitsee tarinan kulkua, ja heidän suhteensa kehitys nähdään laulu- ja tanssinumeroiden kautta. Todellisuus näyttäytyy näissä elokuvissa yleensä jollain tapaa haluja ja toiveita tukahduttavana, ja ideaalinen unelma saavutetaan parisuhdekumppanin löydyttyä. (Bacon 2005: 334–335.)

2.2.2 Populaarimusiikin käyttö elokuvissa

Populaarimusiikin käyttö moderneissa elokuvissa on enemmänkin sääntö kuin poikkeus. Tunnetut kappaleet toimivat hyvänä keinona kiinnittää katsojan huomio kohtauksen hahmojen todellisiin tunnetiloihin ja antavat samalla myöskin ennakoivia viitteitä siitä, mitä katsojan kussakin kohtauksessa tulisi tuntea. Erityisesti klassisten populaarimusiikin kappaleiden käyttö liitetään

vahvasti ajatukseen romanttisuudesta. Tosirakkaus ja vanhanaikainen romanttisuus näyttäytyvät katsojalle uskottavampina, kun niitä säestää romanttinen musiikki. (Garwood 2003: 109.)

Elokuvaa varta vasten sävelletyn elokuvamusiikin tulkinta riippuu aina kohtauksesta, jonka taustalla se esiintyy. Kun musiikkiin liitetään laulelut sanat, varsinkin, jos kappale on katsojille entuudestaan tuttu, laulun voidaan katsoa vaativan itselleen autonomista asemaa (Bacon 2005: 269), ja sitä voidaan tavallaan tarkastella irrallisena kokonaisuutena, ikään kuin kohtauksen tapahtumien ja sen hahmojen tunnetilojen kommentoijana (Garwood 2003: 110). Populaarimusiikin yhdistäminen perinteiseen elokuvadramaturgiaan onnistuu esimerkiksi sellaisissa tapauksissa, joissa musiikista tehdään osa itse tarinaa, vaikkapa istuttamalla henkilöhahmot muusikon rooliin (Bacon 2005: 270).

Siinä missä instrumentaalinen, ei-diegeettinen elokuvamusiikki voidaan mieltää ajallisesti epämääräiseksi, jolloin sen käyttö ei automaattisesti sido elokuvaa mihinkään tiettyyn historialliseen tai ajalliseen kontekstiin, on populaarimusiikin avulla mahdollista suoremmin ja ilmeisemmin välittää tietyn aikakauden tuntua tai kiinnittää huomio vaikkapa itse elokuvan valmistumisajankohtaan. Tiettyjen vuosikymmenten kulttuurista mytologiaa ja tunnelmaa voidaan indikoida aikakauteen sopivilla musiikkivalinnoilla, jolloin musiikista tulee lavastuksen ohella keino kuvailla aikakauteen liittyvää kulttuurista ja sosiaalista miljöötä. (Bacon 2005: 270.)

Populaarimusiikin käyttöön musikaalielokuvissa pätevät mielestäni samat lainalaisuudet. Musikaalielokuvat ovat perinteisesti olleet ilottelevia ja kepeän romanttisia tarinoita, ja populaarimusiikin käyttö päähenkilöiden rakkaustarinan taustalla ja laulu- ja tanssiosuuksien innoittajina on ollut helppo tapa indikoida hahmojen tunnetiloja ja antaa kohtauksille selkeää, tunnekylläistä romanttista hohtoa. Kuten jo osiossa 2.2.1 mainitsin, musiikki luo yhtäältä musikaalielokuvaan fantasiamaista, arkitodellisuudesta poikkeavaa tunnelmaa, ja toisaalta tuo elokuvan tunnelatauksen paremmin katsojan ulottuville ja tekee sen helpommin ymmärrettäväksi ja samaistuttavaksi.

Musikaaleissa laulut eivät ole missään nimessä irrallisia, vaan toimivat selkeästi tarinaa eteenpäin vievänä, narratiivisena elementtinä. Toki ne eroavat ilmaisullisesti perinteisestä dialogista, joten siinä mielessä laulujen asema elokuvan muuhun kerrontaan nähden on autonominen. Juonen kannalta laulut ovat usein olennaisia juuri hahmojen tunteiden ilmaisijoina ja kehittäjinä. Laulujen

avulla ja niiden kautta sekä rakastutaan että erotaan, iloitaan ja surraan. Musiikista on tehty yleensä osa tarinaa myös muilla tavoin. Esimerkiksi klassikkomusikaalissa *Laulavat sadepisarat* (1952) Gene Kelly esittää laulu- ja tanssitaitoista näyttelijää, ja Fred Astaire nähdään amerikkalaisena tanssijana elokuvassa *Continental – hupainen avioero* (1934). Sekä Kelly että Astaire tunnetaan erityisesti tanssitaidoistaan, mutta *Laulavissa sadepisaroiden* kuultu, Gene Kellyn laulama *Singin' in the Rain* (julkaistu alun perin jo vuonna 1929) on eittämättä se maailmanlaajuisesti kaikkein tunnetuin versio kyseisestä kappaleesta. Astairen laulama Cole Porterin sävellys *Night and Day* (jonka Porter sävelsi vuonna 1932 *Gay Divorce* -musikaalinäytelmää varten, johon *Continental – hupainen avioero* pohjautuu) ei suinkaan ole ainoa versio laulusta, mutta siitä tuli suosittu juuri Astairen tulkinnan myötä. Musiikin käyttö on siis molemmissa tapauksissa istutettu osaksi henkilöhahmojen karakterisaatiota, jolloin musiikin käytölle on saatu luontevuutta ja tavallaan yksi ”realistinen” indikaattori sille, miksi tanssi ja laulu kuuluvat osaksi kyseisten hahmojen todellisuutta. *Night and Day* edustaa oman aikansa romanttista populaarimusiikkia, joten se istuu hyvin myös 1930-luvulla valmistuneeseen elokuvaan. *Laulavat sadepisarat* -elokuvan tapahtumat puolestaan sijoittuvat 1920-luvulle, joten vaikka elokuva itsessään on valmistunut vuosikymmeniä myöhemmin, toimii 1929 julkaistu laulu elokuvan kontekstissa ongelmitta.

Se, miten kieli- ja kulttuurirajat vaikuttavat elokuvan musiikin ymmärtämiseen ja kokemiseen riippuu esimerkiksi elokuvan ja sen musiikin alkuperämaasta, julkaisuajankohdasta ja kielestä. Esimerkiksi englanninkielisen populaarimusiikin kohdalla on usein todellakin kyse länsimaalaisella mittapuulla maailmanlaajuisesti populaarista tai suositusta ja tunnetusta musiikista. Tällaisten kappaleiden käyttö ei ole kulttuurisidonnaista, vaikka tietysti jokaisella kulttuurilla saattaa olla kappaleiden suhteen hieman erilaisia konnotaatioita. Esimerkiksi *Moulin Rougen* kohdalla kappaleet ovat erittäin tunnettuja, joten katsojat tunnistavat varmasti niistä ainakin suurimman osan.

Jos elokuva taas esimerkiksi kuvaa jotain tiettyä historiallista tapahtumaa tai aikakautta, johon liitettyllä musiikilla on erityisiä kulttuurisidonnaisia tai aikakauteen liittyviä konnotaatioita, musiikin koko merkitys ei välttämättä avaudu kaikille katsojille. Toki tässä vaiheessa voidaan todeta, että vaikka valitun musiikin kaikki nyanssit ja merkitykset eivät jokaiselle selviä olisikaan, voi musiikin pohjimmainen melodiallinen sanoma (suru, ilo, jännitys jne.) silti välittyä. Musiikin tunnelmallisuus tai sen tarinaa kertovat ja täydentävät elementit eivät siis katoa, vaikkei katsoja kaikkia vieraan kulttuurin konnotaatioita ymmärtäisikään.

3. LYRIIKAN JA LAULUTEKSTIEN KÄÄNTÄMISESTÄ JA TEKSTITTÄMISEN PERUSTEISTA

3.1 Lyriikan kääntäminen

Lyriikka, runous, käyttää hyväkseen kielen rytmisiä ja sanastollisia ominaisuuksia monitulkintaisten merkitysten luomiseen. Runouden kielen poikkeavuus tulee yleensä selkeimmin esiin sanavalintojen ja lauserakenteiden yhteydessä (Viikari 1998: 45). Runouden kieli poikkeaa tavanomaisesta kielenkäytöstä siinäkin suhteessa, että kieli sisältää automaattisuuden ja tietynlaisen rakenteellisen jäykkyyden sijaan yllättävyyttä, ja pyrkii etsimään uusia ilmaisutapoja ja keinoja painottaen sanomaansa (mts. 44). Lyyrikin kieli on monitulkintaista ja sisältää paljon piilomerkityksiä. Runon rakenteellisilla keinoilla pyritään kiinnittämään lukijan huomio yksityiskohtiin, joiden avulla on helpompi hahmottaa kokonaisuutta. Se, mihin yksityiskohtiin lukija huomionsa kiinnittää voi vaihdella lukukertojen välillä, mikä puolestaan vaikuttaa lukijan tulkintaan ja hänen tulkintansa syvyyteen (mts. 43, 45.)

Runouden kohdalla onkin siis luontevampaa puhua kääntämisen sijaan tulkinnasta. Yksi myös runouden kääntämisestä vaikeuttavista seikoista on sanan ja sen merkityksen välinen suhde, joka on käännettäessä alttiina muutokselle ja voi esimerkiksi sanan monimerkityksellisyydestä tai konnotaatiosta johtuen olla hankala kääntää (Lautamatti 1982: 10). Runosäkeen sanat eivät välttämättä saa käännettäessä samaa merkitystä tai omaa kohdekielessä samanlaista kaikupohjaa kuin lähdekielessään. Runouden kohdalla sanan ja sen merkityksen välinen suhde voi olla vielä hienovaraisempi siitäkin syystä, että lyyrikin kieli on usein hyvin henkilökohtaisesti latautunutta (Lautamatti 1982: 10). Runous koskettaa, nostaa ajatukset liitoon ja avaa uusia näkökulmia, ja runouden kauneus ja koskettavuus voi liittyä yhtä hyvin sen kielelliseen muotoon kuin sen sisältämään sanomaankin. Henkilökohtainen lataus voi siis välittyä myös lukijalle, mutta se, millaisen sanoman lukija runosta löytää ja miten hän sitä tulkitsee, suodattuu auttamatta hänen omien kokemustensa, ajatusmaailmansa ja kielitajunsa kautta.

Käännösteksti voi olla runouden kohdalla aivan yhtä kulttuurisidonnaista kuin mikä tahansa muu lähdekielisestä kohdekieliseksi käännetty tekstilaji. Runouden kääntäminen ei siis ole vain yksittäisten kielellisten symbolien tulkintaa, vaan myös kulttuurisidonnaisten kehysten liittämistä tavalla, joka tekee tekstistä ymmärrettävän, koherentin ja mielekkään kokonaisuuden myös

kohdekielisen lukijan silmissä. Runouden kohdalla näiden kehysrakenteiden liittäminen tapahtuu vapaammin, ja osa niistä jätetään tarkoituksella lukijan oman tulkinnan varaan (Lautamatti 1982: 10). Toisaalta voidaan mielestäni myös ajatella, että runoudessa käsitellään usein universaaleja aiheita, kuten rakkautta, surua, kauneutta ja kuolemaa, jolloin runojen kielikin saattaa taipua varsin universaaliin muotoon ja varsinaista tiukkaa kulttuurisidonnaisuutta, muussa kuin kielen rakenteellisessa tai sanastollisessa kehyksessä, esiintyy tällaisissa tapauksissa vähemmän.

Tuomo Lahdelma (1982: 18) puolestaan tuo esiin ajatuksen lyriikan kokonaiselämyksestä, joka kytkeytyy itse tekstin rytmisyyteen. Tämä rytmisyys ilmenee kaikkein selkeimmin säejakona, joka on lyriikan kenties perustavanlaatuisin konventio. Tekstin ja tyhjä tilan vuorottelu ja kirjoittajan säejaolliset ratkaisut luovat lyyriselle tekstille rungon, joka jo itsessään auttaa lukijaa näkemään yhteyksiä ja oivaltamaan merkityksiä. (Viikari 1998: 48–49). Säejako ilmenee esimerkiksi toistona ja sointuisuutena (alku- ja loppusointuina/riimeinä), jotka omalta osaltaan tasapainottavat tekstin sisällön yllättävyyttä (Lahdelma 1982: 18).

Käännösprosessia ajatellen runouden rytmisyys sanelee osaltaan kääntäjän sanavalintoja, mikä vaikuttaa väistämättä myös lukijan lukukokemukseen. Sointuisuus saa aikaan toisteisen jatkuvuuden, joka auttaa sitomaan runon eri elementit yhteen ja luo sille rytmisen poljennon ja kehyksen. Voidaan puhua niin sanotusta kuuloelämyksestä, runon sisältämästä musiikista, jonka runon rytmi ja riimit lukijalle tai kuulijalle synnyttävät (Mannila 2005: 179, 181). Tämä rytmillisyyden ja sointuisuuden liitto tulee luonnollisesti esiin vielä vahvempana laulunsanoitusten kohdalla, sillä lyyrisyys on puettu melodian runkoon ja noudattelee samalla sen asettamia ehtoja. Laulettuna sanojen painotukset ja tahti ovat auditiivisessa muodossa helpommin havaittavissa, ja laulajan tulkinta tuo yhden, laulun sanomaa selkiyttävän ja rytmittävän lisätason, jolloin kuulijan tulkinnan muodostaminen tavallaan helpottuu.

3.2 Puhetta laululyriikasta

Yksi laululyriikkaa leimaavista ominaisuuksista on sen eräänlainen keskeneräisyys tai vaillinaisuus. Paperille kirjoitettua sanoitusta ei yksinään olekaan mielekästä verrata runouteen, sillä laululyriikan koko merkitys tulee ilmeiseksi vasta sitten, kun se yhdistetään melodiaan ja esitetään laulajan ja soittajien toimesta (Salo 2006/2009: 35). Vaikka perinteinen runous arvostikin tietynlaista

rytmillisyyttä ja soinnikkuutta, on kielen musiikillisuus kuitenkin verrattain yksinkertaista, sillä se on ensisijaisesti sidottu sanoihin ja niiden merkitykseen (mts. 36).

Lauluissa musiikki saa laululyriikan myötä kielellisiä merkityksiä, ja kielen istuttaminen melodialliseen runkoon taas saa tekstin soimaan. Musiikki vaikuttaa automaattisesti tekstin rakenteeseen, ja laululyriikoissa joudutaankin tämän takia tekemään kompromisseja. Perinteisissä lauluissa on kahdesta neljään osaa, joiden melodiallisesti toisteinen runko luo rajoituksia sanoitukselle. (Salo 2006/2009: 42.) Lauluteksti voidaan mieltää puheeksi (onhan siihen usein sisällytetty paljon puhekielisiä elementtejä), ja laulua kuunnellessaan kuulija pyrkiikin ymmärtämään sitä samalla tavoin kuin puhuttua kommunikaatiota. Yksi puheen ominaispiirteistä on, että se on harvoin täydellistä tai täysin tyhjentävää. Kuulija joutuu siis ikään kuin lukemaan rivien välistä, tekemään itsenäisiä päätelmiä ja muodostamaan niiden pohjalta omat mielikuvansa. Myös laululyriikan kirjoittaja voi hyödyntää kuulijan halua ymmärtää tekstiä, jolloin laullinen tarina voi edetä katkonaisten lauseiden ja kuvailujen avulla ja antaa kuulijan itse täydentää puuttuvan tekstin. (Mts. 43.)

3.2.1 Laulujen kääntäminen

Suomessa on pitkä käännetyn musiikin perinne. Käsite suomalainen iskelmä syntyi 1920-luvulla, ja jo alusta alkaen käänösiskelmät olivat olennainen osa tanssi- ja viihdemusiikin tarjontaa. Niistä onkin tullut vuosikymmenten saatossa kiinteä osa suomalaista populaarikulttuuria ja sielunmaisemaa. Tosin iskelmien kohdalla ei ehkä niinkään voida puhua kääntämisestä, vaan pikemminkin tulkinnasta tai suomalaistamisesta, jossa eri kulttuurivaikutteet on sovitettu yhteen juuri suomalaiselle yleisölle sopivaan muotoon. Useiden ikivihreiden iskelmien ulkomainen alkuperä onkin saattanut aikojen saatossa kadota kokonaan, niin vahvasti ne koetaan osaksi kotimaista kulttuuriperinnettä. (Niiniluoto 2007: 535.) Tällaisten laulujen kohdalla alkuperäinen sanoitus on saattanut siis kokea suuriakin muutoksia, ja sisällöllinen yhteys alkuperäisen tekstin ja suomeksi käännetyn version välillä voi jäädä muutaman perusteeman tai kielikuvan varaan.

Kuten runouden yhteydessä aiemmin totesin, lyriikkaa ei niinkään käännetä, vaan pikemminkin tulkitaan. Sama sääntö pätee myös laululyriikan kohdalla. Alkuperäisen sisällön ja tekstin ilmaisukeinojen vastaavuuden lisäksi laululyriikan kääntäjän täytyy ottaa huomioon vielä yksi, olennaisen tärkeä elementti – musiikki. Musiikki määrittää tekstin rytmin, tavujen painotukset ja niiden keston, sekä äänteiden sointuvuuden ja avoimuuden. Kaikkia alkuperäisen laulun elementtejä

ei yksinkertaisesti ole mahdollista siirtää käännökseen, joten kääntäjä joutuu pakostakin kompromissien eteen, ja hänen on valittava sopivia ilmaisuja sekä sovellettava kohdekulttuurin ilmaisuja ja ilmiöitä lähdekulttuuriin. (Louhivuori 1981: 75.) Kääntämisen tai tulkinnan sijaan voidaan myös puhua adaptaatiosta, jolloin alkutekstiä modifioidaan esimerkiksi kulttuurisen kontekstin, nimien, metaforien ja itse tekstin pituuden suhteen. Lähdetekstiä käytetään kyllä lähtökohtana ja ohjenuorana, mutta käänösprosessin aikana tehtävät muutokset ovat suurempia, kuin ne olisivat, jos kyseessä olisi uskollisempi käänös. (Low 2013: 230.) Olennaisena päätavoitteena on saada käännetystä tekstistä laulettava, jolloin sanojen tavut ja melodian nuotit seuraavat alkuperäistä rakennetta, ja musiikin paino osuu oikeille kohdille (Mannila 2005: 192).

Laulu on muutakin kuin vain sanoitus. Musiikki ja sen sovitus, laulajan tulkinta ja itse esitystilanne, yleisön odotukset ja reaktiot sekä yhtäältä itse laulun fyysinen ja kulttuurinen konteksti vaikuttavat kaikki siihen, mikä loppujen lopuksi tekee laulusta laulun. (Franzon 2001: 34.) Erityisesti populaarimusiikin kohdalla esittäjän panostus vaikuttaa siihen, millaiseksi laulutekstin lopullinen tulkinta kuulijan mielessä muodostuu. Esittäjä yhdessä kappaleen melodiallisten ratkaisujen kanssa voi antaa yksinkertaiselle ja ennalta-arvattavallekin laulutekstille yllättävää voimaa (mts. 34 [Middleton 1990]). Laulujen idea, tai ”koukku”, voi liittyä yhtä hyvin melodiaan tai itse sanoitukseen, ja tehdä toistettuna kappaleesta ikimuistoisen (mts. 34).

Johan Franzon (2001: 35) tuo esiin laulujen kääntämisen yhteydessä kattotermin näennäiskäännös (*pseudotranslation*) tai versiointi. Laululyriikkaa ajatellen ns. suoran tai sanasanaisen käännöksen kompastuskivi on laulettavuuden katoaminen. Sisällön tarkan säilyttämisen sijaan voisikin olla tärkeämpää säilyttää alkuperäisen laulutekstin tarkoitus (mts. 36.) Franzon esittelee kolme korvaavuusstrategiaa laululyriikoiden kääntämisessä:

- 1) uudelleenluominen (*recreation*), jossa säilytetään alkuperäisestä tekstistä vain se kaikkein välttämättömin. Hyvän laululyriikan tehtävänä on Franzonin mukaan aina jollain tavalla heijastella ja tulkita itse sävelmän informaatiota. Toki alkuperäinen sanoitus voi mahdollisesti värittää kääntäjän mielessä laulun melodiaa, mutta itse sävelen tulisi hänen mukaansa silti olla se suurempi käännöstä ohjaileva voima.
- 2) koukkujen kääntäminen (*hook translation*), jossa säilytetään alkuperäisestä laulusta olennaiset, toimivimmat kohdat. Joitain alkuperäisessä sanoituksessa ilmeneviä osia voidaan

siis jäljitellä, erityisesti, jos kielelliset koukut ovat olennaisia ja suhteellisen itsenäisiä laulun rakennetta ajatellen. Ennalta-arvattava rakenteen, kuten riimien, luominen on siis kääntäjän kannalta varsin järkevä ratkaisu, erityisesti silloin kun ne tekevät laulusta muistettavan ja erottuvan.

- 3) kunnioittava käännös (*reverent translation*), jossa käännös yritetään saada toimimaan alkuperäisen tekstin tapaan. Erityisesti musikaalien suhteen, jossa itse esitystilanne (lavasteet, puvustus yms.) tuodaan laulun ohella uuteen kulttuuriympäristöön, alkuperäisen laulun elementtien säilyttäminen on tärkeää. Käännöksen ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla sanatasoisilta merkityksiltään täysin vastaava [Aaltonen 2000], sillä runomuotoinen ilmaisu ja kulttuurierot aiheuttavat käännökseen pakostakin muutoksia. Aivan kuten aikaisemman uudelleenluomisstrategian kohdalla, tälläkin kertaa tärkein huomioonotettava elementti on ennen kaikkea musiikki ja sen sävelpituudet. (Franzon 2001: 36–42.)

Voidaan siis sanoa, että kääntäjän tulee ennen kaikkea käyttää käännöksensä kaukupohjana alkuperäisen laulutekstin tunneilmaisua [Savory 1968], mutta ottaa huomioon musiikki sekä käännöstä ohjaavana että rajoittavana tekijänä. Monissa tapauksissa laulun musiikillinen runko on saanut innoituksensa alkuperäisestä sanoituksesta, mutta käännöksen kannalta kerronnalliset muutokset ovat yleensä väistämättömiä, ja itse esitystilanne sekä sen näyttämö- ja musiikkisovitukset vaikuttavat kaikki laulun kohdekulttuuriseen vastaavuuteen. (Franzon 2001: 42.)

Sinänsä edellä läpikäytyjä näyttämömusikaalien kääntämisstrategioita ei välttämättä voida aivan sellaisenaan soveltaa musikaalielokuvan laulujen tekstittämiseen siitä yksinkertaisesta syystä, että tällaisia käännöksiä ei välttämättä tehdä, eikä mielestäni kuulukaan tehdä, ensisijaisesti laulettaviksi. Strategiat antavat kuitenkin hyvää osviittaa siihen, millaisia konventioita laulujen kääntämisen ympärille on ylipäättään kehittynyt, ja millaisista lähtökohdista kääntäjän on mahdollista ponnistaa, kun hän lähtee tekstittämään elokuvan lauluosuuksia.

3.2.2 Laulujen riimittely

Riimittely mainittiin jo aikaisemmassa, runoutta käsittelevässä osiossa (ks. 4.1), mutta tässä osiossa pureudutaan riimittelyn keinoihin ja konventioihin tarkemmin. Käyn läpi Heikki Salon *Kahlekuningaslaji*-teoksen (2006/2009) pohjalta analyysimateriaalini kannalta olennaiset riimilajit.

Riimit jaetaan perinteisesti puhtaisiin ja epäpuhtaisiin riimeihin. Riimittelyä on pidetty hyvänä tehokeinona sanoitusten kirjoittamisessa, tuovathan ne tekstiin napakkaa iskevyyttä ja oivaltavaa ennalta-arvattavuutta sekä antavat kirjoittajalle mahdollisuuden kielelliseen leikkelyyn.

Aito riimi on puhtaan riimin perustyyppi. Se voi olla yhtä hyvin sana- kuin tavuriimikin, eikä riimisanoilta vaadita tasatavuisuutta. Aito riimi voi olla joko yksitavuinen (*kirskahtaaa – aukeaa*) tai kaksitavuinen (*katollamme – unelmamme). (mts. 172–173.)*

Täydellinen riimi on aidon riimin erikoistapaus. Siinä riimiparin sointu on täysin sama sanan ensimmäisestä tavusta lähtien, vaikka aloituskonsonantit voivatkin poiketa toisistaan. Täydellisen riimin riimipari on aina sanariimi (*pesastä – kesastä*). (mts. 173.)

Lavennettu riimi on epäpuhdas riimi. Epäpuhdas riimi ei noudattele täysin riimisääntöjä, vaan pohjautuu usein esimerkiksi pelkkiin vokaalisointuihin. Epäpuhtaista riimeistä käytetään suomen kielessä myös termiä *puoliriimi*. Lavennetussa riimissä sanan sointuun lisätään äänteitä (*esittää – nimeeskään*). **Supistetun riimin** kohdalla äänteitä taas vähennetään (*vaan – saa*). (mts. 176–178.)

Identtinen riimi on puhtaan riimin kaltainen, mutta riimin aloittavaa vokaalia edeltävä konsonantti on molemmissa riimisanoissa täysin sama (*maailmaan – raatamaan*). Koska sointu on täydellinen, voidaan identtinen riimi luokitella niin haluttaessa myös puhtaaksi riimiksi. Identtinen riimi on ollut suosittu tehokeino suomalaisessa iskelmämusiikissa, vaikka se saattaakin tehdä laulutekstistä hiukan monotonista ja tankkaavaa. (mts. 176.)

Yksi suomen kielen lauluriimittelyyn olennaisesti liittyvä apukeino on yksitavuisten sanojen käyttö, sillä ne on helpompi istuttaa osaksi laulun melodiaa. Tällöin puhutaan niin sanotuista *täytesanoista*. Niiden merkitys ei ole itse tekstin sanoman kannalta olennainen, vaan ne auttavat tekstiä pysymään rytmillisesti sujuvana. Tällaisia tyypillisiä täytesanoja ovat esimerkiksi *kai, lie, lain, näin, noin, siis* ja erilaiset huudahdukset kuten *hei* ja *oi*. Täytesanoja tulisi käyttää säästellen, sillä ne saattavat viedä huomiota liikaa pois itse tekstistä, mutta ne ovat silti hyvä apukeino, kun halutaan tehdä laulutekstistä rytmillisesti ja riimillisesti soljuva. (Salo 2006/2009: 159.)

Jos mietitään varsinaista laulettavuutta, niin tällöin on otettava huomioon sanojen yksittäisten kirjainten, erityisesti vokaalien soivuus. Vokaaleja (etu- ja takavokaaleja) ja pitkiä vokaalitavuja käytetään yleisesti lauluryikoissa, sillä erityisesti takavokaaleja (a, o ja u) on helpompi laulaa, ja niiden yhdistäminen pidempiin nuotteihin saa tekstin soimaan melodian mukana. (Salo 2006/2009: 47.)

Kuten olen aikaisemminkin maininnut, riittäminen tuo laulukäännöksiin omat haasteensa. Musiikin nuotitus ja tempo ohjailee ja samalla rajoittaa esimerkiksi sanavalintoja, tavujen painotuksia ja niiden kestoa, joten kääntäjä joutuu mitä todennäköisimmin muokkaamaan alkuperäistä tekstiä ja sen riimejä toisinaan radikaalistikin säilyttääkseen tekstin laulettavana ja melodialliseen kehykseen istuvana. Riimirakenteen säilyttäminen kielierojen yli esimerkiksi suomen kohdalla on haasteellista jo siitä yksinkertaisesta syystä, että suomen kielen sanat ovat moniin muihin kieliin verrattuna huomattavasti pidempiä (Louhivuori 1981: 75). Englannin kieli sisältää lyhyiden, yksitavuisien ja eri tavoin painottuvien sanojen lisäksi paljon artikkelien käyttöä, ja suomen kielen pitkät sanat, sanojen tavutus, niiden taivutusmuodot ja lukuisat yhdyssanat aiheuttavat haasteita käännösprosessiin.

3.3 Oopperan tekstittäminen

Oopperatekstitys on Riitta Virkkusen (2007: 246) mukaan käännös ”jonka jokainen tekstitysrepliikki on sidoksissa musiikin ja näyttämötoiminnan asettamiin aikarajoihin ja joka mukailee näyttämötulkinnan sisältöä.” Oopperatekstitystä tehtäessä syntyy tekstilaitekäännös, joka on yleisön luettavissa näyttämön yläpuolella sijaitsevalta tekstitystaululta. Käännökset tehdään etukäteen ja tallennetaan tekstitysohjelmaan, mutta kääntäjä on itse paikalla esitysten aikana ja yhdistää tekstityksen näytökseen reaaliaikaisesti. (Virkkunen 2001: 11.) Käännös on siis yksi osa oopperaesitystä, ja saa täydellisen merkityksensä vasta, kun se yhdistetään oopperan muihin elementteihin.

Itse oopperan tekstinkin sanat tulevat todellisiksi ja saavat lopullisen sisällöllisen merkityksensä vasta siinä vaiheessa, kun ne lauletaan osana esitystä. Useat tekstinulkoiset tekijät, esimerkiksi puvustus, näyttämötila, lavastus ja valaistus vaikuttavat omalta osaltaan kääntäjän tekemiin ratkaisuihin (Virkkunen 2001: 248). Käännös on apuna rakentamassa kunkin hahmon henkilökuva,

ja kääntäjän sanavalinnat auttavat luomaan hahmolle luonnetta ja olemusta. Kuten Virkkunen (mts. 252–253) huomauttaa, ihminen tulkitsee puhetta ja laulua eri tavoin. Laulettuun tekstin ajallinen eteneminen on erilaista, ja musiikin tahdinvaihtelut voivat venyttää sanojen tavuja tai kirjaimia jopa useita sekunteja.

Laulettavaa oopperakäännöstä tehtäessä musiikin merkitys on toki erityisen suuri, mutta musiikilla on oma vaikutuksena myös oopperan tekstittämiseen. Musiikin ja tekstin luoma kokonaisuus on otettava tekstityksen kohdallakin huomioon. Oopperan tarina etenee sekä tekstin että musiikin avulla, joten musiikki on myös yleisön kannalta merkittävä kerronnallinen elementti. Sen avulla voidaan ilmaista esimerkiksi hahmojen luonteeseen ja olemukseen liittyviä ominaisuuksia, tilaa ja liikettä sekä tiettyjä tapahtumia, kuten taistelua tai luonnonilmiöitä. (Virkkunen 2001: 20–21, 24.)

Perinteisen ruutukäännöksen tavoin oopperatekstityskin fokusoi esitystä. Koska tilaa ja aikaa on rajallisesti, jää osa laulureplikeistä ja tilanteista väistämättä käännöksen ulkopuolelle, mikä samalla ohjaa katsojan tulkintaa (Virkkunen 2007: 258). Suomessa oopperan tekstittämisen käytäntöihin kuuluu suorasanaisten, ei siis laulettavien tai runomuotoisten tekstitysten tekeminen. Tällä halutaan välttää ns. karaoke-efekti, eli yleisön ei haluta laulavan suomeksi oopperaesityksen mukana. Kaiken kaikkiaan tärkeintä on repliikkien kielen helppo ja nopea luettavuus ja merkitykseltään yksiselitteisten sanojen käyttö. (Virkkunen 2001: 75.)

Samoja periaatteita voidaan mielestäni soveltaa myös musikaalielokuvan kääntämiseen ja tekstittämiseen. Vaikka perinteisessä ruututekstityksessä onkin merkkimääräisesti oopperatekstitystä enemmän tilaa, on merkkimäärä silti verrattain rajallinen, joten koko laulun sisältöä on mahdotonta kääntää sellaisenaan ruudulle luettavaksi. Kääntäjän on siis päätettävä, mikä on laulun osalta se kaikkein tärkein, elokuvan juonen kannalta merkityksellisin ja katsojalle olennaisin ydinsanoma. Runsaampi merkkimäärä antaa kuitenkin enemmän tilaa luovuudelle ja tietynlaiselle kielelliselle leikkittelylle. Musikaalielokuvat sisältävät laulujen lisäksi myös paljon puhuttua dialogia, joten Virkkusen mainitsema yksiselitteinen ja helppolukuinen kieli on mielestäni enemmän käyttökelpoinen ohjenuora juuri dialogin tekstittämistä ajatellen. Laulujen tekstittämiseen voidaan mielestäni liittää enemmän kielellistä monimerkityksisyyttä ja tietynlaista lyyristä ilmaisua, varsinkin, jos kääntäjä pyrkii tekemään selkeää eroa puhutun dialogin ja laulettujen osuuksien välille.

Oopperatekstityksiä määrittävä vaillinaisuuden periaate pätee paitsi musikaalielokuvan lauluosuuksiin, myös itse laulujen tekstityksiin. Tekstitys herää eloon ja saa lopullisen merkityksensä vasta sitten, kun se nähdään osana itse elokuvaa. Käännöksen tehtävänä on paitsi välittää alkuperäisen tekstin olennainen merkityssisältö, myös olla apuna luomassa hahmojen karakterisaatiota ja välittää laulun tunnelma. Laulujen koko merkitys ja olennaisuus musikaalin luomaan maailmaan nähdään avautuu katsojalle vasta itse esityksen yhteydessä, jolloin toki myös puvustus, lavastus ja elokuvan muu visuaalinen ilme tuovat esitykseen oman tulkinnallisen lisäelementtinsä. Laulut ovat tiivis osa musikaalin koko tarinaa, ja lauluja säestävä melodiallinen kehys luo niin itsessään kuin sanoitusten kanssa tunnetiloja ja painotuksia sekä itse tarinan että myöskin sen hahmojen osalta. Näyttelijä voi omalla äänellään ja sanoituksen eri elementtejä painottamalla fokusoida kuulijan huomion tiettyyn sanoituksen osaan ja tuoda samalla lauluun uuden lisätason, joka voidaan todentaa ja kokea kokonaisuudessaan vasta varsinaisessa esitystilanteessa.

3.4 Musikaalien kääntäminen

Musiikkiteatteri syntyi Yhdysvalloissa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa italialaisen oopperan jalanjäljissä. Alun alkaen musikaalit tehtiin yksinomaan teatterilavoja varten, mutta elokuvateollisuuden kehittymisen myötä musikaalit siirtyivät myös valkokankaalle. Musikaalin erityispiirteinä perinteiseen elokuvaan verrattuna ovat musiikkinumerot, jotka tarinan hahmot esittävät laulun, näyttelemisen ja tanssin keinoja apunaan käyttäen. Koska laulut liittyvät olennaisesti itse tarinan juoneen ja vaikuttavat myös niihin liittyvien yksittäisten kohtausten hahmojen liikkeisiin, on tärkeää, että laulujen katsoja ymmärtää laulujen sanoman. (Diadori 2012: 33.)

Musikaalien osalta on kehittynyt eri käännösmetodeja: 1) Musikaalista tehdään oma käännetty, lavalla esitettävä versio kuhunkin esitysmaahan; 2) Musikaalielokuva dubataan kohdekielelle kokonaisuudessaan; 3) Musikaalielokuva tekstitetään kohdekielelle kokonaisuudessaan; 4) Musikaalielokuvan dialogi dubataan kohdekielelle, mutta laulut tekstitetään ja 5) Musikaalielokuvan dialogi dubataan kohdekielelle, mutta laulut jätetään elokuvaan sellaisenaan ilman tekstitystä. (Diadori 2012: 34–35.)

Suomessa dubbausta käytetään ainoastaan lapsille suunnatun ohjelmiston, kuten Disneyn animaatioelokuvien, kohdalla, joten tähän puoleen käännösprosessia en tutkielmassani puutu. Disneyn animaatiot tulevat Suomessa nykyisin elokuvateatterilevitykseen kahtena versiona, suomeksi dubattuna ja alkuperäisenä, suomeksi (ja ruotsiksi) tekstitettyinä versiona. Myös animaatioiden eri formaattijulkaisuissa löytyy nykyisin yleensä sekä dubattu että alkuperäinen, useammalle kielelle tekstitetty versio. Sitä, kuinka pitkälle esimerkiksi suomeksi dubattua versiota hyödynnetään tekstityksessä, en ole tarkemmin tutkinut, enkä sitä tässäkin tutkielmassa käsittele. Laulujen osalta voisin kuvitella, että laulettavaksi tehdyt dubbaukset ovat sanamääräisesti pitempiä, eivätkä välttämättä istu ainakaan aivan sellaisenaan tekstitykseksi

Perinteinen käännösmetodi Suomessa sekä television ohjelmiston että julkaistavien elokuvateatterilevitykseen tai eri formaateissa myyntiin ja vuokralle tulevien elokuvien osalta on tekstitys, ja sama pätee myös musikaalielokuviin. Tietenkin joissain tapauksissa on mahdollista, että teatterimusikaalin kokonaan kohdekieleen käännettyjä lauluja voidaan käyttää lähtökohtana, kun tekstitetään saman kohdekieleen musikaalin elokuvaversiota. Tällainen ratkaisu toimisi tietenkin vain niissä tapauksissa, joissa alun perin teatterin lavoilla esitetystä musikaalista on tehty kaikin puolin mahdollisimman uskollinen elokuvaversio. Mukailtua käännöstä jo olemassa olevan käännöksen pohjalta näkee käytettävän esimerkiksi elokuvissa, joihin sisältyy runomuotoista tekstittämistä, kuten Shakespeare-sitaatteja.

Musikaalielokuviissa musiikki, kuva, dialogi, laulujen sanoitukset ja muut äänet luovat kokonaisuuden, jonka jokainen osa vaikuttaa katsojan kokemukseen. Elokuvien visuaalinen puoli ohjaa katsojan tulkintaa sekä laulujen että dialogin suhteen. Vieraan kulttuurin verbaalinen kieli voi olla kohdeyleisölle vaikeasti ymmärrettävää, ja musiikki ja elokuvan visuaaliset ratkaisut eivät välttämättä ole kaikissa kulttuureissa yhtä selkeästi ymmärrettäviä kuin voisi olettaa. (Diadori 2012: 42.) Länsimaalaisille vierasta kulttuuritaustaa heijastelevia musikaaleja ovat esimerkiksi hindinkieliset Bollywood-musikaalit, joiden pituus, eri elokuvagenrejä yhdistävät tarinat sekä usein hindulaista tarustoa hyödyntävät juonikuviot poikkeavat tyypillisestä, länsimaissa menestyvästä Hollywood-tuotannosta.

Diadorin (2012: 43) mukaan musikaalielokuvien tekstittäminen ei juurikaan eroa perinteisen dialogin tekstittämisestä. Totta onkin, että laulun tekstittämisestä rajoittavat saman lainalaisuudet kuin tekstitystä yleensä, jos mietitään esimerkiksi käytettävää merkkimäärää ja aikaa (käsittelem näitä

tarkemmin seuraavassa alaluvussa). Laulua tekstittäessä kääntäjä joutuu siis pakostakin karsimaan alkuperäisen laulutekstin informaatiota ja soveltamaan käännöksen kieltä kohdekieleen, sekä ennen kaikkea ottamaan huomioon katsojan rooli lukijana, jolla on vain rajattu aika lukea ja ymmärtää ruudulla näkyvä informaatio. (Diadori 2012: 43.)

3.5 Laulujen ja runojen tekstittäminen

Suomessa tv-ohjelmien ja eri formaateissa julkaistavien elokuvien tekstittäminen on jokaiselle tuttu ja hyväksi havaittu käytäntö. Vaikka ruututekstissä tila ja aika rajoittavat käännöksen merkkimäärää, ovat tekstittämisen peruseriaatteet silti samat kuin kääntämisessä yleensä.

Kääntäjän tulisi kyetä välittämään alkuperäisen tekstin tyyli ja tunnelma, oli se sitten asiapitoinen tai humoristinen, hidas tai nopeatempoinen. (Vertanen 2002: 132.) Tilan rajallisuus tuo kääntäjälle toki haasteita ruutuun mahtuvan informaation suhteen, joten kääntäjän tulisikin pyrkiä välittämään vain se kaikkein olennaisin ja juonen kannalta tärkein informaatio. Perinteisen ruututekstin idea on kuitenkin luoda puheen illuusio, joten liian virtaviivaiseksi käännöstä ei saisi muokata. (Mts. 134–135.) Ruututekstin tulisi myös seurata puherytmiä ja toimia yhdessä kuvan ja äänen kanssa siten, että katsojan katselukokemus on vaivaton ja saumaton, eikä hän tavallaan edes koe lukevansa tekstitystä. (Vertanen 2002: 132.) Selkeiden, loogisten kokonaisuuksien luominen helpottaa luettavuutta (mts. 136).

Ruututekstin merkkimäärä on television osalta vakiintunut keskimäärin 33 merkkiin riviä kohden (Vertanen 2007: 312). DVD-julkaisuissa puolestaan käytetään usein televisiostandardeja pienempää fonttikokoa (Vertanen 2007: 320), ja niiden rivikohtainen merkkimäärä näyttää yleisesti vakiintuneen 40 merkin tienoille (Díaz Cintas & Remael 2007: 84). VHS-julkaisuissa puolestaan rivipituudet asettuivat televisiossa käytettävien merkkimäärien lähimaastoon, 33 ja 35 merkin välille (mts. 84). Katsoja kykenee omaksumaan kuullun puheen nopeammin kuin lukemaan tekstin ruudulta, joten katsojan kannalta on tärkeää, että aikaa tekstityksen lukuun on tarpeeksi. Lukemisen lisäksi katsojan huomio keskittyy toki myös itse elokuvan tapahtumiin ja sen äänimaailmaan (musiikki mukaan luettuna), joten tässä mielessä tekstitys ei saisi olla liian peittävä tai ajallisesti dominoiva elementti. (Mts. 146.) Suomessa yleisesti hyväksytyjen käytänteiden mukaan täysipitkän kaksirivisen repliikin ruudussaoloaika lukunopeuden kannalta on noin neljästä viiteen sekuntia, täysipitkän yksirivisen taas kahdesta kolmeen sekuntia (Vertanen 2002: 133–134).

Elokuvassa esiintyvä laululyriikka käännetään yleisesti ottaen silloin, kun sillä on merkitystä tarinan kannalta, tai kun laulun sanat sisältävät olennaista informaatiota juonesta tai auttavat ymmärtämään ja syventämään hahmojen tunnetiloja (Ivarsson 1992: 119). Musikaalielokuvien kohdalla laulut mielletään yleensä osaksi dialogia (Días Cintas & Remael 2007: 211), joten niiden tekstittäminen on tämän ajatuksen pohjalta täysin perusteltua. Mitä itse laulujen tekstittämiseen tulee, useimpien kielten kohdalla yleisesti hyväksytty typografinen ratkaisu on kursiivin käyttö (mts. 127). Kursiivi erottaa laulun tekstityksen perinteisestä dialogista, ja auttaa mahdollisia kuulovammaisia katsojia tekemään eron puhutun dialogin ja laulettun sisällön välillä (Ivarsson 1992: 119).

Perinteisimmillään kursivointia käytetään indikoimaan kauempaa tulevaa ääntä, kuten seinän takaista puhetta, puhelimesta tulevaa ääntä tai sisäistä monologia. Sitä voidaan niin ikään hyödyntää unia tai takautumia sisältävissä kohtauksissa. Myös kertojaääni, mikäli se on yksi osa ohjelmaa, eikä ainoa osa äänimaailmaa, tekstitetään yleensä kursiivilla. Kursivoitu teksti voi julkaisuformaattista riippuen kuitenkin olla hieman hankalammin luettavaa, joten sen käyttäminen tulisi olla perusteltua. (Ivarsson 1992: 116–117.) Toisaalta kursivointi ei välttämättä erotu selkeästi televisioruudulta tai valkokankaalta, joten se saattaa katsojan kannalta olla jossain mielessä tarpeetonta, jos hän ei varsinaisesti huomaa eroa kursivoidun ja perinteisen tekstityksen välillä (Días Cintas & Remael 2007: 124).

Jan Ivarssonin (1992: 119–120) mukaan laulun käännökseen tulisi olla laulettava ja pyrkiä seuraamaan laulun rytmia enemmän kuin riimejä. Hänen mukaansa yleisö huomaa riimit vain silloin, kun ne esiintyvät kaksirivisessä repliikissä tai jos ne toistetaan useamman kerran. Laulun tempo vaikuttaa myös itse tekstityksen sisältöön; jos laulu on nopea, kääntäjän on mahdotonta sisällyttää käännökseensä kaikki. Tällöin laulun ydinsanomien välittäminen ja säkeiden rytmin säilyttäminen on tarkkaa sisällöllistä vastaavuutta tärkeämpää. (Mts. 120.) Jos taas laulun tempo on hidas, tekstitys voidaan joutua jättämään ruudulle pidemmäksi aikaa kuin optimaalisen ajatuksen kannalta olisi tarpeellista (Días Cintas & Remael 2007: 128). Typografisten ratkaisujen suhteen kääntäjä on mahdollista myös ottaa totuttua enemmän vapauksia. Pitkien rivien katkaisu, rivien keskittäminen tai tasaaminen vasemman reunan sijaan oikealle ovat kaikki mahdollisia laulun tekstittämisen typografisia tehokeinoja, joiden avulla voidaan tehdä visuaalista eroa dialogin ja laulujen tekstittämisen välillä. (Ivarsson 1992: 120.) Toki lauluja tekstitettäessä kääntäjä joutuu ennen kaikkea noudattelemaan käännöstoimistonsa ja mahdollisesti myös toimeksiantajansa ohjeita, joten käännökseen sekä ilmaisullinen että typografinen selkeys ja elokuvan kokonaisuuden kannalta

mahdollisimman yhdenmukainen ilme ajavat varmasti monissa tapauksissa typografisten kikkailujen ohi. Myöskään käytössä oleva teknologia tai julkaisuformaatti ei välttämättä kykene luomaan tai toistamaan erikoisempia tehokeinoja. Totutusta poikkeavat typografiset ratkaisut voivat myös mielestäni olla jossain määrin häiritseviä ja kiinnittää erilaisuudellaan katsojan huomion pois itse tekstityksen sisällöstä, jolloin käännöksen funktio tekstin ydinsanomana välittäjänä kärsii.

Mitä tulee jo olemassa olevien laulukäännösten käyttämiseen, niitä ei Ivarssonin mukaan (1992: 121) yleisesti ottaen käytetä, ottavathan ne yleensä enemmän vapauksia alkuperäiseen sanoitukseen nähden ja ovat usein varmasti myös liian pitkiä ruututekstin rajoja ajatellen.

Olen tässä luvussa pyrkinyt esittelemään analyysini kannalta olennaisia käännöslajeja, niihin liittyviä erityiskysymyksiä ja konventioita. Analyysissäni tulen kiinnittämään huomiota erityisesti mahdollisten puhekielisyyksien esiintymiseen ja riittävyyden käyttöön Heikki Salon *Kahlekuningaslaji*-teoksen (2006/2009) pohjalta. Tarkastelen myös käännösten kielen rytmillisyyttä sekä pelkän tekstin että siihen yhdistetyn musiikin kannalta. Kielen kannalta otetaan huomioon mahdolliset sanajärjestyksen muutokset ja runoudelle ja laulun sanoituksille tyypillisen lyyrin kielen käyttö. Tämän lisäksi käännösten analyysissä hyödynnetään Johan Franzonin (2001) esittelemiä laulujen kääntämiseen liittyviä korvaavuusstrategioita, sekä Esko Vertasen (2002 ja 2007) ja Jan Ivarssonin (1992) tekstitysten perusteisiin ja laulukäännösten typografisiin ratkaisuihin listaamia suosituksia.

4. AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄ

4.1 *Moulin Rouge*

Moulin Rouge on australialaisen ohjaajan Baz Luhrmannin vuonna 2001 valmistunut musikaalielokuva. Se on kolmas osa Luhrmannin niin sanottua Red Curtain -trilogiaa, jonka aikaisempia osia ovat kilpatanssimaailmaan sijoittuva *Strictly Ballroom – kielletyt askeleet* (1992) ja modernisoitu, musiikkivideoestetiikalla kyllästetty elokuvaversio Shakespearen *Romeo ja Julia* -näytelmästä (French 2001). Kaikille kolmelle elokuvalla ovat yhteistä visuaalinen loisteliaisuus, nopeat leikkaukset ja tietynlainen modernin ja vanhan yllättävä mutta oivaltava liitto. Siinä missä *Romeo + Julia* (1996) liitti Shakespearen jambisen pentametrin taustalle modernin, värikkään ja väkivaltaisen Meksikon, *Moulin Rouge* yhdistää Pariisin kuuluisan yökerhon viininpunaisen dekadenssin ja Montmartren boheemin ilmapiirin 1900-luvun populaarimusiikkiin.

Moulin Rougen tarina sijoittuu siis 1900-luvun alun Pariisiin. Nuori ja pennitön Christian (Ewan McGregor) saapuu ”rakkauden kaupunkiin” tavoittelemaan kirjailijanuraa. Pariisi oli tuohon aikaan boheemin vallankumouksen keskus, ja boheemin elämäkatsomuksen neljä ideaalia – vapaus, kauneus, totuus ja ennen kaikkea rakkaus – ovat myös Christianin ohjenuorana hänen etsiessään kirjallista inspiraatiota. Ainoa ongelma on, ettei hän ole koskaan ollut rakastunut. Christian tutustuu taidemaalari Henri de Toulouse-Lautreciin (John Leguizamo), joka on taiteilijaystäviensä kanssa harjoittelemassa laulunäytelmää yökerhona ja bordellina toimivaa Punaista myllyä (*Moulin Rouge*) varten. Taiteelliset erimielisyydet saavat näytelmän kirjoittajan sanoutumaan irti projektista, ja Toulouse-Lautrec on vakuuttunut, että juuri Christian on sopiva henkilö kirjoittamaan uuden, boheemeja oppeja ylistävän näytelmän. Saadakseen Punaisen myllyn omistajan, Harold Zidlerin (Jim Broadbent), hyväksymään Christianin, Toulouse-Lautrec päättää viedä Christianin Punaiseen myllyyn ja järjestää tapaamisen paikan vetonaulan, laulajattarena ja kurtisaanina työskentelevän Satinen (Nicole Kidman) kanssa. Satinen avulla Zidler saataisiin suostuteltua palkkaamaan kokematon mutta ilmeisen lahjakas Christian kirjoittamaan näytelmää. Kuten arvata saattaa, Christian rakastuu Satineen ensisilmäyksellä. Satine vastaa hetken empimisen jälkeen Christianin tunteisiin, mutta kohtalo puuttuu pian peliin. Satinea tavoittelee myös julma ja mustasukkainen Herttua (Richard Roxburgh), joka lupaa rahoittaa Zidlerin unelman Punaisen myllyn muuttamisesta teatteriksi vastineeksi yksinoikeudesta Satineen.

Traagisen rakkaustarinan ohella *Moulin Rougen* juonen kantavana voimana ovat Christianin kirjoitustyö ja hänen näytelmänsä harjoitusten eri vaiheet. Tässä mielessä *Moulin Rouge* voidaankin siis mieltää niin sanotuksi backstage-musikaaliksi. Backstage-musikaalien kantavana juonena toimii jokin esitys tai show, jota elokuvan hahmot koostavat ja harjoittelevat. Harjoittelun ohessa nähdään tanssin- ja lauluntäyteistä hauskanpitoa ja romanttista kipinöintiä. Tarinan lopussa koittaa ensi-ilta, josta ei kummallakaan puuta, mutta josta melko suurella todennäköisyydellä kehkeytyy yleisömenestys. (Bacon 2005: 330–331.) *Moulin Rougen* juoni noudattelee pitkälti samaa kaavaa, vaikkei elokuvaa komediallisista elementeistä huolimatta voikaan pelkästään kevyeksi musikaalilotteluksi mieltääkään.

Elokuvan juoni on tuttu ja moneen kertaan kerrottu traaginen rakkaustarina, mutta ohjaaja Baz Luhrmann on onnistunut yhdessä nokkelan, huumorintäyteisen dialogin, tunnettujen laulujen ja loisteliaan puvustuksen ja lavastuksen avulla luomaan sisällöllisesti ja visuaalisesti kekseliään ja yllätyksellisen elokuvan, jonka musikaalikohtaukset jäävät varmasti mieleen. Elokuva voidaan mieltää asettuvan jonnekin arki- ja fantasiatarinan (ks. 2.2.1) välimaastoon, sillä vaikka siitä löytyy paljon värikylläistä loisteliaisuutta ja romanttista lennokkuutta, on siihen sisällytetty myös todellisen maailman synkkyyttä ja rosoisuutta. Musikaalielokuvana *Moulin Rouge* eroaakin muista genrensä edustajista siitä yksinkertaisesta syystä, että yhtä elokuvaa varten sävellettyä laulua lukuun ottamatta kaikki siinä kuultavat laulut ovat maailmanlaajuisestikin tunnettuja populaarimusiikin helmiä. Täysin suoraviivaisesta tuttujen laulujen uusiokäytöstä ei kuitenkaan ole kyse; laulut on sovitettu uudelleen elokuvaa varten (esimerkkinä vaikkapa kahden miehen duetoksi muutettu, aavistuksen operettimainen Madonnan *Like a Virgin*, tai tuliseksi argentiinalaiseksi tangoksi taipuva, alun perin reggae-vaikutteinen The Policen *Roxanne*), osaan niistä on liitetty koreografioitua tanssia ja ne kuullaan kauttaaltaan elokuvan näyttelijäkaartin esittämänä. Laulujen tunnettuus antaa elokuvalla oman lisämausteensa, ja toi sille ilmestymisvuotenaan myös runsaasti ylimääräistä huomiota. Disneyn animaatioelokuvia lukuun ottamatta musikaalielokuvat olivat jo vuosikymmeniä olleet pitkälti unohdettu ja vanhentunut genre. Siksi onkin mielenkiintoista, että *Moulin Rouge* menestyi niin hyvin (mm. 8 Oscar-ehdokkuutta), ja tuli samalla avanneeksi tietä muille uuden ajan musikaalifilmatisoinneille, esimerkkeinä vaikkapa *Chicago* (2002), *Nine* (2009) ja teatterin lavoilta valkokankaalle siirretty *Les Misérables* (2012.).

Yksi elokuvan suosioon vaikuttaneista tekijöistä olikin varmasti sen kekseliäs tapa käyttää anakronistista populaarimusiikkia historiallisesti epäsopivassa kontekstissa. Luhrmannin mukaan

tunnetun, jopa kliseisen, modernin musiikin käyttö auttoi yleisöä ymmärtämään hahmoja paremmin ja samaistumaan heidän tunteisiinsa. Kuten Luhrmann huomauttaa, myös musikaalien kulta-ajalla oli tyypillistä, että yleisöllä oli jonkinlainen ennakkokäsitys näytännön musiikista jo teatteriin mennessään. (Jones 2001.) Laulujen tunnettuudesta olisi voinut olla haittaakin, sillä ne yhdistyvät varmasti monien mielissä hyvin tiiviisti alkuperäiseen artistiin ja aivan toiseen, usein henkilökohtaisesti värittyneeseen kontekstiin. Toisaalta tutut laulut antavat elokuvalla lisäarvoa, sillä laulujen ja elokuvan visuaalisen ilmeen kontrasti tuo elokuvaan myös ovelaa huumoria ja antaa katsojille oivaltamisen ja tunnistamisen hetkiä. Monista musikaalielokuvaan sävelletyistä tai niissä käytetyistä sävelmistä on aikojen saatossa tullut populaarimusiikin helmiä, ja ne ovat jääneet elämään omaa elämäänsä alkuperäisen kontekstin ulkopuolellakin. Vaikka laulut ovatkin tuttuja, ne eivät ole millään muotoa elokuvasta irrallinen elementti, vaan toimivat osana juonta ja sen kehitystä, aivan kuten perinteisemmissäkin musikaalielokuvissa. Laulut toimivat dialogin tavoin ja kertovat samaa tarinaa kuin puhutut vuorosanatkin. Musiikki on yhdistetty tiiviisti osaksi elokuvan tarinaa myös siltä kannalta, että se liittyy läheisesti usean elokuvan hahmon karakterisaatioon (ks. 2.2.2). *Moulin Rouge* on täynnä tanssi- ja laulutaitoisia esiintyjiä (Satine mukaan luettuna), ja Christianilla on kirjailijana kyky ilmaista itseään niin tarinoiden, näytelmärunouden kuin laulunkin kautta.

Moulin Rouge sisältää yhdeksän kokopitkän laulunumeron lisäksi muutaman potpuriksi miellyttävän laulukokoelman ja lyhyitä, kohtausten välillä kuultavia laulettuja siirtymiä. Elokuvan kokonaispituuteen (127 minuuttia) nähden musiikkinumeroiden määrä ja kesto on siis huomattava (vaikka tokikin tyypillinen musikaalin kontekstissa), joten laulujen kääntäminen ja siihen valitut käännösratkaisut ovat olleet olennainen osa koko elokuvan käännösprosessia, unohtamatta sitä kokonaiselämystä, jonka tekstin yhdistäminen itse elokuvaan, sen visuaalisuuteen ja äänimaailmaan on tarkoitus katsojalle antaa.

4.2 Tutkimusmenetelmä

Tässä tutkielmassa haluan ennen kaikkea selvittää, millä tavoin lauluja voidaan tekstitystilanteessa kääntää. Rajasin tutkimusaineiston juuri musikaalielokuvaan, onhan laulujen kääntäminen olennainen ja välttämätön osa laulunumeroja sisältävän elokuvan käännösprosessia. En siis aio missään vaiheessa puuttua esimerkiksi perinteisemmissä elokuvissa tai tv-sarjoissa ajoittain

käännettäviin lauluihin, vaikka niiden kohdalla voitaisiinkin kuvitella olevan mahdollista hyödyntää samoja käännösratkaisumalleja kuin mitä tässä tutkielmassa esitellään.

Tutkielmassa käsitellään siis laulujen kääntämistä vuonna 2001 ilmestyneessä *Moulin Rouge* -musikaalielokuvassa vertailemalla sen kahta eri käännösversiota, VHS-käännöstä (kääntäjä Jaana Wiik, Broadcast Text) ja DVD-käännöstä (nimetön kääntäjä, SDI Media Group). *Moulin Rouge* valikoitui tutkimuskohteeksi siitä yksinkertaisesta syystä, että elokuva on mielenkiintoinen yhdistelmä historialliseen kontekstiin sijoitetusta tarinasta, johon on yhdistetty 1900-luvun maailmanlaajuisesti tunnettua populaarimusiikkia. Olin aikaisemmin tutkinut *Moulin Rougen* laulujen käännöksiä ekvivalenssiteorian pohjalta kandidaatintutkielmassani, mutta yhden, varsin sitovan ja rajoittavan käännösteorian sijaan halusin tarkastella käännöksiä yleisemmällä tasolla ja itsenäisinä kokonaisuuksina. Ekvivalenssiteoria arvotti käännöksiä liikaa eikä tuottanut mielestäni kiinnostavaa tutkimustulosta. Tarkoitukseni ei siis ole missään vaiheessa arvottaa käännöksiä tai asettaa niitä muutenkaan paremmuusjärjestykseen. Tällainen arvottaminen on usein pitkälti mielipidekysymys, eikä sinänsä kerro itse käännöksistä tai niiden toimivuudesta kontekstissaan mitään. Minua kiinnostaa ennen kaikkea se, kuinka eri tavoin samaa lähtötekstiä on mahdollista tulkita.

Kun lähdin analysoimaan ja vertaamaan *Moulin Rouge* -elokuvan laulujen kahta eri käännösversiota, oletuksenani oli, että eroja käännösten välillä tulisi varmasti löytymään. Sitä, kuinka suuria erot tulisivat olemaan tai olisivatko ne enemmän sanatasoisia vai muotoseikkoihin nojaavia en tietenkään voinut etukäteen määritellä. Kuten jo tutkielmassani aikaisemmin totesin, elokuvan laulut ovat paria originaalisävellystä lukuun ottamatta tuttuja populaarimusiikin helmiä. Yhdeksän kappaleen joukosta valikoin lopulta analyysiani varten kaksi laulua, Elton Johnin *Your Songin* (1970) ja Eden Ahbezin säveltämän/sanoittaman (ja Nat King Colen tunnetuksi tekemän) *Nature Boyn* (1947). Mielestäni tämä oli sopiva määrä sekä kääntäjien käännösstrategioiden että niiden johdonmukaisuuden tai mahdollisten poikkeavuuksien selvittämiseen. Olin kiinnostunut selvittämään, millaisiin käännösstrategioihin kääntäjät olivat päätyneet ja millä tavalla tämä vaikutti käännöksiin kokonaisuuksina.

Analyysissani vertaan molempia lauluja kokonaisuudessaan alkuperäiseen laulunsanoitukseen, mutta otan huomioon myös käännösten keskinäiset eroavaisuudet. Laulut käsitellään säkeistö kerrallaan, ja jokaista säkeistöä analysoidaan aikaisemmin esiteltyjä musiikin teorioita ja käännös-

ja tekstittämiskonventioita hyödyntäen. Analyysini kiinnittää erityishuomiota sanatasoiisiin ja säekohtaisiin eroihin sekä mahdolliseen alkuperäisen sanoituksen riimittelyä noudattelevaan riimirakenteeseen. Otan myös huomioon käännostekstin rivikohtaisen rytmisyyden laulun tempoa noudattelevan repliikkijaon ja tekstityksen ajastuksen suhteen. Käännösten keskinäistä vertailua tehdessäni kiinnitin huomiota mahdollisen puhekielen käyttöön, sanajärjestyksen muutoksiin, lyyrisen kielen hyödyntämiseen sekä sanatasoiisiin muutoksiin ja mahdollisiin poistoihin. Analyysin pohjana käytetään aikaisemmin esiteltyjä laululyriikan kääntämiseen ja laulujen riimittelyyn liittyviä periaatteita, tärkeimpinä Johan Franzonin korvaavuusteoriat (uudelleenluominen, koukkujen kääntäminen ja kunnioittava käänнос) ja Heikki Salon luettelemat riimilajit (aito, täydellinen, lavennettu, supistettu ja identtinen riimi). Käännöksiä tarkastellaan myös Esko Vertasen esille tuomien tekstittämisen vakiintuneiden strategioiden, kuten merkkimäärien ja ajastuksen, kannalta ja Jan Ivarssonin esittelemien laulujen tekstittämisen ohjeiden valossa. Oman olennaisen osansa tutkimukseen tuovat myös molempien käännöstoimistojen (Broadcast Text ja SDI Media Group) omakohtaiset laulujen kääntämiseen annetut ohjeistukset, jotka esitellään luvun 5 alussa.

5. AINEISTON ANALYYSI

Se, millainen kokonaisuus kohdetekstistä lopulta syntyy, on monen tekijän summa. Lopputulokseen voivat vaikuttaa esimerkiksi itse työstettävä teksti, käännösaikataulu, käännöstoimiston tai toimeksiantajan vaatimukset, käännöstoimiston tilannekohtaiset yleisohjeet tai kääntäjän käyttämät strategiset ratkaisumallit. Kuten aiemmassa luvussa mainitsin, tutkielmani käännökset on tehty kahdelle eri käännöstoimistolle: VHS-nauhalle elokuvan on kääntänyt Broadcast Textille Jaana Wiik (puhun tästä eteenpäin analyysin yhteydessä Jaana Wiikin/Wiikin käännöksestä), ja DVD-tallenteelle käännöksen on puolestaan tehnyt nimetön kääntäjä SDI Media Groupille (tästä eteenpäin SDI Media). Leena Hyttinen selvitti pro gradu -tutkielmassaan *Oikopolkuja toimiviin laulukäännöksiin ruututeksteissä* (2007) suomalaisten kääntäjien käyttämiä strategioita laulujen ruututekstittämisessä. Hän pyysi laulujen tekstittämiseen liittyviä ohjeita Suomessa toimivilta audiovisuaalisia käännöksiä tuottavilta yrityksiltä, niiden joukossa Broadcast Text ja SDI Media.

Broadcast Textin ohjeet tiivistettiin seuraavasti:

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

(Hyttinen, 2000: 30 [Kaurismäki 2006].)

SDI Media oli laatinut laulujen tekstittämiseksi tarkemmat ohjeet, mutta painotti asiakkaan toiveiden ensisijaisuutta käännöksiä tehtäessä. SDI Median ohjeistus oli seuraavanlainen:

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

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

(Hyttinen 2007: 31 [SDI Media 2006].)

Kuten tämänkin pienimuotoisen katsannon kautta voidaan todeta, laulujen tekstittämisen ohjeet vaihtelevat yleisluontoisesta aavistuksen tarkempiin. Ohjeissa ei varsinaisesti erikseen eritellä, mitkä laulut tulee kääntää ja mitkä taas ei. Hyttinen (2007: 32) huomautti SDI Median kohdalla, että he kehottivat jättämään (ei-diegeettisen) taustamusiikin kääntämättä, ja kääntämään vain juonen kannalta olennaiset tai itse kohtauksessa esitettävät (diegeettiset) laulut (ks. 2.1). Se, mikä sitten on perinteisen elokuvakerronnan yhteydessä juonen kannalta olennaista musiikkia, voi usein olla tulkintakysymys. Ohjeiden vaihtelevuudesta ja selkeärajaisuuden puutteesta johtuen voidaan päätellä, että perinteisessä elokuvakerronnan tai televisio-ohjelmien yhteydessä laulujen kääntäminen on suhteellisen harvinaista. Musikaalielokuvien yhteydessä laulujen kääntäminen on totta kai välttämättömämpää ja perustellumpaa, mutta koska musikaali on nykyisellään verrattain harvinainen elokuvataiteen laji, selkeiden, yksiselitteisten ja yleisesti sovellettavien käännös-ohjeiden puuttuminen ei ollenkaan yllätä.

5.1 Nature Boy

Nature Boy on elokuvan ensimmäinen kappale, ja se aloittaa elokuvan ensimmäisen kohtauksen ja pohjustaa samalla koko tarinaa. Se myös määrittää elokuvan tunnelman ja indikoi sanoituksellisella sisällöllään tulevia tapahtumia. Vaikka *Moulin Rougesta* löytyykin paljon leikittelevää huumoria ja vauhdikasta värikyttä, sen pohjavire on melankolinen, ja juuri *Nature Boy* tuo esiin elokuvan tämän aspektin. Se kytkeytyy myös vahvasti elokuvan toiseen päähahmoon, Christianiin, sillä laulu kertoo hänestä. *Nature Boyta* voikin pitää musiikillisena johtoaiheena (ks. 2.1), sillä se auttaa katsojaa virittäytymään elokuvan tunnelmaan ja luo karakterisaatiota toiselle elokuvan päähahmoista. Kappaleen tunnistettava melodia kuullaan myös useita kertoja elokuvan aikana, joten sen rooli on erittäin merkittävä. Se voidaan mieltää tulkinnasta riippuen toimivan joko parafrasina tai polarisoivana (ks. 2.1) elementtinä tarinaan nähden, sillä se myötäilee synkkäsävyisen

kohtauksen tapahtumia, mutta samalla myös ennakoi tulevia tapahtumia. Ajallisesti laulun sanat sijoittavat sen tulevaisuuteen, elokuvan tapahtumien jälkeiseen aikaan. *Moulin Rougen* juonen kantava voima onkin Christianin tarina, joka nähdään takautumina, ja jonka kertojajäsenenä Christian tapahtumien välissä toimii.

Nature Boy -kappaleesta on olemassa valmis käännösversio, Tapio Kullervo Lahtisen kynäilemä ja muun muassa Olavi Virran levyttämä *Luonnonlapsi* (1948). Kyseistä versiota ei kuitenkaan ole käytetty kummassakaan käännöksessä, sillä sen sanat on mukautettu suomalaiseen kulttuuriin (ks. 3.2.1), eivätkä ne istuisi sellaisenaan itse elokuvan kontekstiin. Alkuperäinen laulu on tyypilliseen tapaan riimitelty, mikä tuo sanoitukseen tietynlaista toisteisuutta ja ennalta-arvattavuutta (ks. 3.1).

Laulu on sovitettu elokuvaa varten hyvin koruttomaksi, ja melodia luodaan pelkkien jousisoitinten avulla. Laulun tulkitseva hahmo (Henri de Toulouse-Lautrec) vilahtaa kuvassa, mutta muutoin laulun tai musiikin lähdettä ei ruudulla nähdä. Musiikki voidaan siis mieltää ei-diegeettiseksi (ks. 2.1), varsinkin, kun elokuvan päähahmo ei sitä mitä ilmeisimmin kuule tai siihen muutenkaan reagoi. Kohtaukseen ei myöskään liity koreografioitua tanssia, ainoastaan kamera-ajoa elokuvan tapahtumapaikkojen yllä. Kuva on aluksi mustavalkoinen, ja siinä tapahtumapaikat (Pariisi, Montmartre, Punainen mylly) näyttävät synkkinä ja rappiollisina. Säkeen *A very strange, enchanting boy* (ks. taulukko 1 seuraavalla sivulla) kohdalla Christian kasvot ilmestyvät hetkeksi ruutuun, jolloin laulu saadaan sekä kuvallisin että sanallisin keinoin heti alusta alkaen kytkettyä elokuvan toiseen päähahmoon. Kuva muuttuu värilliseksi säkeen *A magic day he passed my way* (ks. taulukko 2 sivulla 34) kohdalla, jolloin kamera liikkuu ikkunan kautta sisälle Christianin asuntoon ja keskittyy hänen kasvoihinsa. Muutos mustavalkoisesta värilliseen indikoi myös sekä laulun sanojen että itse elokuvan tarinan siirtymistä menneestä nykyhetkeen tai elokuvan lähtötilanteeseen. Koko elokuva nähdään siis takaumina tarinalle, jota Christian alussa ryhtyy kirjoittamaan ja samalla katsojille kertoo.

5.1.1 Jaana Wiikin käännös, 1. säkeistö

Taulukossa 1 näkyy laulun ensimmäinen säkeistö alkuperäisenä sekä molempina käännösversioina, ensin Jaana Wiikin tekemä VHS-nauhan ja sen jälkeen SDI Median tuntemattoman kääntäjän DVD-tallenteen käännös. Olen merkinnyt riimikaavat (a, b, c, d, e) jokaiseen versioon, ja lihavoanut toisteiset sanat. Molemmat kääntäjät ovat käyttäneet kursivointia indikoimaan eroa perinteisen

puhutun dialogin tekstityksestä. Käännökset jakautuvat laulun hitaan tempon ja varsin niukan sanoituksen ansiosta yksirivisiksi repliikeiksi.

Taulukko 1.

Nature Boy (Eden Ahbez)	Jaana Wiik: Broadcast Text	SDI Media Group
There was a boy (a)	<i>Olipa kerran poika</i> (a)	<i>On poika tää</i> (a)
A very strange, enchanting boy (a)	<i>Oudon lumoava poika</i> (a)	<i>On outo, kumma poika tää</i> (a)
They say he wandered very far, (b)	<i>Hän kulki kauas, kerrotaan</i>	<i>Hän tullut jostain kaukaa on</i> (b)
Very far (b)	<i>Hyvin kauas</i>	<i>Kaukaa on</i> (b)
Over land and sea (c)	<i>Halki maiden, merten</i>	<i>Takaa merien (c)</i>
A little shy (a)	<i>Ujonpuoleinen (a)</i>	<i>Hän arka on (a)</i>
And sad of eye (a)	<i>Surukatseinen (a)</i>	<i>Ja lohduton (a)</i>
But very wise was he (c)	<i>Mutta hyvin viisas oli se poika</i>	<i>Mutt tuntee viisauden (c)</i>

Jaana Wiik lähestyy käännöstään alkuperäisen tekstin sisältöä kunnioittaen. *There was* on korvattu elokuvan tarinallisiin elementteihin (Christian on kirjailija ja runoilija, ja elokuva on ikään kuin muistelmia, jota hän kertoo ja kirjoittaa) istuvalla *Olipa kerran* -fraasilla. *Very strange, enchanting* on yhdistetty hienovaraisen runollisesti *Oudon lumoavaksi*, ja alkuperäisen laulun *boy* toistuu myös käännöksen *poika*-sanassa. Toisteinen *very far* toistuu myös Wiikin käännöksen *kauas*-sanana, ja *They say he wondered* on jaettu Wiikin säkeessä *Hän kulki – kerrotaan* -rakenteella. Tähän säkeeseen on myös laitettu tekstityksen ensimmäinen välimerkki. Niin ikään aikamuodon puolesta Wiikin käännös noudattaa tässä säkeessä alkuperäisen säkeen menneeseen viittaavaa imperfektiä.

Sea – he -riimiä ei Wiikin käännöksestä löydy, mutta *maiden, merten* -loppusointu korvaa tätä toisteisuutta osittain, joskin alkuperäisestä poiketen samassa säkeessä. *Shy - eye* -riimi on korvattu *-nen*-päätteellä, joka voidaan mieltää joko aidoksi tai identtiseksi riimiksi (ks. 3.2.2) ja noudattelee alkuperäisen laulun riimitystä. Säkeet *A little shy/And sad of eye* on siis korvattu adjektiiveilla

Ujonpuoleinen/Surukatseinen, joista löytyy laulun kielelle tyypillistä puhekielisyyttä ja runollisuutta. Viimeinen säkeen *Mutta hyvin viisas oli se poika* tavallisuudesta poikkeava sanajärjestys erottaa käännöksen perinteisen dialogin käännöksestä, ja *poika* sitoo säkeen kappaleen alkuun viitaten samalla suoraan Christianiin.

5.1.2 SDI Median käännös, 1. säkeistö

SDI Median käännös noudattelee samaa riimikaavaa kuin alkuperäinen laulu, mutta on lähtenyt astetta vapaampaan tulkintaan. Alun toisteinen *boy* on korvattu puhekielisellä *tää*-sanana toistolla, joka palvelee käännöksen funktiota ja säilyttää alkuperäisen laulun viittaussuhteen elokuvan toiseen päähahmoon. *Strange, enchanting* on korvattu toisteisella synonyymilla *outo, kumma*, jolloin *enchanting* on Wiikin käännöksestä poiketen jätetty kääntämättä. *Outo, kumma* toimii kuitenkin laulun melodian kannalta, sillä se istuu varsin hyvin laulun rytmiin, ja soljuu *On poika tää* -toiston mukana melodiallisen kehyksensä sisällä. Tästä kohtaa löytyy myös SDI Median käännöksen ensimmäinen välimerkki.

Hän tullut jostain kaukaa on kääntää alkuperäisen säkeen päälaelleen, sillä alkuperäisessä laulussa ja Wiikin käännöksessä *poika* matkusteli kauas, kun taas SDI Median käännöksessä hän on matkustanut kaukaa. Käännös tuo silti käytännössä ilmi saman idean päähenkilön kaukaisesta tai ulkomaalaisesta alkuperästä. *Over land and sea* -säkeen kohdalla poiketaan myös Wiikin ratkaisusta jättämällä *maa* kokonaan mainitsematta. *Takaa merien* sisältää kuitenkin mielestäni saman ajatuksen, ja se myös korreloi alkuperäisen laulun *sea – he* -riimiä *merien – viisauden* muodostaman aidon riimin (ks. 3.2.2.) avulla. *Shy* kääntyy *ujon* sijaan *araksi*, jota sitäkin voi pitää eräänlaisena synonyymina, vaikkei sanojen merkitys ihan täysin sama olekaan. *Lohduton* on huomattavasti voimakkaampi ilmaus verrattuna suoremmin käännettyyn *surukatseiseen*, mutta näin on saatu myös luotua aito riimi *on – lohduton* -yhdistelmällä. *Mutt tuntee viisauden* on astetta tulkitsevampi käännös, mutta mukaan on saatu pientä puhekielisyyttä, ja samalla on onnistuttu säilyttämään alkuperäinen riimirakenne.

5.1.3 Jaana Wiikin käännös, 2. säkeistö

Seuraavassa taulukossa siirrytään laulun toiseen ja viimeiseen säkeistöön. Taulukkoon on merkitty niin riimikaava (a, b, c, d, e) kuin toisteiset sanatkin. SDI Median käännöksen ylimääräisestä säkeestä johtuen säkeistöt on jaoteltu lopun kahden säkeen osalta hieman eri tavalla. Laulun

edetessä käännöksien erot sekä alkuperäiseen tekstiin että toisiinsa nähden käyvät yhä selkeämmiksi:

Taulukko 2.

Nature Boy (Eden Ahbez)	Jaana Wiik: Broadcast Text	SDI Media Group
And then one day (a)	<i>Sitten kävi niin</i> (a)	<i>Ja kerran vain</i> (a)
A magic day he passed my way (a)	<i>Hän kerran osui kohdallein</i> (a)	<i>Mä hänet kohdata myös sain</i> (a)
And while we spoke of many things, (b)	<i>Me paljosta puhuttiin</i> (b)	<i>Ja silloin kertoi paljon hän</i> (b)
Fools and kings (b)	<i>Hölmöt, kuninkaatin ruodittiin</i> (b)	<i>Neuvon tään</i> (b)
This he said to me: (c)	<i>Tämän hän mulle sanoi</i> (c)	<i>Mulle antaen</i> (c)
The greatest thing you'll ever learn (d)	<i>Hienointa mitä oppia voi</i> (c)	<i>Tän suurempaa</i> (d) <i>Mä tiedä en</i> (e)
Is just to love	<i>On rakastaa</i> (d)	<i>Kuin rakastaa</i> (d)
And be loved in return (d)	<i>Ja ottaa rakkaus vastaan</i> (d)	<i>Jos myös saa rakkauden</i> (e)

Wiikin käännös lähtee aikaisemmasta säkeistön ratkaisuista poiketen astetta vapaampaan suuntaan. *And then one day* on muuttunut hänen käännöksessään muotoon *Sitten kävi niin*, mutta perusajatus on silti mielestäni onnistuttu säilyttämään, ja säkeeseen on tuotu myös puhekielimäisyyttä. Seuraavan säkeen vanhahtava taivutusmuoto *kohdallein* tuo mukaan yleiskielestä poikkeavaa vaikutelmaa, joka istuu sekä vanhan laulun että itse elokuvan kontekstiin. Täytesanan (ks. 3.2.2) *niin* ja *kohdallein* muodostama aito riimi noudattaa loppusointuisuudellaan alkuperäisen laulun *day – way* -riimirakennetta. *Osui kohdallein* ei ole sanasanainen, mutta silti toimiva ja samassa aikamuodossa pysyttelevä tulkinta *passed my way* -fraasille. *Magic* on jätetty kääntämättä, ja edellisen säkeen *one day* on tuotu mukailten toiseen säkeeseen *kerran*-sanana muodossa. Alkuperäistä *things - kings* -riimiä on haettu aidolla riimiparilla *puhuttiin – ruodittiin*, joka muistuttaa aikaisempaa *ujonpuoleinen/surukatseinen*-ratkaisua. Samalla säkeeseen on saatu sekä mukaan alkuperäinen mennyt aikamuoto että lauluun sopivaa puhekielisyyttä. *Paljosta puhuttiin* on

sanajärjestykseltään käänteinen *spoke of many things* -rakenteelle, mutta tulkinnallisesti yhtäläinen. *Hölmöt, kuninkaatkin* on myös tuotu käännökseen mukaan, vaikka voitaisiin tietysti pohtia, viittaako *fools* tässä yhteydessä spesifimmin (hovi)narreihin vai onko kyseessä yleisempi kattokäsite. Toisaalta tässä kohtaa *fools and kings* voidaan mieltää fraasiksi, jonka merkitys ei ole suoraviivainen ja joka ei viittaa itsessään elokuvan tapahtumiin.

Tähän asti Wiikin käännös noudattelee alkuperäistä riimirakennetta, mutta loppua kohden rakenne muuttuu. *This he said to me* on käännetty varsin suoraan muotoon *Tämän hän mulle sanoi*, mutta samalla *sea – he – me* -riimitely rikkoutuu. *Sanoi – voi* luo aidon riimin kohtaan, jossa alkuperäisessä ei riimitystä ole. Kahteen viimeiseen säkeeseen on saatu lavennettu riimi (ks. 3.2.2) *rakastaa – vastaan* -parilla. Minulle-sanana puhekielisempi muoto *mulle* ja viimeisien säkeiden sanajärjestykset tuovat mukaan lyyrisyyden vivahdetta. *Learn – return* -riimipari jää uupumaan, mutta *rakkaus* toistuu myös Wiikin käännöksessä.

5.1.4 SDI Median käännös, 2. säkeistö

SDI Median käännös on lähtenyt kauttaaltaan yksinkertaisempaan ilmaisuun. *Ja kerran vain/mä hänet kohdata myös sain* on varsin vapaa tulkinta alkuperäisestä, mutta *kohdata* on täysin toimiva vastine *passed my way* -fraasille. Mukaan on saatu sekä mennyt aikamuoto että alkuperäistä riimikaavaa noudatteleva täydellinen riimi (ks. 3.2.2) yhdistelmällä *vain – sain*.

Kolme seuraavaa säettä ovat tässä osiossa huomionarvoisia. *And while we spoke of many things* -säkeen monikon korvaaminen *hän*-pronominilla nivoo käännökseen tiiviimmin osaksi elokuvaa, sillä jälleen kerran käännös viittaa suoraan Christianiin. Kuten olen aikaisemminkin todennut, elokuvan tarina nähdään takautumina hänen näkökulmastaan, ja tässä kontekstissa *Ja silloin kertoi paljon hän* -säe viittaa nähdäkseni suoraan Christianiin niin tarinan kertojana kuin sen keskeisenä kokijanakin. Wiikin käännöksen sanasanainen *Fools and kings* on jäänyt kokonaan pois ja *This he said to me* on jaettu mukailleen käännettynä kahdeksi lyhyeksi säkeeksi *Neuvon tään/Mulle antaen*, jolloin on säilytetty alkuperäisen laulun rytmi ja riimirakenne. *Hän – tään* muodostama lavennettu riimipari ja *merien – viisauden – antaen* -riimirunko noudattelee alkuperäistä *Over land and sea – But very wise was he – This he said to me* -rakennetta. Mukaan on saatu myös puhekielimäisyyttä *tään ja mulle* -sanojen muodossa.

Laulun lopun säerakenne poikkeaa sekä alkuperäisestä että Wiikin käännöksestä, sillä SDI Media on lisännyt yhden lisärepliikin. *Rakkaus* toistuu nyt riimeissä, ja alkuperäisen tekstin ideaa on tulkittu hieman vapaammin. *The greatest thing you'll ever learn* -säe on jakautunut kahdeksi repliikiksi *Tän suurempaa/Mä tiedä en* -muodossa. *Tän ja mä* tuovat lauluun lisää puhekielimäisyyttä, ja jälleen kerran kiinnittävät käännöksen tiiviimmin Christianin kokemuksiin ja elokuvan tarinaan. Ilmaisullinen vapaus pitää riimirakenteen ehjänä aidon riimiparin *en – rakkauden* myötä. Rakkauden voi toisaalta myös katsoa liittyvän koko laulun läpi kantavan *merien – viisauden – antaen* -rakenteeseen, jolloin se erottuu alkuperäisen laulun rakenteesta, mutta luo käännökseen lisää sisäistä sidosteisuutta.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, *Nature Boy* aloittaa elokuvan ensimmäisen kohtauksen, ja toimii johdantona koko elokuvan juonelle. *The greatest thing you'll ever learn/Is just to love and be loved in return* on tarinan kannalta laulun ydinsanoma ja sen kenties olennaisin osa. Vaikka Christianin rakkaus päättyy tarinan lopussa tragediaan, ja surun myötä nuoren miehen idealismi kokee kolauksen, koettelemus tuo vaadittavaa syvyyttä ja painokkuutta ja antaa hänelle lopulta inspiraation kirjoittamiseen. Hahmon usko rakkauteen ei missään vaiheessa katoa, ja laulun sanoma heijastelee tätä tarinan kannalta olennaisinta opetusta.

5.1.5 Käännösohjeiden vaikutus tekstityksiin

5.1.5.1 Jaana Wiikin käännös

Jos tarkastellaan Wiikin käännöstä Broadcast Textin antamien käännösohjeiden valossa, voidaan katsoa, että tarkkojen ohjeiden puute on voinut olla yksi olennainen tekijä kääntäjän ratkaisujen muodostumiseen. Wiik on ottanut mukaan ohjeiden peräänkuuluttamaa riimitäilyä (vaikkei noudattanutkaan sitä aina täysin orjallisesti), ja käytti toistoa yhtenäistä rakennetta luovana tehokeinona (esimerkiksi *poika*-sanana toisteisuus). Wiik ei ole sijoittanut riimipareja samoihin repliikkeihin, mikä johtunee laulun hitaasta temposta. Tekstityksessä ei yleensäkään saisi paljastaa dialogia katsojalle etukäteen, joten pitäytyminen laulun rytmissä on siinäkin mielessä looginen ratkaisu. Wiik on pysytellyt sisällön puolesta kauttaaltaan melko uskollisena, vaikka ottaakin loppua kohden enemmän vapauksia sanavalintojen suhteen (esimerkiksi *ruodittiin* ja muutamat puhekielisyydet, kuten *puhuttiin* ja *mulle*). Wiikin riimit on myös alkuperäistä tekstiä noudatellen sijoitettu säkeiden loppuun, joten tässäkin mielessä käännöksestä löytyy sisällöllistä uskollisuutta.

Ivarssonin (1992: 119–120) mainitsemaa laulettavuutta Wiikin käännöksestä ei löydy kuin parin repliikin kohdalta (esimerkiksi *hän kulki kauas kerrotaan*), sillä Wiik ei ole hakenut alkuperäisen pitkiä, avoimia vokaaliturakenteita (ks. 3.2.2), mutta mielestäni laulettavuuden ei pitäisi laulun tekstityksissä olla mitenkään ratkaiseva kriteeri. Yksi tekstitystä leimaava piirre on sen hetkellisyys, joten alkuperäisen tekstin sisällön välittyminen nousee monessa tapauksessa muiden muotoseikkojen edelle. Katsojan kannalta tärkeämpää on se, että hän ymmärtää laulun sanoman, kuin se, että hän kykenisi hyräilemään käännöstä laulun melodian mukana (vrt. Virkkusen mainitsema karaoke-efekti osiossa 3.3). Laulettavuuden sijaan Wiik onkin keskittynyt sisällölliseen vastaavuuteen ja tuonut mukaan laulun kielelle ominaisia tehokeinoja (kuten riimit ja puhekielisyydet) indikoimaan käännöksen eroja elokuvassa tekstitettyyn dialogiin. Franzonin korvaavuusteorioita (ks. 3.2.1) ajatellen Wiikin käännös asettuu lähimmäksi koukkujen kääntämistä, sillä Wiik on pysytellyt uskollisena tietyille fraaseille ja termeille, mutta ottanut toisissa kohdin enemmän vapauksia ja pyrkinyt hienovaraisen riimirakenteen luomiseen.

Merkkimäärän kannalta katsottuna Wiikin repliikit ovat osittain pidempiä kuin SDI Median käännöksessä. Pisimmät repliikit *Mutta hyvin viisas oli se poika* ja *Hölmöt, kuninkaankin ruodittiin* ovat molemmat 31 merkin pituisia, joten Wiikin käännös pitäytyy televisio-ohjelmillekin tyypillisten rivipituuksien rajoissa. VHS-tekniikka ja siihen liitettävät tekstitykset ovat vanhempaa perua, joten Wiikin ei varmastikaan ole ollut mahdollista leikitellä fontin ulkoasulla tai sen koolla samaan tapaan kuin nykytekniikan valossa on mahdollista. Hänen tekstityksenä on kuitenkin kauttaaltaan yksirivistä ja sen vaihtuminen ruudulla noudattelee laulun verkkaista rytmiä, joten katsojalla jää runsaasti aikaa käännöksen lukemiseen. Kohtaus sisältää varsinkin loppua kohti runsaasti lähikuvaa Christianin kasvoista, joten yksiriviset repliikit eivät ainakaan peitä kuvaa liikaa. Rytmä on siis Wiikin käännöksessä otettu ainakin ajastuksen ja repliikkijakojen osalta huomioon, vaikka itse sanat eivät sellaisenaan istukaan osaksi melodiaa.

5.1.5.2 SDI Median käännös

SDI Median laulujen käännösohjeet olivat puolestaan Broadcast Textin ohjeistusta yksityiskohtaisemmat, ja tämä heijastuu mielestäni myös *Nature Boy*n käännöksessä. Käännös noudattelee kauttaaltaan alkuperäistä riimirakennetta, ja kääntäjä on ottanut mukaan myös toisteisuutta (esimerkiksi *tää ja kaukaa on*), jolloin käännöksestä on tullut hyvin sidosteinen ja siihen on löytynyt laulun sanoituksille tyypillistä soljuvuutta. Wiikin käännöksen tavoin SDI Media on jakanut tekstin yksirivisiksi repliikeiksi, jolloin tekstitys seuraa musiikin ja laulun rytmiä. Käännös ottaa Wiikin versiota enemmän vapauksia tekstin sisällön suhteen, ja tämä aspekti tuokin

esiin sekä kääntäjien strategioiden että heidän käännöstensä suurimmat erot. Ohjeistuksessakin mainittu rytmisyys ja riimisyys nousee SDI Median käännöksen kantavaksi voimaksi, ja mukaan otettujen puhekielisten elementtien (esimerkiksi *mä* ja *tän*) avulla laululyriikan illuusio rakentuu vielä selvemmin osaksi käännöstä.

SDI Median käännös on siis aavistuksen vapaampi tulkinta alkuperäisestä laulusta. Mukaan on otettu jokaisen säkeen kannalta olennaisimmat elementit, kuten voidaan nähdä vaikkapa *Takaa merien* ja *Mutt tuntee viisauden* -säkeiden kohdalla. Loppua kohden käännös irtautuu Wiikin version tavoin enemmän alkutekstistä (kuten *Fools and kings* -säkeen poisjätö ja sitä seuraavan säkeen *This he said to me* jakaminen kahteen säkeeseen), jolloin riimirakenne on pystytty säilyttämään alkuperäisen kaltaisena. Riimit on tässäkin käännöksessä sijoitettu säkeiden loppuun, joten uskollisuus alkutekstiä kohtaan on tässä mielessä säilytetty. Lopun lyhyemmät säkeet ja riimirakenteen muutos tuovat käännökseen yhden ylimääräisen säkeen, mutta laulun verkkaisen rytmin ansiosta ruututekstin ajastus toimii silti katsojan kannalta ongelmitta.

Riimirakenteen noudattelu ja enemmän vapauksia ottava kohdeteksti ovat tuoneet SDI Median käännökseen yhden olennaisen eron Wiikin versioon verrattuna: SDI Media on selkeästi hakenut käännökseensä myös laulettavuutta. Kuten aiemmin mainitsin, Ivarsson (1992: 119–120) pitää tätä yhtenä onnistuneen tekstitetyn laulun kriteerinä. *Nature Boy*n tempon verkkaisuus ja yksinkertaisuus sekä sanoituksen tietynlainen ytimekkyys ovat antaneet kääntäjälle tilaa leikitellä tekstillä ja pyrkiä luomaan tasaisen riimiteltyä ja koherenttia tekstitystä. Pitkien vokaalitavujen (ks. 3.2.2) tuominen käännökseen (esimerkiksi *tää*, *kaukaa* ja *suurempaa*) on tuonut sille lyyristä sointuvuutta, joka kiinnittää sen paremmin melodiaan ja luo laulettavuuden tuntua. Tekstin virtaviivaisuuden ja vokaalitavujen hyödyntämisen avulla kääntäjä on luonut melodiaan istuvan tekstin, joka noudattelee nuotitusta ja toimii myös laulettuna. Näin käännökseen on onnistuttu lisäämään yksi ylimääräinen taso, joka kiinnittää sen entistä tiiviimmin kontekstiinsa ja tuo elokuvan kokonaisuuteen lisää elämyksellisyyttä. Vaikka laulettavuuden illuusion luominen ei mielestäni ole millään tavoin etusijalla tekstitystä tehtäessä, on se silti hyvä osoitus siitä monitasaisuudesta, jota kääntäjä voi parhaimmillaan työhönsä sisällyttää.

SDI Median käännöksen verrattainen tiiviys tekee siitä merkkimääräisesti Wiikin käännöstä lyhyemmän. Pisin repliikki *Hän tullut jostain kaukaa* on yltää vain 29 merkkiin, joten se jää muutamaa merkkiä Wiikin pisimpiä repliikkejä lyhyemmäksi. Lyhyet repliikit yhdistettynä

musiikin hitaaseen tempoon ovat joissain kohdissa johtaneet siihen, että lyhyt repliikki saattaa viipyillä ruudulla ajastuksen kannalta hieman liian kauan. Rytmillisesti ajastus kuitenkin toimii, ja lukijalle jää runsaasti aikaa lukea ja sisäistää yksiriviset repliikit, joten tässä kohtaa on lähinnä kyse tilannekohtaisesta poikkeamasta.

Vapaammasta tulkinnasta huolimatta mieltäisin SDI Median käännöksen asettuvan lähimmäksi Franzonin esittelemää kunnioittavaa käännöstä (ks. 3.2.1), sillä käännöksen kantavana voimana ovat juuri alkuperäisen riimirakenteen ja rytmillisen istuvuuden säilyttäminen. Käännöksessä on otettu huomioon laulun kiinnittyminen osaksi elokuvan tarinaa, ja se toimii sekä helposti sisäistettävä tekstityksenä että itsenäisenä laullisena elementtinä. Vaikka joitain säkeitä on muutettu tai poistettu (kuten *Fools and kings*), laulun perusidea välittyy silti, eikä katsoja jää paitsi mistään laulun tai itse elokuvan kannalta olennaisesta informaatiosta.

Käännös noudattelee yleisesti ottaen hyvin myös muita SDI Median kääntäjilleen asettamia ohjeita. Pisteet ja ajatusviivat on jätetty pois, ja pilkkuakin käytetään vain kerran. Kuten Wiikin käännöksessä, myös tässä kursiivi toimii indikaattorina erottamassa laulun tekstitystä normaalin dialogin tekstityksestä. Riimitystä on noudateltu myös pitkälle repliikkirajojen yli, kuten huomataan esimerkiksi *merien – viisauden – antaen* -rakenteen kohdalla. Tässä kohtaa voidaan toki Ivarssonin (ks. 3.5) tavoin huomauttaa, että riimirakenteen jatkaminen repliikkien yli ei välttämättä ole tarpeellista, sillä katsoja tuskin muistaa riimejä useamman repliikin päähän. Käännöksen riimirakenteen yhtäläisyys avautui itsellenikin kokonaisuudessaan vasta sen jälkeen, kun olin koonnut repliikit yhteen ja ryhtynyt analysoimaan tekstiä. Katsojan kannalta riimit siis saattavat mennä ikään kuin hukkaan, mutta riimirakenteessa pitäytyminen ei silti ole mielestäni missään nimessä virheellinen ratkaisu. Myös SDI Median omat suositukset pitävät tärkeimpänä alkuperäisen riimillisyyden ja rytmisyyden säilyttämistä, mahdollisesti myös repliikkirajojen yli, joten kääntäjä on selkeästi pitäytynyt annetussa ohjeistuksessa.

5.2 Your Song

Your Song (1970) on elokuvan ensimmäinen varsinainen rakkauslaulu. Se on Christianin rakkaudentunnustus Satinelle, ja laulu, josta heidän romanssinsa saa molemminpuolisen kipinän. Kohtauksen huumori ja väärinkäsitykset luovat leikittelevän tunnelman, joka laulun myötä kasvaa tunteellisemmaksi ja vilpittömämmäksi. Kohtauksen taustana toimii Satinen ylellinen ja dekadentti

budoaari, joka luo kontrastia Christianin naiiville ja kirkasotsaiselle romanttisuudelle. Laulun romanttisuus auttaa myös katsojaa virittymään kohtauksen tunnelmaan ja tavallaan tekee Christianin vahvoista tunteista uskottavampia; *Nature Boyn* tavoin tämäkin laulu toimii karakterisaation välineenä ja auttaa rakentamaan kuvaa Christianista nuorena ja idealistisena romantikkona. Laulun loppupuolella kohtaaminen muuttuu fantasianomaiseksi, kun Christian ja Satine lennähtävät Pariisin kattojen ylle tanssimaan pilvien lomaan. Mukaan on siis saatu musikaaleille tyypillistä tanssin ja liikkeen yhteistyötä ja elokuvan todellisuudesta irtautuvaa eskapismia ja fantasiamaaisuutta (ks. 2.2.1).

Laulun sovitukset noudattelevat suurella määrällä alkuperäistä sävellystä. Mukaan on otettu sekä viulu että alkuperäisestä tuttu piano. Musiikki kasvaa ja voimistuu laulun mukana loppua kohti, ja taustakuoro auttaa vahvistamaan kohtauksen voimaa. Kuten *Nature Boyn* kohdalla, tässäkin numerossa musiikin lähdettä ei näytetä kuvassa, eikä katsoja varsinaisesti voi olla varma, kuulevatko hahmot musiikin vai eivät. Toki musiikin ei-diegeettisestä lähteestä huolimatta voidaan ajatella, että musikaalin kohdalla rajat todellisen ja kuvitellun välillä ovat hämärtyneet, joten musiikki voidaan mieltää kuuluvaksi supradiegeettisesti (ks. 2.2.1) elokuvan todellisuuteen ainakin laulunumeroa esittävien tai siihen osallistuvien hahmojen kohdalla.

Kamera kuvaa aluksi vuorotellen Christianin laulua ja Satinen reaktioita laulun sanoihin. Kohtauksessa Christianin on tarkoitus lausua runo Satinelle, ja laulun ensimmäinen säkeistö (ks. taulukko 3 seuraavalla sivulla) kuullaankin puhuen lausuttuna. Runona lausuttu säkeistö voidaan mielestäni nähdä eräänlaisena ”cue for a song” -kohtauksena (ks. 2.2.1), sillä se selkeästi ennakoii laulunumeron lähestymistä. Mikäli katsoja tunnistaa Christianin lausumat sanat, hän myös tietää, mikä laulu on kyseessä. Vasta Christianin laulaessa Satine todella kiinnittää huomiota häneen ja pysähtyy kuuntelemaan itse laulun sanoja. Laulaessaan Christian rohkaistuu ilmaisemaan tunteensa voimakkaammin ja kohdistamaan katseensa ja laulunsa suoraan Satinelle. Viimeisen kertosäkeen alkaessa Christian ja Satine siirtyvät sisätilasta yläilmoihin tanssimaan, ja kohtaaminen päättyy takaisin Satinen huoneeseen. Kohtaaminen on kaiken kaikkiaan hienovaraisen taianomainen ja yltäkylläisen värikäs, mikä korostaa entisestään laulun romanttista ja idealistista sanomaa. Laulun voidaan katsoa toimivan parafrasina (ks. 2.1) kohtaukselle, sillä se myötäilee elokuvan tapahtumia, ja auttaa omalta osaltaan katsojaa tulkitsemaan Christianin tunteiden voimaa. Tunnetun laulun romanttisuus myös auttaa myös katsojaa virittymään kohtauksen tunnelmaan, ja tavallaan tekee Christianin vahvoista tunteista uskottavampia ja samaistuttavampia (ks. 2.2.2).

5.2.1 Jaana Wiikin käännös, 1. säkeistö

Alla olevassa taulukossa näkyy laulun ensimmäinen, lausuttu säkeistö alkuperäisenä sekä molempina käännösversioina rinnakkain. Riimikaavat (a, b, c, d) on merkitty jokaiseen versioon, ja muutamat toisteiset sanat on lihavoitu. Ensimmäisen säkeistön muotoilu poikkeaa totutusta, sillä se on mielletty lausutuksi runoksi ja molemmat kääntäjät ovat halunneet muotoilun avulla indikoida tekstityksen muutosta runosta lauluksi. Tekstityksen repliikit vaihtelevat lyhyiden yksirivisten ja täysien kaksirivisten repliikkien välillä.

Taulukko 3.

Your Song (Elton John, Bernie Taupin)	Jaana Wiik: Broadcast Text	SDI Media Group
It's a little bit funny this feeling inside (a)	<i>Tämä outo tunne sisällän (a)</i>	”On outo tää tunne mun sisälläni” (a)
I'm not one of those who can easily hide (a)	<i>Sitä osaa en peitellä näin (a)</i>	”En piilottaa voi sulta tunteitani” (a)
I don't have much money, but boy if I did, (b)	<i>Jos olisin varoissani (b)</i>	”Ei rahaa oo mulla, mut jos oliskin, (b)
I'd buy a big house where we both could live (b)	<i>meille ison talon ostaisin (b)</i>	niin kartanon meille mä ostaisin” (b)
If I were a sculptor, but then again no (c)	<i>Jos veistää osaisin (c)</i>	”Jos osaisin, veistäisin patsaitakin, (c)
Or a man who makes potions in a travelling show (c)	<i>tai taikajuomia laittaisin (c)</i>	tai kiertuemiehenä esiintyisin” (c)
I know it's not much	<i>Se ei hääviä oo</i>	”Ei paljon se lie”
But it's the best I can do (d)	<i>Muuhun ei musta oo</i>	”mutta kaikkeni saat ” (d)

Your Song on tempoltaan nopeampi ja kestoltaan pidempi kuin aiemmin analysoitu *Nature Boy*, ja se heijastuu automaattisesti myös laulun sanoituksessa. Alkuteksti on runsaan rönsyilevä, mikä on selkeästi vaikuttanut molempien kääntäjien käännösratkaisuihin. Tekstin koko sisältöä ei ole ollut mahdollista aika- ja rytmirajoitusten takia sisällyttää ruututekstiin, joten kääntäjät ovat joutuneet tekemään aikaisempaa käännöstä enemmän kompromisseja.

Jaana Wiik aloittaa käännöksensä aikaisempaan laulukäännökseen verrattuna astetta vapaamuotoisemmalla strategialla. Käännöksen pituus poikkeaa alkuperäisestä, mikä on osoitus siitä, että Wiik on joutunut tekemään selkeästi enemmän kompromisseja sisällön suhteen. Hänen lähestymistapansa on kuitenkin kaiken kaikkiaan edelleen alkuperäistä laulua kunnioittava ja

mahdollisimman pitkälle sisällön sanomassa pitäytyvä. *Funny* on kääntänyt *oudoksi* ja *I'm not one of those who can easily hide* kääntyy *tunteiden peittelyksi*, mutta alkuperäinen ajatus säilyy silti. Mukaan on myös saatu aito riimi (ks. 3.2.2) *sisällään – näin* -riimiparin muodossa. *Sisällään* on myös astetta runomuotoisempi ilmaisu, mikä istuu hyvin kontekstiin, erityisesti ensimmäisen, lausutun säkeistön kohdalla. *Jos*-sanalla on onnistuttu lyhentämään *I don't have much money, but boy if I did* -säettä ilman, että sisällöstä tai merkityksestä on kadotettu mitään olennaista. Seuraava säe *meille ison talon ostaisin* on myös huomattavasti alkuperäistä *I'd buy a big house where we both could live* -säettä lyhyempi, mutta merkitys on jälleen kerran pysynyt samana. Alkuperäisen *did – live* -riimi on kääntynyt *varoissani – ostaisin* -pariksi, joka kuuluu lavennettuihin riimeihin (ks. 3.2.2). *Varoissani* on puhekielinen ilmaisu, ja se tuo tekstitykseen elokuvan kirjakielisestä dialogista poikkeavaa tuntua. Konditionaalien käyttö (*olisin, ostaisin*) ilmaisee samaa ehdollisuutta kuin alkuperäisen *if* ja *I'(woul)d*.

Pieniä merkitysongelmia ilmenee seuraavassa säkeessä, kun *sculptor* on tulkittu *veistämiseksi*. Suora suomenkielinen käänös olisi *kuvanveistäjä*, joka tässä kohtaa on mahdollisesti jätetty pois sanan pituuden vuoksi. Veistämällä viitataan yleensä puumateriaalin käsittelyyn, joten tässä kohtaa käänöksen merkitys ei tulkinnasta riippuen ole täysin sama. Myös seuraavassa säkeessä *potions* on kääntynyt *taikajuomaksi*, eikä näidenkään sanojen konnotaatio ole tässä kontekstissa yhtäläinen. Alkuperäinen teksti viitanee lääke-eliksiirejä kauppaaviin helppoheikkeihin, käänöksessä mennään ehkä jo enemmän noituuden puolelle. Täydellisellä vastaavuudella ei kuitenkaan ole elokuvan tarinan kannalta mitään merkitystä, joten vapaampi tulkinta ei vaikeuta itse kohtausten ymmärtämistä. *Osaisin – laittaisin* -aito riimi istuu alkuperäiseen riimirakenteeseen *no - show*, joten Wiik on muutoksista huolimatta pysytellyt rakenteellisen semanttisuuden rajoissa. Riimiparissa käytetään samaa konditionaalia kuin aikaisemmassa säkeessä, jolloin tekstiin on saatu sidoksisuutta ja se istuu hyvin kontekstiinsa. *Häävi ja musta* tuovat säkeistön loppuun lisää puhekielisyyttä, toisteinen *oo* kahden viimeisen säkeen *Se ei hääviä oo/Muuhun ei musta oo* lopussa lisää sidoksisuutta kohtaan, jossa alkutekstissä ei sitä ole. Wiikin käänös ei tässä kohtaa noudata alkuperäistä riimirakennetta, ja on sisällöllisestikin vapaammin tulkittu, mutta pitäytyy silti valitun strategian rajoissa.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, tätä osaa laulusta voidaan elokuvan kontekstissa pitää runona, sillä Christian lausuu sen Satinelle. Wiik käyttää tässäkin kohtaa kursiivia erottamaan tekstitystä dialogista, ja eroa elokuvan laulutekstityksiin löytyy vielä kaksirivisistä repliikeistä, joissa alempi

repliikki alkaa aina pienellä kirjaimella. Laulun säkeiden välille tulee lausuttuna selkeää jatkuvuutta, ja samaan runomitan jatkuvuuteen on eittämättä pyritty myös tekstityksen tasolla juuri pienen alkukirjaimen käytöllä. Muilta osin Wiik on pitäytynyt aikaisemmissa typografisissa valinnoissa, mikä näkyy esimerkiksi kaikenlaisten välimerkkien puuttumisena.

5.2.2 SDI Median käänös, 1. säkeistö

SDI Median käänös lähtee vastaavasti liikkeelle Wiikin käänöstä uskollisemmin. Vaikka kääntäjä on tälläkin kertaa joutunut lyhentämään käänöstään alkutekstiin verrattuna merkkimäärän rajallisuudesta johtuen, on ensimmäisen säkeistön käänös *On outo tää tunne mun sisälläni* Wiikin käänöstä pidempi. Alkutekstin suurempi tulkinta on eittämättä vaikuttanut käänöksen pituuteen. SDI Media on pitäytynyt täysin alkuperäisen laulun riimirakenteessa, joten kääntäjän strategia on yhdenmukainen aikaisemman laulun kohdalla käytettyjen ratkaisujen kanssa. *Funny* on tässäkin käänöksessä kääntynyt *oudoksi*, ja oikeastaan ainoa, mitä ensimmäisestä säkeestä on jäänyt kääntämättä on määrite *a little bit*. *Tää ja mun* ovat mukana antamassa säkeelle puhekielisyyden tuntua. Seuraavan säkeen *I'm not one of those who can easily hide* käänöksessä *En piilottaa voi sulta tunteitani* toistetaan ensimmäisen säkeen *tunne*, ja muutenkin käänöksessä on sama ajatus kuin Wiikin versiossa (*Sitä osaa en peitellä näin*). Tunteista puhuminen myös tulkitsee ja selkiyttää alkuperäisen säkeen merkitystä ja kiinnittää käänöksen myös tiiviimmin osaksi romanttista kohtausta, sillä jo tässä vaiheessa elokuvaa on selvää, että Christian on ihastunut Satineen. Tästäkin säkeestä löytyy puhekielisyyttä *sulta*-sanana muodossa, ja kahden ensimmäisen säkeen riimitely *inside – hide* toteutuu *sisälläni – tunteitani* -aidon riimin myötä. Seuraava kaksirivinen repliikki pitäytyy sisällöllisesti melko tarkkaan alkuperäisessä. *Ei rahaa oo mulla, mut jos oliskin,/niin kartanon meille mä ostaisin* vertautuu melko suoraan alkuperäiseen *I don't have much money but boy if I did/I'd buy a big house where we both could live*. *Oo, mulla, oliskin ja mä* tuovat kahteen säkeeseen puhekielisyyttä, ja *big house* on kääntynyt *kartanoksi*, mutta näiden kahden merkitysero on häviävän pieni, joten käänöksen voi katsoa olevan enemmän tai vähemmän sanasanainen. Myös näistä säkeistä löytyy alkuperäistä *did – live* -ratkaisua noudatteleva riimitys, sillä *oliskin – ostaisin* muodostaa aidon riimiparin säkeiden loppuun. Käänöksessä toistuu alkuperäisen tekstin konditionaali, joten niiltä osin SDI Media on valinnut yhtäläisen ratkaisun Wiikin kanssa.

Seuraavissa kahdessa säkeessä on lähdetty tulkinnalliselta kannalta vapaampaan suuntaan. Käänökseen on saatu mukaan *patsaiden veistäminen*, ja tälläkin kertaa puhutaan *osaamisesta*. *But then again no* on jätetty Wiikin tavoin kokonaan kääntämättä, mikä johtunee siitä, että se on sisällöllisesti vähemmän merkityksellinen. *A man who makes potions in a travelling show* on tällä

kertaa *kiertuemies*, joka on merkitykseltään eriävä, mutta voidaan toisaalta mieltää yleisluontoisemmaksi termiksi ja istuvan sen takia paremmin elokuvan kontekstiin. Suomalaisessa kulttuurissa lääke-eliksiirejä taisivat ennen vanhaan kaupata enimmäkseen ovelta ovelle kiertelevät kulkukauppiaat, joten alkuperäisen sanoituksen viittaus markkinoilla hyväuskoisia ihmisiä huijaaviin kauppiaisiin ei välttämättä avautuisi kaikille katsojille. Alkuperäinen säe voidaan siis mieltää kulttuurisidonnaiseksi (ks. 3.1), joten sen muuttaminen on sekä tämän että Wiikin (ks. sivu 42) käännöksen kohdalla ”tutumpaan” muotoon on mielestäni perusteltua. Käännetty kaksi säettä *Jos osaisin veistäisin patsaitakin,/tai kiertuemiehenä esiintyisin* ovat alkuperäisiä huomattavasti lyhyempiä, mutta Wiikin käännökseen verrattuna pidempiä. Tiivistämistä on siis tapahtunut sekä merkkimäärän että merkitysten osalta, mutta kääntäjä on jälleen kerran pitänyt kiinni *no – show* riimirakenteesta, ja *patsaitakin – esiintyisin* tuo säkeisiin jälleen kerran aidon riimin. Patsaiden veistämisestä puhuminen myös selventää alkuperäisen säkeen *sculptor*-termiä (ja tuo ilmi saman merkityksen kuin suoraan käännös *kuvanveistäjä*) pidemmälle kuin Wiik, joka puhui pelkästään veistämisestä. Seuraavan säkeen *ei paljon se lie* tuo käännökseen runollista vivahdetta, ja on Wiikin käännökseen verrattuna aavistuksen suurempi tulkinta *I know it's not much* -säkeestä. Säkeestä löytyy myös laulun kielelle tyypillinen täytesana (3.2.2) *lie*. Mutta *kaikkeni saat* taas on vastaavasti vapaampi tulkinta *but it's the best I can do* -säkeestä, mutta *saat* kiinnittää käännöksen alkutekstin mukaiseen riimirakenteeseen, ja tuo säkeiden välille sitovaa toisteisuutta.

SDI Median typografiset ratkaisut lausutun runon ruututekstittämisen kohdalla poikkeavat Wiikin ratkaisusta. Runotekstitystä ei ole kursivoitu, vaan ero dialogitekstitykseen (ja samalla laulutekstitykseen) on tehty laittamalla repliikit lainausmerkkien sisään. Lisäeroa on tuotu Wiikin tavoin aloittamalla kaksirivisen repliikin alin rivi pienellä kirjaimella. Käännöksessä on myös käytetty enemmän välimerkkejä, kuten voidaan huomata esimerkiksi kaksirivisessä repliikissä *Ei rahaa oo mulla, mut jos oliskin, niin kartanon meille mä ostaisin*. Pilkun käytöllä on nähdäkseni haettu luettavuuden tuntua ja tietynlaista jaksottavaa runopoljentoa, joten ratkaisu on kontekstiinsa nähden perusteltu.

5.2.3 Jaana Wiikin käännös, kertosaie

Seuraavassa taulukossa siirrytään varsinaiseen lauluosioon. *And you can tell everybody* aloittaa laulun kertosaieen, joka toistuu toisen kerran laulun lopussa. Laulun rytmi jakaa repliikit suurimmaksi osaksi yksirivisiksi, ja kertosaieen sanoitus on muutoinkin yksinkertaisempi ja sanamäärältään lyhyempi. Riimirakenne (d, a, b) on merkitty jokaisen version kohdalle erikseen ja toisteiset sanat on lihavoitu.

Taulukko 4.

Your Song (Elton John, Bernie Taupin)	Jaana Wiik: Broadcast Text	SDI Media Group
My gift is my song	<i>Laulu mun lahjani on</i>	<i>Mä lauluja teen</i>
And this one's for you (d)	<i>Ja tämä sulle soi</i>	<i>Ja tämän sä saat (d)</i>
And you can tell everybody	<i>Voit kertoa kaikille</i>	<i>Ja kaikille kertoa saat</i>
That this is your song (a)	<i>Tämä laulusi on</i>	<i>Ett laulu on sun (a)</i>
It may be quite simple but	<i>Se yksinkertainen on</i>	<i>Se on helponlainen</i>
Now that it's done (a)	<i>Nyt valmiina näin</i>	<i>Mutt tehty se on (a)</i>
I hope you don't mind, I hope you don't mind	<i>Ethän mieltäsi pahoita</i>	<i>Ei haittaa se kai, ei haittaa se kai</i>
That I put down in words (b)	<i>Että sanoiksi puin (b)</i>	<i>Sanat nää kertokoot (b)</i>
How wonderful life is	<i>Kuin ihanaa elämä on</i>	<i>On ihanaa elää</i>
Now you're in the world (b)	<i>Kun olet maailmassain (b)</i>	<i>Kun maailmassa oot (b)</i>

Wiik on kertosaäkeen kohdalla luopunut riimirakenteesta miltei kokonaan ja keskittynyt enemmän itse laulun sisältöön. Sisällön kannalta onkin pysytty suuremmissa ja uskollisemmissa tulkinnassa. Kaksi ensimmäistä säettä *Laulu mun lahjani on/Ja tämä sulle soi* ovat sisällöllisesti suhteellisen uskollisia, mutta käännteinen sanajärjestys ja puhekielinen *mun* ja *sulle* antavat käännokselle lisäväriä. Mukaan on saatu myös omistusliite *lahjani*, joka yhdessä *mun* kanssa korvaa alkuperäisen säkeen toistaisen *my*-sanon. *Sulle soi* ei ole tarkka käänno *this one's for you* -fraasille, mutta istuu sekä laulun että elokuvan kontekstiin. Musikaalielokuvan yhteydessä *soi* myös liittyy laululyriikan melodialliseen elementtiin, ja sen voidaan ainakin käännoksen osalta katsoa indikoivan, että myös elokuvan hahmot kuulevat musiikin.

Varsinaiseen kertosäkeeseen ei ole sisällytetty puhekielisyyttä kuin yhdessä kohdassa, sillä *how*-sanan kääntymisen *kuin*-muotoon säkeessä *Kuin ihanaa elämä on* toimii mielestäni tässä kohtaa puhekielisenä ilmaisuna. Toistoa löytyy *on*-sanan muodossa säkeissä *Tämä laulusi on* ja *Se yksinkertainen on*, ja sen voidaan katsoa korvaavan alkuperäisen *song – done* -riimin vaikka säkeet eivät aivan täsmääkään. Toisto on sen sijaan alkuperäisestä poiketen jätetty pois *Ethän mieltäsi pahoita* -säkeestä, jolloin yksirivinen repliikki pysyy ruudussa lukemisnopeutta ajatellen pidemmän ajan. Kertosäkeen ainoa loppusointu on sen lopusta löytyvä aito riimi *puin – maailmassain*. *Sanoiksi puin* ei ole semanttisesti vastaava käännös *put down in words* -frasille, mutta käännös viittaa enemmän improvisaatioon ja ääneen lausumiseen kuin paperille kirjoittamiseen, joka istuu hyvin elokuvan kontekstiin, lausuhan Christian runoa Satinelle hänen inspiroimanaan näennäisen improvisoiden. *Maailmassain* myös viittaa suoraan Christianiin, mikä kohdistaa käännöstä suoremmin hänen tunteisiinsa ja kokemuksiinsa kuin yleismaailmallisempi alkuperäinen säe, vaikka merkitys on molemmissa pohjimmiltaan sama.

Typografisesti ainoa muutos Wiikin käännöksessä aikaisempaan, runoksi mielletävään säkeistöön on kaksirivisissä repliikeissä, joissa molemmat rivit aloitetaan isolla kirjaimella. Kuten olen aikaisemminkin maininnut, tätä käytetään kursiivin lisäksi elokuvan tekstityksessä typografisena tehokeinona erottamaan laulujen käännösosauudet sekä dialogin että runona lausutun säkeistön tekstityksistä.

5.2.4 SDI Median käännös, kertosäe

SDI Median käännös pitää jälleen kerran kiinni alkuperäisestä riimirakenteesta, mutta on sisällön suhteen vapaammalla linjalla. *My gift is my song* on kääntynyt muotoon *Mä lauluja teen*, mutta molemmista löytyy sama monimerkityksellisyys, sillä Christian voidaan mieltää sekä laulujen kirjoittajaksi että niiden laulajaksi. *Ja tämän sä saat* on aavistuksen sanasanaaisempi käännös *And this one's for you* -säkeelle kuin Wiikin *Ja tämä sulle soi*, ja toisteinen *saat* myötäilee alkuperäistä *do – you* -riimirakennetta. *Saat* toistuu myös seuraavan säkeen lopussa *Ja kaikille kertoa saat*, joka poikkeaa alkuperäisestä, *And you can tell everybody* -säkeen rakenteesta, mutta tuo samalla käännökseen lisää sidoksisuutta ja on varsin uskollinen tulkinta alkuperäisestä. Puhekieliset *mä* ja *sä* tuovat alun säkeisiin lisää laulullista illuusiota.

This is your song kääntyy SDI Medialla muotoon *Ett laulu on sun*, jolloin kertosäkeeseen on tuotu lisää puhekielisyyttä, ja sanajärjestyksen avulla korostettu ja painotettu, että laulu on omistettu juuri

Satinelle. *Simple* kääntyy seuraavassa säkeessä Wiikin *yksinkertaisen* sijasta muotoon *helponlainen*, jolloin käännöksessä on käytetty hyväksi vapaampaa tulkintaa, ja jälleen kerran saatu mukaan puhekielisempää ilmaisua. *Mutt tehty se on* astetta irrottelevampi käännös *Now that it's done* -säkeestä, mutta riimirakenne pysyy alkuperäisen *song – done* -riimin kaltaisena *sun – on* -riimin myötä, jota voidaan pitää jonkinlaisena supistetun riimin (ks. 3.2.2) muotona. *Ei haittaa se kai* on Wiikin *Ethän mieltäsi pahoita* -käännöstä irrottelevampi, eikä kohdista säettä yhtä selkeästi Satineen. Viittaussuhde jää siis SDI Median käännöksessä epäselvemmäksi alkuperäiseen tekstiin tai Wiikin käännökseen verrattuna, mutta mukaan on otettu alkuperäisen *I hope you don't mind* -säkeen toisto, joten niiltä osin pysytellään uskollisena alkutekstille. *Sanat nää kertokoot* on jälleen vapaampi tulkinta *That I put down in words* -säkeestä, mutta samaan aikaan puhekielinen ja lyyrinen *nää* kiinnittää käännetyn säkeen vahvemmin elokuvan kontekstiin ja korostaa Christianin sanojen sanoman tärkeyttä itse juonen kannalta. *Kertokoot – oot* aito riimipari toistaa samaa riimikaavaa kuin alkuperäinen, lähinnä sanojen kirjoitus- ja lausumisasun yhtäläisyyteen pohjaava *words – world* -pari. *On ihanaa elää* on Wiikin käännöstä vapaampi tulkinta *How wonderful life is* -säkeestä, mutta ajatus säilyy kutakuinkin samana, ja viittaa suoraan Christianiin keskeisenä kokijana. *Kun maailmassa oot* on melko suora tulkinta *Now you're in the world* -säkeestä, vaikka siitä onkin jäänyt pois välitön *now*. *Oot* tuo kertosäkeeseen lisää puhekielisyyttä, ja auttaa sitä erottumaan entistä selkeämmin elokuvan perinteisen dialogin käännöksistä.

Typografisesti SDI Median käännös palaa runoksi miellellävän säkeistön jälkeen samaan kursiivin käyttöön kuin *Nature Boy* kohdalla ja noudattelee näin siis yhtäläistä ratkaisua Wiikin käännöksen kanssa. Aikaisemmasta säkeistöstä poiketen jokainen repliikkirivi alkaa isolla kirjaimella, ja välimerkit ovat vähentyneet yhteen. Tähän osasyynä on toki varmasti laulun muuttuva tempo ja kertosäkeen vähäisempi sanamäärä, jolloin repliikkirivit on saatu jaettua selkeiksi kokonaisuuksiksi, eikä pilkkua ole tarvinnut käyttää kuin yhden säkeen, toisteisen *Ei haittaa se kai, ei haittaa se kai* kohdalla.

5.2.5 Jaana Wiikin käännös, 2. säkeistö

Taulukossa 5 siirrytään toiseen säkeistöön. Molemmat käännökset ovat jakautuneet laulun rytmin johdantelemina ja alkuperäisen tekstin säepituuksien takia yhtä kohtaa lukuun ottamatta melko lailla keskimittaisiksi kaksirivisiksi repliikeiksi. Taulukkoon on jälleen kerran merkitty riimikaava (a, b, c, d), ja toisteiset sanat on tuttuun tapaan lihavoitu. Tämän säkeistön kohdalla käännöksissä on havaittavissa sekä sisäisiä että keskinäisiä eroja:

Taulukko 5.

Your Song (Elton John, Bernie Taupin)	Jaana Wiik: Broadcast Text	SDI Media Group
I sat on the roof	<i>Mä katolla istuin</i>	<i>Katolla näin</i>
And I kicked off the moss (a)	<i>Pois potkin sammaleet</i>	<i>Mä istua sain (a)</i>
Some of these verses, well they	<i>Jotkut säkeet</i>	<i>Ja riimeille näille</i>
They got me quite cross (a)	<i>Mut saa raivon valtaan</i>	<i>Mä suutahdin kai (a)</i>
But the sun's been kind	<i>Mut aurinko paistaa</i>	<i>Aurinkokin paistoi</i>
While I wrote this song (b)	<i>Kun laulua riipustan</i>	<i>Kun lauluni tein (b)</i>
It's for people like you that	<i>Sinunlaisesi ihmiset</i>	<i>Sun kaltaises naisen</i>
Keep it turned on (b)	<i>Päivänpaisteen suo</i>	<i>Se toi lähellein (b)</i>
So excuse me forgetting	<i>Suo anteeksi, muista en</i>	<i>Mulle anteeksi suothan</i>
But these things I do (c)	<i>Se mulle tyypillistä on</i>	<i>Mä nyt nolostun (c)</i>
You see I've forgotten	<i>Ehdin unohtaa värin silmiesi</i>	<i>Mä unohdin aivan</i>
If they're green or if they're blue (c)		<i>Värin silmies sun (c)</i>
Anyway the thing is	<i>Vaan väliäkö sen on?</i>	<i>Sanoa vain haluan</i>
What I really mean (d)	<i>Tahdon vain sanoa sen</i>	<i>Mä tään, rakkaimpain (d)</i>
Yours are the sweetest eyes	<i>Silmiä suloisempia en</i>	<i>Silmies vertaa ei oo</i>
I've ever seen (d)	<i>Koskaan nähnyt oo</i>	<i>Maailmassa lain (d)</i>

Tämän säkeistön osalta Wiikin käänös poikkeaa aikaisemmasta siinä, että käänätäjä on luopunut riimirakenteen tavoittelusta kokonaan. Syitä tähän voidaan toki spekuloida, mutta oli syynä sitten esimerkiksi liian kiireinen aikataulu tai kyllästyminen enemmän aikaa ja vaivaa vaativaan riimittelyyn, jo *Nature Boy*n kohdalla oli havaittavissa, että Wiik toimii käänöksissään enemmän sisällön ehdoilla. Säkeistöt on pyritty pitämään verrattain yksinkertaisina ja tiiviinä, ja ne on jaettu laulun temposta johtuen ja lukumukavuutta ajatellen (yhtä säettä lukuun ottamatta) selkeiksi kahden

repliikkirivin kokonaisuuksiksi. Kaksi ensimmäistä säettä *I sat on the roof/And I kicked of the moss* ovat kääntyneet muotoon *Mä katolla istuin/Pois potkin sammaleet*, josta löytyy sekä sisällöllistä vastaavuutta että yhtäläisyyttä menneen aikamuodon käytössä. Wiik on myös sisällyttänyt mukaan puhekielisen elementin persoonapronominin *mä* muodossa, joka tässäkin kohtaa indikoi eroa laulutekstityksen ja puhutun dialogin välillä. Seuraavat kaksi säettä ovat alkuperäisiä huomattavasti lyhyempiä, mutta niissäkin sisältö on välittynyt kohtalaisen sanatarkasti. *Verses* on kääntynyt *säkeiksi*, ja *some of these* -fraasi on lyhentynyt pelkäksi *jotkut*-monikoksi, mutta sama ajatus välittyy silti. *Raivo* on huomattavasti voimakkaampi ilmaisu kuin *quite cross*, ja vie käännöstä pois laulun kepeästä, romanttissävytteisestä tunnelmasta. Käännös ei kuitenkaan ole merkitykseltään harhaanjohtava, ja tuo hyvin ilmi Christianin harmistumisen laulukirjoituksen vaikeudesta. Sana istuu myös lyhyytensä puolesta osaksi merkkimääräisesti rajattua tekstitystä. Wiik on tuonut mukaan myös lisää puhekielisyyttä persoonapronominin *mut* muodossa, ja muuttanut aikamuodon preesensiin.

Seuraavan kahden säkeen kohdalla Wiik on päätenyt aavistukseen vapaamuotoisempaan tulkintaan. *But the sun's been kind* on kääntynyt muotoon *Mut aurinko paistaa*, jossa auringonpaisteen miellyttävyys on jätetty pois, mutta säkeen olennainen osa välittyy katsojalle siitä huolimatta. Puhekielinen *mut* tuo mukaan puhutusta dialogista poikkeavaa sävyä, samoin kuin seuraavan säkeen *riipustan*. Viittaus tähän nimenomaiseen lauluun (*this song*) on jäänyt Wiikin käännöksestä pois, mutta kontekstista katsoja voinee päätellä, että kyse on paraikaa kuultavasta laulusta. Wiik pitääytyy aikaisemman säkeen preesensissä ja säilyttääkin saman aikamuodon yhtä poikkeusta lukuun ottamatta käännöksensä loppuun asti. Seuraavaan kahteen säkeeseen sisältyy tulkinnallista kahtiajakaisuutta, sillä alkuperäisen *It's for people like you that/Keep it turned on* ensimmäisen säkeen ”se” voidaan tulkita viittavan niin edellisten säkeiden aurinkoon kuin itse lauluunkin. Wiikin ratkaisussa *Sinunlaisesi ihmiset/Päivänpaisteen suo* Satinea verrataan kirkaaseen auringonvaloon, joten kääntäjä on lähtenyt tulkinnassaan hieman erkaantumaan alkuperäisestä tekstistä. Toisaalta Christian on selkeästi ihastunut ja silminnähden ”häikäistynyt”, joten vertaus istuu elokuvan kontekstiin. Vertaus viittaa myös Satineen inspiraation lähteenä, mikä sekin kiinnittää käännöksen selvemmin itse elokuvan tapahtumiin ja Christianin yhtäkkiseen, improvisoituun laulunumeroon. *Sinunlaisesi ihmiset* on varsin suora tulkinta *people like you* -fraasille, ja *päivänpaisteen suo* tuo tekstiin lyyrisyyden tuntua, vaikka onkin tulkinnallisesti vapaampi ratkaisu *Keep it turned on* -säkeelle. Käänteinen sanajärjestys myös erottaa käännöstä normaalista dialogista.

Seuraavan neljän säkeen kohdalla Wiikin käännös ottaa taas astetta enemmän vapauksia. *So excuse me* on taipunut formaalimpaan ja lyyrisempään muotoon *Suo anteeksi*. *Forgetting* on kääntynyt *unohtamisen* sijaan *muistamiseksi*, mutta ajatus välittyy kuitenkin samana, ja *muista en* sanajärjestys sopii laulullisempaan ilmaisuun. *But these things I do* on tulkittu vapaammin *Se mulle tyypillistä on*, mutta ajatus unohtelun toistuvuudesta välittyy silti. *Mulle* tuo myös säkeeseen jälleen kerran puhekielisyyttä, ja sanajärjestys poikkeaa perinteisestä dialogikäännöksestä. Kaksi seuraavaa säettä on käännöksessä muokattu huomattavasti tiiviimpään muotoon, ja Wiik on lyhentänyt kaksi säeriviä yksiriviseksi repliikiksi. *You see I've forgotten/if they're green or if they're blue* on tiivistynyt muotoon *Ehdin unohtaa värin silmiesi*, joka tavallaan ”ylitulkitsee” alkuperäisen sanoituksen ajatuksen, sillä siinä ei silmiä mainita ollenkaan. Alkuperäinen säe siis vaatii kuulijalta enemmän kykyä lukea rivien välistä ja täydentää keskeneräinen ajatus (ks. 3.2). Toki tässä tilanteessa voi olettaa kuulijan ymmärtävän, että vihreä ja sininen väri viittaavat juuri laulun kohteen silmiin. Alkuperäinen *forgetting – forgotten* -kaava ei myöskään toistu, sillä tällä kertaa Wiik puhuu vastaavasti *muistamisen* sijaan *unohtamisesta*, mutta laulun ymmärtämisen kannalta käännös on silti täysin yksiselitteinen. *Silmiesi* kohdistaa käännöksen myös suoraan Satineen, mitä alkuperäinen, enemmän tulkintaa vaativa säepari ei suoranaisesti tee. Tässäkin säkeessä Wiik on hyödyntänyt käänteistä sanajärjestystä (*värin silmiesi*) erottavana elementtinä.

Kaksi seuraavaa säettä ottavat niin ikään vapauksia alkutekstiin verrattuna. *Anyway the thing is* on käänteisen sanajärjestyksen myötä muotoiltu kysymään *Vaan väliäkö sen on?* Tässä kohtaa löytyykin Wiikin käännöksen ensimmäinen ja ainoa välimerkki, joka sekkin poikkeaa alkuperäisestä, enemmän toteavasta ja johdattelevasta säkeestä. *What I really mean* on kääntynyt muotoon *Tahdon vain sanoa sen*, jossa *tarkoitus* on muuntunut yksinkertaisemmin *sanomiseksi*, ja *sen* tuo toistoa sitoen samalla käännöstä aikaisempaan säkeeseen. Seuraavan säkeen *sweetest eyes* kääntyy varsin suoraan muotoon *silmiä suloisempia*, ja suora viittaus Satineen (*Yours are the sweetest eyes*) jää pois, mutta käännöksen ymmärrettävyys säilyy silti yhtäläisenä. Säepariin on haettu negaation kautta (*en koskaan*) sama ajatus kuin alkuperäisen *I've ever*, ja säkeen päättävä *oo* tuo käännökseen myös puhekielisen elementin. *Koskaan nähnyt oo* käyttää myös tuttuun tapaan hyväkseen sanajärjestyksen aikaansaamaa erottuvuutta.

5.2.6 SDI Median käännös, 2. säkeistö

SDI Median käännös pitääytyy aikaisemman käännöksen viitoittamalla tiellä. Käännös pysyy jälleen kerran uskollisena riimirakenteelle, mutta ottaa sisällön suhteen enemmän vapauksia. Käännös on jaettu kauttaaltaan kaksiriviseksi repliikeiksi, ja se pysyy merkkimäärältään rivikohtaisesti melko

lyhyenä tai keskimittaisena. Kaksi ensimmäistä säettä, *Katolla näin/Mä istua sain* ottaa perusajatuksensa alkuperäisestä laulutekstistä, mutta oikaisee tulkinnassa hiukan. Sammaleen potkiminen jää kokonaan pois käännöksestä, mutta olennainen välittyy silti. Mukaan on tuotu myös täytesana (ks. 3.2.2) *näin*. Säkeiden sisältö ei ole erityisen olennainen elokuvan juonen tai kohtauksen ymmärtämisen kannalta, joten täytesanan käyttö ei harhaanjohda katsojaa, koska tulkintavaraa on enemmän. Kääntäjä on myös säilyttänyt saman menneen aikamuodon kuin alkuperäinen sanoitus, ja *sain* muodostaa supistetun riimin (ks. 3.2.2) seuraavan säeparin päättävän täytesanan *kai* kanssa. Riimikaava siis käy yksiin alkuperäisen *moss – cross* -riimiparin kanssa.

Neljään ensimmäiseen säkeeseen on myös sisällytetty lyyrisyyttä tuovaa sanajärjestyksen muokkausta ja puhelikielisyttä toistuvan *mä*-persoonapronominin muodossa. *Suutahdin* on huomattavasti lievempi ilmaisu kuin Wiikin *raivo*, ja on tässä kohtaa toimiva käänнос *quite cross* - ilmaisulle. *Riimi* ei ole aivan yhtä suora käänнос *verses*-sanalle kuin Wiikin *säe*, mutta toimii tässä kontekstissa, sillä sekä alkuperäisestä laulusta että SDI Median käännöksestä löytyy riimittelyä. Seuraavan säkeen *Aurinkokin paistoi* on hyvin lähellä Wiikin käännökstä, mutta *laulun riipustamisen* sijaan SDI Media on valinnut ilmaisun *lauluni tein*. Ajatus toki molemmissa käänöksissä on käytännössä sama. *Tein* muodostaa aidon riimin *lähellein*-sanalla, ja *Sun kaltaises naisen* sisältää sekä puhekielisyttä että vielä suuremman viittauksen Satineen laulun kohteena kuin Wiikin *sinunkaltaisesi ihmiset*. SDI Median säe *Se toi lähellein* jättää myös viittaussuhteen Wiikin käännökstä avoimemmaksi, sillä tulkinnasta riippuen ”se” voi joko viitata aurinkoon tai Christianin kirjoittamaan lauluun. Aikamuoto pysyy näissäkin säkeissä imperfektinä alkuperäistä laulutekstiä mukailleen.

Kaksi seuraavaa säettä *Mulle anteeksi suothan/Mä nyt nolostun* poikkeavat alkutekstistä aikaisempia säkeitä enemmän. Käänteistä sanajärjestyksestä lukuun ottamatta ensimmäinen säe osuu varsin lähelle Wiikin käännökstä, mutta *unohtaminen* on jäänyt kokonaan pois, ja SDI Media on lisännyt *nolostumisen*, mitä ei alkuperäisessä tekstissä ollenkaan mainita. Myöskään alkuperäinen *forgetting – forgotten* -pari ei näin ollen toistu tässä käänöksessä. Säkeisiin on toisaalta tuotu mukaan puhekielisyttä persoonapronominien *mulle* ja *mä* muodossa. Riimiparin muodostaa tässä kohtaa aito riimi *nolostun – sun*. Säkeet *Mä unohdin aivan/Värin silmies sun* tuovat Wiikin käännökseen tavoin eksplisiittisemmin ilmi, että alkuperäisessä laulussa viitataan laulun kohteen silmiin, vaikka silmien värit ovat SDI Mediankin käänöksessä jääneet pois. Ajatus kuitenkin säilyy samana, ja mukaan on saatu kolme puhekielistä ilmaisua *mä*, *silmies* ja *sun* sekä sanajärjestyksen

muokkausta tuomaan tekstiin lisämaustetta. Käännös noudattelee tähän asti samaa mennyttä aikamuotoa kuin alkuperäinen teksti ja jatkaa samoilla linjoilla myös neljän viimeisen säkeen preesensin suhteen. *Anyway the thing is/What I really mean* on kääntynyt vapaamuotoisemmin *Sanoa vain haluan/Mä tään, rakkaimpain*. Ensimmäinen säe on siis jätetty kääntämättä, ja toisen säkeen sisältö ikään kuin venytetty kahdeksi säkeeksi. SDI Media on myös lisännyt kokonaan uutta sisältöä *rakkaimpain*-sanana muodossa, joka tuokin säkeeseen vielä vahvempaa romanttissävyyteistä tunnelmaa. Tässä kohtaa voitaisiin toki huomauttaa, että käännöksessä käytetty hellittelymuoto on kohtaukseen ehkä liiankin vahva, ovathan Christian ja Satine tavanneet vain hetkeä aikaisemmin ja ovat ensimmäistä kertaa kahden kesken. Toisaalta, kuten jo aikaisemmin mainitsin, *Your Song* toimii elokuvassa Christianin rakkaudentunnustuksena Satinelle, joten tässä kohtaa voimakkaampi ilmaus on perusteltu, sillä se auttaa kiinnittämään laulun tiukemmin kontekstiinsa, kohdistaa laulun suoraan elokuvan toiseen päähahmoon ja tuo ilmi sen, minkä katsoja on kohtauksen perusteella jo varmasti päätellytkin. Laulukäännöksellisinä elementteinä säkeissä toimivat puolestaan taas puhekieliset *mä* ja *tään*.

Kaksi viimeistä säettä *Yours are the sweetest eyes/I've ever seen* on muotoiltu hieman vapaammin *Silmies vertaa ei oo/Maailmassa lain*. Silmien suloisuus on jäänyt pois, ja laulun kertojajäänen omakohtainen mieltymys on vaihtunut huomattavasti voimakkaampaan ja yleismaailmalliseen ilmaukseen. Ensimmäisen säkeen sanajärjestys auttaa käännöstä erottumaan perinteisemmästä dialogin tekstityksestä. *Silmies* toistuu aiemmasta säkeestä, ja lopusta löytyy myös puhekielinen *oo* ja lyyrisempi täytesana *lain*, joka muodostaa aidon riimin edellisen repliikkiparin päättävän *rakkaimpain* kanssa.

Toisen säkeistön jälkeen kertosäe (ks. taulukko 4 sivulla 45) toistuu vielä kerran. Tekstitys pysyy muodoltaan ja ajastukseltaan molempien käännösten kohdalla muuten samana, mutta laulun tempon aavistuksenomaisen nopeutumisen takia SDI Media on yhdistänyt säkeet *Ei haittaa se kai, ei haittaa se kai* ja *Sanat nää kertokoot* kaksiriviseksi repliikiksi.

5.2.7 Käännösohjeiden vaikutus tekstityksiin

5.2.7.1 Jaana Wiikin käännös

Tarkasteltaessa Wiikin käännöstä Broadcast Textin käännösohjeiden pohjalta voidaan jälleen kerran sanoa, että varsin suppeat ja vain yleisiä suuntaviivoja antavat ohjeet ovat hyvinkin voineet

vaikuttaa kääntäjän ratkaisuihin. Ohjeiden ehdottamaa riittävyä löytyy tästäkin käännöksestä, tosin huomattavasti *Nature Boyn* käännöksestä vähemmän, eikä Wiik myöskään pysy loppuun asti johdonmukaisena riittävyyden suhteen. Riimejä löytyy lähinnä alun lausutuksi runoksi mielletävästä säkeistöistä, minkä jälkeen riittävyä vähenee yhteen riimipariin ja katoaa viimeisestä säkeistöistä kokonaan. Toisto tuo rakenteellista yhtenäisyyttä muutamassa kohdassa (esimerkiksi *oo* ja *sen* - sanojen toisto). Osa Wiikin riimipareista sijoittuu saman repliikin sisälle, sillä laulun (tai Wiikin tapauksessa lausutun runon) tempo ja sanoituksen ”runsaus” pitävät tekstityksen suurilta osin kaksirivisenä. Wiik pysyttelee tälläkin kertaa varsin uskollisena laulun alkuperäiselle sisällölle. Sisällöllisen vastaavuuden toisto on varmasti helpottunut siitäkin syystä, että riittävyä ei ole sitonut kääntäjää tai ohjailut hänen ratkaisujaan. Vapaamuotoisempaa ilmaisua kuitenkin löytyy tämänkin laulun käännöksestä (esimerkiksi *varoissani* ja *suo anteeksi*, sekä lukuisat puhekieliset persoonapronominit ja ilmaukset kuten *hääviä* ja *riipustan*). Käännöksestä löytyvät riimit on sijoitettu alkuperäistä tekstiä mukaillen säkeiden loppuun, joten sisältö pysyy näiltäkin osin uskollisena.

Wiik ei selvästikään ole pitänyt laulettavuutta (ks. 4.1) tärkeänä osana käännöksestä. Jotkin säkeet istuvat kyllä laulun rytmiin (esimerkiksi *tämä laulusi on ja että sanoiksi puin*), mutta kuten edellisinkin käännöksestä kohdalla, Wiik on keskittynyt ennen kaikkea itse laulun sisällön mahdollisimman tarkkaan toistoon. Kuten jo mainitsin, riittävästä on tämän laulun kohdalla luovuttu miltei kokonaan, joten siinä mielessä laulettavuutta ei ole tavoiteltu. Voidaan kuitenkin ajatella, kuten *Nature Boyn* käännöksestä kohdalla, ettei laulettavuus ole tässä yhteydessä ratkaisevaa, vaan katsojalle tärkeintä on laulun sanoman (ks. Diadori 3.4) ymmärtäminen ja sen kiinnittyminen itse elokuvan kontekstiin siten, että se välittää juonellisesti olennaisen sisällön katsojan kannalta ymmärrettävällä, yksiselitteisellä ja lukunopeudeltaan sopivalla tavalla. Riimien sijaan Wiik on käyttänyt laullisina tehokeinoina puhekielisyttä ja lyyrisempää kieltä (esimerkiksi aikaisemminkin mainittu *suo anteeksi*) erottamaan käännöksestä tekstitetystä dialogista. Franzonin korvaavuusteorioista (ks. 3.2.1) tämänkin Wiikin käännöksestä mielestäni lähimmäksi koukkujen kääntämistä, vaikka kääntäjä onkin luopunut riittävystrategiasta miltei kokonaan. Wiik on kuitenkin pysytellyt sanatasolla varsin uskollisena (erityisesti viimeisen säkeistön kohdalla) ja sijoittanut laulun alkuun muutamia hienovaraisia riimejä korostamaan tekstin runollisuutta kontekstissaan (Christianin lausussa runoa *Satinelle*).

Merkkimääräisesti Wiikin repliikkien pituus vaihtelee aikaisempaa käännöstä enemmän. Selkeä syy tähän on varmasti *Your Songin* sanoituksen pituus ja runsassanaisuus, mikä on auttamatta vaikuttanut käännöksen sanamäärään ja sitä kautta tekstityksen rivipituuksiin. Ensimmäisen lausutun säkeistön kohdalla Wiikin käännös on kauttaaltaan SDI Median käännöstä lyhyempi, mutta ero tasoittuu laulun edetessä, ja käännösten merkkimäärät vaihtelevat puolin ja toisin. Wiikin pisin yksirivinen repliikki on *Ehdin unohtaa värin silmiesi* (28 merkkiä), joten tälläkin kertaa käännös pysyttelee VHS-ohjeistusten (ks. 3.5) mukaisissa rivipituuksien rajoissa. Pisin kaksirivinen repliikki puolestaan on *Jos olisin varoissani* (21 merkkiä)/*meille ison talon ostaisin* (25 merkkiä). Repliikki löytyy lausutusta osuudesta, joten repliikin näennäinen pituus ei vaikeuta sen lukemista. Alkuperäisen tekstin runsassanaisuus takaa sen, että repliikin ajastus pysyy kohtuullisena, ja katsojalle jää hyvin aikaa lukea tekstitys. Kuten aikaisemmankin käännöksen kohdalla totesin, VHS-tekniikka ei ole välttämättä antanut tilaa fontin ulkoasulla tai asetelulla leikittelylle (ks. 3.5), ja Wiik on pitäytynyt kauttaaltaan kursiivin käytössä. Tekstitys vaihtelee yksirivisten ja keskimittaisten kaksirivisten repliikkien välillä. Vaikka laulun tempo on *Nature Boyn* verikkaista rytmiä nopeampi, jää katsojalle hyvin aikaa lukea repliikkirivit. Kohtaus koostuu puolilähikuvista ja laajemmista otoksista, eivätkä kaksiriviset repliikit missään vaiheessa peitä kummankaan hahmon kasvoja tai Christianin suuta, joten kaksirivisyys toimii yhdessä kuvan kanssa tässäkin suhteessa. Vaikka Wiik onkin luopunut riimittelystä, pitää hän kuitenkin kiinni laulun rytmistä, ja rytmiä myötäilevä ajastus on otettu repliikkijaossa huomioon. Sanat eivät suurimmaksi osaksi istu melodiaan, ja riimien uupuminen on myös poistanut tyyppillistä sanoituksen tuntua, mutta koska Wiikin strategiana on selkeästi ollut ennen kaikkea välittää katsojalle laulujen sisältö, ei muutoseikkojen uhraaminen ole vähentänyt käännöksen toimivuutta kontekstissaan.

5.2.7.2 SDI Median käännös

SDI Median yksityiskohtaisemmat käännösohjeet ovat selkeästi vaikuttaneet itse käännökseen myös *Your Songin* kohdalla. Käännöksen riimirakenne pitäytyy kauttaaltaan uskollisena alkuperäiselle riimittelylle, ja myös alkuperäisen kertosaäkeen toisteinen säe (*I hope you don't mind, I hope you don't mind*) on otettu käännöksessä huomioon. Riimirakenne auttaa omalta osaltaan tekemään käännöksestä tiiviimmän kokonaisuuden ja on tuonut siihen sidosteisuutta ja sanoituksille tyyppillistä ennalta-arvattavuutta (ks. 3.1). Aivan kuten Wiikin käännös, myös SDI Median kääntäjä on jakanut käännöksen suurimmaksi osaksi kaksirivisiksi repliikeiksi. Itse asiassa rakenteellisesti molemmat käännökset noudattavat täysin samaa kaavaa. Ainoa selkeä ero löytyy edellä mainitun *I hope you don't mind* -säkeen toistosta, jota Wiik ei SDI Median tapaan toista, vaan pitää

pidentämällä ajastusta yksirivisen repliikin ruudulla tarvittavan ajan. SDI Mediankin käänös seuraa siis musiikin ja laulun rytmiä.

Sisällön puolesta SDI Median käänös on tämänkin käänöksen suhteen Wiikin strategiaa vapaammalla linjalla. Kaikkein uskollisin on ensimmäisen, runoksi mielletävän säkeistön käänös. Kääntäjä hyödyntää kyllä kauttaaltaan alkuperäistä tekstiä, ja käänöksen repliikkikohtainen perusjuonne pysyy samana, tekstiä on vain tulkittu hiukan vapaammin ja ennen kaikkea riimirakenteen ehdoilla. Juuri rytmisyys ja riimisyys on SDI Median käänöksen olennaisin ja strategian kannalta merkittävin piirre. Riimittelyn lisäksi laululyriikan illuusiota on pyritty luomaan myös puhekielisillä elementeillä (esimerkiksi useat persoonapronominit, *mutt* ja *kaltaises*) ja lyyrisemmillä täytesanoilla (*lie, lain*).

Alkuperäisestä tekstistä irtautumista on havaittavissa esimerkiksi *Katolla näin/Mä istua sain* -säeparissa, josta on jätetty pois sammaleiden potkiminen, sekä *Sanoa vain haluan/Mä tään, rakkaimpain* -säeparin kohdalla, jossa alkuperäistä säettä (*Anyway the thing is/What I really mean*) on muokattu ja toisen repliikin perään lisätty hellittelymuoto *rakkaimpain*, jolloin alkuperäinen riimirakenne on saatu käänöksessään toimimaan. Tämän laulun kohdalla käänöksessä on myös leikitelty sanajärjestyksellä Nature Boyta enemmän (esimerkiksi *Ja kaikille kertoa saat, Ja riimeille näille ja Mulle anteeksi suothan*). Säkeiden määrä pysyy tällä kertaa täysin alkuperäisen kaltaisena, mutta vaikka laulun tempo on *Nature Boy*n verkkaista poljentoa nopeampi ja sanoitus sanamäärältään runsaampi, on käänös tiivistynyt merkkimääräisestikin sopiviksi kokonaisuuksiksi, joka istuu ajastuksen puolesta laulurytmiin ja jättää katsojalle hyvin aikaa lukea tekstitykset.

SDI Median käänös ei eroa Wiikin käänöksestä ainoastaan kokonaisvaltaisen riimirakenteensa ansiosta, sillä myös tämän käänöksen kohdalla kääntäjä on selkeästi tavoitellut Ivarssonin (1992: 119–120) peräänkuuluttamaa laulettavuutta. *Nature Boy*n verkkainen ja yksinkertaisen toisteinen tempo sekä sanoituksen ytimekkyys helpottivat kääntäjän työtä laulattavuuden illuusion luomisessa. *Your Songin* kohdalla kääntäjällä on ollut selkeästi enemmän vaikeuksia tehdä käänöksestä yhtä vaivattomasti melodiaan istuva. Laulu on huomattavasti runsassanisempi ja rönsyilevämpi, musiikin tempo nopeampi ja sävelkorkeus saattaa vaihdella yksittäisten sanojen sisällä nopeasti ja useita kertoja. Alkuperäinen sanoitus koostuu lähes kauttaaltaan hyvin lyhyistä sanoista, jolloin suomen kielelle ominainen pidempi sanapituus (käänöksessä esimerkiksi *helponlainen* ja *maailmassa*) aiheuttaa melodiaan yhdistettynä ongelmia. Käänöksestä löytyy kuitenkin

laulunsanoituksien riimittelylle ominaista etu- ja takavokaalien (ks. 3.2.2) hyödyntämistä ja pitkiä vokaalitavuja (esimerkiksi *saat*, *kertokoot* ja *oot*), joten siihen on saatu useassa kohdassa täysin toimivaa laulettavuutta. Esimerkiksi toisteinen *Ei haittaa se kai*, *Sanat nää kertokoot*, ja kahden repliikkirivin *Mulle anteeksi suothan/Mä nyt nolostun* istuvat melodiaan alkutekstin tavoin ja toimivat saumattomasti myös laulettuna. SDI Median käännös on näin saatu kiinnittymään entistä tiiviimmin musikaalin kontekstiin, ja se toimii yhtenä elokuvan elämyksellisyyttä korostavana tasona.

Alkuperäisen tekstin runsassanaisuus on vaikuttanut myös SDI Median käännökseen. Ensimmäinen, runoksi mielletävä säkeistö on merkkimääräisesti Wiikin käännöstä pidempi, mutta kuten edellä mainitsin, merkkimääräerot tasoittuvat kertosäkeen ja toisen säkeistön kohdalla. Merkkimääräisesti pisin kaksirivinen repliikki välimerkkeineen on ”*Jos osaisin, veistäisin patsaitakin*, (37 merkkiä)/*Tai kiertuemiehenä esiintyisin*” (31 merkkiä), joista ensimmäinen repliikki on rivikohtaista 33 merkin keskimäärää hieman pidempi (sanapituus on näissä kahdessa säkeessä huomattava, mutta koska säkeistöä ei esitetä elokuvassakaan laulaen, kääntäjä on tässä kohtaa luopunut myös laulettavuuden illuusion luomisesta). Tosin kuten Díaz Cintas ja Remael (2007: 84) huomauttavat, DVD-julkaisuissa merkkimäärä on fonttikoon takia vakiintunut televisio- ja VHS-standardeja korkeampaan, noin 40 merkkiin. Myös *Moulin Rougen* DVD-julkaisulla fonttikoko on pienempi, joten 37 merkin mittainen repliikki mahtuu ruudulle ongelmitta. Pisin yksirivinen repliikki puolestaan on toisteinen *Ei haittaa se kai*, *ei haittaa se kai* (36 merkkiä). Kuten edellä totesin, repliikit ovat aikaisempaan käännökseen verrattuna pidempiä (sekä suurimmaksi osaksi kaksirivisiä) ja laulun tempo nopeampi, mutta käännös toimii silti yhdessä laulun rytmin ja ajastuksen kanssa siten, että katsojalle jää hyvin aikaa tekstitysten lukemiseen.

Vaikka SDI Median käännös on tälläkin kertaa kokonaisuutena vapaammin tulkittu, mieltäisin silti, että se osuu lähimmäksi Franzonin kunnioitettavaa käännöstä (ks. 3.2.1), koska kääntäjä on pyrkinyt säilyttämään alkuperäisen riimirakenteen ja ajastanut repliikkikokonaisuudet rytmiin istuviksi. Käännös on pyritty liittämään osaksi itse elokuvan tarinankerrontaa (esimerkiksi *Sun kaltaises naisen* -säe kytkee laulun alkuperäistä sanoitusta suuremmin elokuvan toiseen hahmoon), ja toimii niin perinteisen tekstityksen kuin laulullisuutta korostavan elementin tasolla, vaikkei laulullisuuden tavoittaminen olekaan onnistunut aivan yhtä vaivatta kuin *Nature Boyn* kohdalla. Vaikka kääntäjä onkin ottanut vapauksia sanatasolla (esimerkiksi tiivistetympi säepari *Katolla näin/Mä istua sain* ja

alkuperäisestä tekstistä kokonaan puuttuva *rakkaimpain*), jokaisen säkeen pohjimmainen idea ja sanoma välitty silti, eikä mitään elokuvan kannalta olennaista informaatiota ole jätetty pois.

Jos käännöstä tarkastellaan vielä SDI Median muiden lauluja koskevien käännösohjeiden valossa, voidaan todeta, että kääntäjä on niidenkin osalta pitäytynyt samassa strategiassa kuin aikaisemmassa käännöksessään. Pisteitä ja ajatusviivoja ei tässäkään käännöksessä ole käytetty, ja pilkkuja löytyy yhtä poikkeusta lukuun ottamatta vain ensimmäisestä, runoksi mielletävästä säkeistöstä. Tässä kohtaa voitaisiin argumentoida, että kääntäjän olisi ollut mahdollista käyttää joissain, voimakkaammin ja tunteikkaammin lauletuissa kohdissa huutomerkkiä. Huutomerkkiä käytetään yleisesti tilanteissa, jossa elokuvan hahmo sanoo jotain kovaan ääneen, ja yleensä se indikoi esimerkiksi vihaa, yllättyneisyyttä tai iloa (Díaz Cintas & Remael 2007: 109). Laulun tulkinta voimistui ja kasvoi selkeästi kappaleen loppua kohti, joten ilmaisun voimaa korostavan huutomerkin käyttö olisi ollut täysin perusteltua. Toisaalta, kuten Virkkunen (2001: 66) oopperan tekstittämisen periaatteita käsitellessään huomauttaa, huutomerkin poisjättö korostaa itse näyttämön tapahtumien ja musiikin osuutta tarinan kertojana. Mieltäisin, että sama pätee myös musikaalien kohdalla. Tekstityksen pitäminen typografisesti yhtenäisenä ja tiettyssä mielessä huomaamattomana antaa itse elokuvan visuaalisuudelle, ääniraidalle ja näyttelijän eleille ja esitykselle tilaa kertoa tarina, eikä pyri liikaa vaikuttamaan katsojan tulkintaan ja reaktioihin.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, kursiiivia käytetään jälleen kerran erottamaan laulun tekstitys dialogin tekstityksestä, ja kääntäjä on myös ensimmäisen säkeistön kohdalla lisännyt lainausmerkit kunkin repliikkikokonaisuuden alkuun ja loppuun indikoimaan runokäännöksen eroa laulettuun osioon. Riimitystä on tälläkin kertaa noudatettu repliikkirajojen yli, ja riimirakenne on kokonaisuudessaan selvemmin havaittavissa ainoastaan ensimmäisen säkeistön kohdalla, jossa riimiparit sisältyvät samaan kaksiriviseen repliikkiin. Riimirakenne saattaa siis mennä katsojalta ikään kuin hukkaan, sillä kuten Ivarsson (ks. 3.5) huomauttaa, katsoja tuskin muistaa riimejä edellisen tai useamman repliikin päähän. SDI Median suositukset kuitenkin pitävät alkuperäisen riimillisyyden ja rytmisyyden säilyttämistä tärkeänä jopa repliikkirajojen yli, joten kääntäjä on luonnollisesti halunnut noudattaa annettua ohjeistusta.

6. YHTEENVETO

Tutkielmani tarkoituksena oli tarkastella laulujen kääntämistä tekstittämisen näkökulmasta. Halusin selvittää, missä suhteessa käännökset olisivat yhdenmukaisia alkuperäisen laulutekstin kanssa ja millaisia eroja niistä löytyisi niin alkutekstiin kuin toisiinsa nähden. Minua kiinnosti ennen kaikkea se, kuinka eri tavoin samaa lähtötekstiä on mahdollista tulkita. Laulujen kääntäminen on haasteellista jo pelkästään kielten välisten erojen tai rytmin ja riimien huomioon ottamisen kannalta. Prosessi mutkistuu entisestään silloin, kun pyrkimyksenä on pitää käännösteksti mahdollisimman lähellä lähtötekstin merkityksiä ja tarkoituksia. Tekstittäminen tuo laulutekstiin omat rajoitteensa ja muotoseikkansa, ja kääntäjän on niiden lisäksi otettava huomioon niin tekstityksen konventiot kuin käännöstoimistojen ohjeet ja toimeksiantajien toiveetkin.

Aineistoa analysoidessani oletuksenani oli, että käännöksistä tulisi löytymään keskinäisiä eroja. Se, että erot osoittautuivat näinkin pienen otannan kohdalla verrattain suuriksi yllätti hieman, vaikka toki tekstittämistä koskevien suositusten ja käännöstoimistokohtaisten ohjeiden valossa se ei mitenkään merkillistä olekaan. Analyysini perusteella voin todeta, että Jaana Wiikin perimmäisenä käännösstrategiana on ollut luoda sisällöllisesti, tai ainakin sanatasoisesti, varsin pitkälle alkuperäistä vastaava käännös. Wiik ei hakenut käännökseensä laulettavuutta (vaikka sitä muutamasta kohtaa löytyikin), eikä edes pitäytynyt systemaattisesti alkuperäisen tekstin riimikaavassa. Yksi vaikuttava tekijä tähän on voinut olla oman käännöstoimiston ohjeistus (ks. 5), joka ei varsinaisesti riittänyt ainakaan repliikkirajojen yli edellyttä (toinen mahdollinen syy riimikaavan vaihteluun voivat olla toimeksiantajalta saadut ohjeet). Hänen käännöksensä erottuu perinteisestä dialogitekstityksestä ennen kaikkea puhekielimäisyyksien, lyyristen sanavalintojen ja sanajärjestyksen vaihtelun avulla. Säjako ja ajastus on istutettu laulun rytmiin, joten käännös toimii yhtenä elämyksellisenä osana laulun ja kameran liikkeen kanssa. Katsojalle on siis haluttu tarjota merkityksiltään varsin sanatarkka ja melko huomaamattomin tehokeinoin laululyriikkamaisia piirteitä sisältävä käännös.

SDI Media Groupin käännös on Wiikin käännöksestä poikkeavasti sisällöllisesti vapaamuotoisempi, mutta muodollisesti ja rakenteellisesti yhtäläisempi alkuperäisen laulutekstin kanssa. Kääntäjä on selkeästi hakenut käännökseensä laulettavuutta (vaikkei se kaikilta osin ole kielten erojen takia onnistunutkaan), ja on pitäytynyt täysin alkuperäisessä riimirakenteessa. Näiden lisäksi kääntäjä on Wiikin tapaan hyödyntänyt puhekielisyyttä, lyyrisempiä ilmaisuja ja sanajärjestyksestä luodakseen laululyriikan illuusiota tekstitykseensä. Vaikka alkutekstiä onkin osin

muokattu ja joitain kohtia on ruututekstin merkkimäärän rajoituksista johtuen jätetty kokonaan pois, sisällöllisesti SDI Median käännökset ovat ehjiä kokonaisuuksia, eikä mitään elokuvan juonen tai itse laulun ydinsanomien ymmärtämisen kannalta olennaista ole jätetty pois. Käännös on myös rytmitetty laulun tempon kanssa yhteneväisesti, ja ajastus jättää katsojalle aikaa sisäistää käännös laulun ohella.

Vaikka SDI Media Groupin omat, lauluja koskevat tekstittämisohjeet olivat Broadcast Textin ohjeita seikkaperäisemmät, molempien tekstitysten typografiset ratkaisut ovat lähestulkoon samat. Kursiivin käyttö, rivikohtaiset isot alkukirjaimet ja välimerkkien vähyys tuovat käännöksen selkeitä eroja perinteisen dialogitekstitykseen nähden, mutta kaiken kaikkiaan hyvin huomaamattomia tehokeinoja. Tässä kohtaa voidaan aina spekuloida, kiinnostävätkö katsojat ylipäätään huomiota tällaisiin tehokeinoihin, ja kuinka paljon typografiset seikat tekstityksen kokonaisuuden kannalta merkitsevät. Toki on huomautettava, että katsojan mahdollisimman saumattoman ja häiriintymättömän elokuvanautinnon kannalta on hyvä, etteivät tekstityksissä käytetyt typografiset ratkaisut ole liian silmiinpistäviä (ks. Ivarsson 3.5).

Kaiken kaikkiaan molemmat käännökset noudattelivat melko tarkkaan yleisiä tekstittämisen ohjeistuksia ja laulujen tekstittämistä varten ehdotettuja lainalaisuuksia esimerkiksi merkkimäärien, ajastuksen, kursiivin ja välimerkkien käytön suhteen. Tämä ei ollut mitenkään yllättävää, ovathan suomalaiset tekstityskäytännöt ja niihin liittyvät typografiset ratkaisut hyvin vakiintuneita ja niitä pyritään yleensä noudattelemaan tarkkaan. Käännökset eivät istuneet aivan täydellisesti Johan Franzonin esittelemiin laulujen kääntämisen korvaavuusstrategioihin (ks. 3.2.1), mutta käännöksistä löytyi joka tapauksessa piirteitä, joiden perusteella strategioita voitiin hyödyntää. SDI Median käännös oli laulettavuutensa ansiosta lähempänä näyttämömusikaalisia korvaavuusstrategioita kuin Jaana Wiikin sananasaisemmin käännetty tekstitys.

Kuten aikaisemminkin mainitsin, molemmista käännöksistä löytyi Heikki Salon peräänkuuluttamia puhekielisyksiä (ks. 3.2) ja riimirakenteita (ks. 3.2.2), vaikkei esimerkiksi Wiik kauttaaltaan riimirakennetta noudattanutkaan. Näillä keinoilla on kuitenkin saatu selkeitä indikaattoreita laululyriikkamaisesta kerronnasta, joten ne toimivat laulutekstityksen kontekstissa hyvin. Muutoin yleiskielisen dialogitekstityksen seassa riimirakenteet ja puhekielisydet tuovat tekstitykseen juuri sen pienieleisen, mutta selkeän eron, joka indikoi elokuvan kerronnan muutoksia puheesta lauluun.

Analyysini perusteella voidaan todeta ainakin se, että kaikille yhteisten, selkeärajaisten laulujen tekstittämistä koskevien ohjeiden puute näkyi selkeästi analysoitavien käännösten kohdalla. Vaikka molempien kääntäjien tekstitykset olivat typografisesti lähes yhteneväiset, löytyi käännöksistä paljon sisällöllisiä eroja. Käännöstoimistojen omat, laulujen tekstittämistä koskevat ohjeistukset vaihtelivat jo näinkin suppean katsannon kohdalla yleisluontoisesta hieman tarkempaan ja eritellympään. Alkutekstin tulkinnan kannalta katsottuna tarkkarajaisten sääntöjen puuttuminen näkyi myös. Riimikaavaa noudatellut SDI Median kääntäjä on tehnyt sisällön suhteen enemmän kompromisseja, kun taas Wiik pitänyt sisällön tarkkaa toistamista muotoseikkoja tärkeämpänä. Juuri riimikaava ja siihen liittyvien suositusten tietynlainen epämääräisyys näyttivätkin nousevan keskeisimmäksi syyksi siihen, miksi käännökset olivat niin erilaisia.

Musikaalielokuvat ovat Disneyn animaatioelokuvia lukuun ottamatta varsin harvinaisia, joten yleisten ohjeiden puute ja käännöstoimistojen vaihtelevat ohjeet eivät sinänsä yllätä. Olen myös ollut havaitsevinani, että television puolella perinteisten elokuvien ja televisio-ohjelmien diegeettisen musiikin tekstittäminen on kadonnut miltei kokonaan, vaikka toisinaan konteksti ja tilanne sitä vaatisivatkin (esimerkiksi animaatiosarjan musikaalivaikutteisen laulunumeron tekstitys). Tähän voivat tietysti olla osasyynä viimeisen parin vuoden aikana suomalaisen televisiotekstitysten kentällä tapahtuneet muutokset ja niiden vaikutukset esimerkiksi kääntäjien käännösaikatauluihin ja heille annettuihin ohjeisiin.

Se, mihin en tässä tutkielmassa puuttunut on katsojan rooli yhtenä tekstitykseen vaikuttavana tekijänä. Kääntämistä, sen sääntöjä ja prosesseja ymmärtävänä näkökulmani tekstityksiin on auttamatta väritynyt. Millainen käännös olisi siis katsojan kannalta onnistunut? Esimerkiksi tekstityksen laulettavuuden olennaisuus verrattuna siihen, kuinka hetkellinen ja tilanteeseen sidottu tekstitys on, tai miten suuri osa katsojan huomiosta lopulta kiinnittyy tekstitykseen, on pohdinnan arvoinen kysymys. *Moulin Rougen* kohdalla kyseessä on englanninkielinen elokuva, joten suhteellisen moni katsoja varmasti ymmärtää dialogin ja laulut myös alkuperäisellä kielellä. On täysin mahdollista, että katsoja kokee häiritseväksi, jos alkuteksti ja tekstitys eroavat useassa kohdassa toisistaan. Esimerkiksi riimittely vaatii huomattavasti enemmän tekstin muokkausta, vaikka tekstittämisen asettamat merkki- ja aikarajat toki itsessään jo aiheuttavat rajoituksia käännöksen pituudelle ja alkutekstin sisällön toistamiselle. Onko repliikkirajojen yli toteutuva riimirakenne siis olennaista silloin, kun edellinen säe on jo kadonnut ruudulta, eikä riimittelyn hienouksiin ehdi tai ymmärrä kiinnittää huomiota?

Tekstityksen laulettavuuden aspektia tarkasteltaessa voidaan myös pohtia Virkkusen (ks. 3.3) huomautusta siitä, ettei oopperan kohdalla tekstilaitekäännöstä ole tapana tehdä laulettavaksi. Tekstityshän on joka tapauksessa aina osa esitystä, ja selventää ja fokusoii sitä yhdessä musiikin ja oopperalavan tapahtumien kanssa. Sama voidaan katsoa toteutuvan myös musiikallielokuvan yhteydessä. Katsoja näkee elokuvan tapahtumat ja kuulee laulun ja musiikin, joten toimiiko muodoltaan yksinkertaisempi, sisällön puolesta suuremmin käännetty ja narratiivisesti suoraviivaisempi tekstitys tässä tilanteessa katsojan kannalta aivan yhtä hyvin tai jopa paremmin kuin enemmän tyyllitelty ja muotoiltu laulettava käännös?

Vastauksia näihin kysymyksiin olisi mahdollista etsiä esimerkiksi jonkinlaisen vastaanottotutkimuksen kautta. Kysymykset katsojan osuudesta käännöksen vastaanottajana ja viimekätisenä hyödyntäjänä jäivät askarruttamaan minua, ja niissä olisi mielestäni aihetta hedelmälliselle ja nähdäkseni myös käännösalaan hyödyttävälle tutkimukselle. Toinen jatkotutkimuksen aihe voisivat olla jo muutamaan kertaan mainitut Disneyn animaatiot, joita varten sekä dubataan että tekstitetään lauluja. Esimerkiksi dubbausten ja tekstitysten vertailua hyödyntävä tutkimus voisi auttaa havainnollistamaan, missä määrin (jos ollenkaan) laulujen suomeksi dubattuja versioita hyödynnetään saman laulun tekstitysversiona, ja löytyykö tekstitetyistä versioiden mahdollisista poistoista ja muutoksista yhtäläisiä strategioita. Myös television puolella olisi mahdollista Leena Hyttisen (2007) tutkielman jalanjäljissä vielä laajemmin ja syväluotaavammin tutkia sarjojen ja elokuvien diegeettisen musiikin kääntämistä ja niihin liittyviä mahdollisia konventioita.

Vaikka käyttämäni tutkimusmateriaali oli verrattain suppea, löytyi aineistosta silti runsaasti analysoitavaa, ja analyysin eriävät tulokset todistavat mielestäni paitsi sen, että tutkielmani aihe oli hedelmällinen mielenkiintoinen, myös sen, että syytä laajempaan tutkimukseen on. Jotta laulujen tekstittämiselle saataisiin samalla tapaa yhteisesti hyväksytyt, tarkkarajaiset säännöt kuin esimerkiksi Suomessa on kehittynyt tekstityksen typografian ja muotoilun suhteen, olisi ensin tehtävä laajempaa tutkimusta laulujen tekstittämisestä ja siinä parhaiten toimivista konventioista niin itse tekstityksen narratiivisten aspektien kuin katsojien odotusten ja oletusten kannaltakin.

KIRJALLISUUS

Aineisto

Moulin Rouge 2001. Ohjaus: Baz Luhrmann. Tuotantoyhtiö: Twentieth Century Fox Film Corporation. DVD ja VHS. Markkinointi: FS FILM OY, Helsinki.

Lähteet

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

Bacon, Henry 2005: *Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet*. F.G. Lönnberg, Helsinki.

Diadori, Pierangela 2012: Cinema and song translation. Teoksessa Buffagni, Claudia & Garzelli, Beatrice (toim.) *Film translation from East to West – Dubbing, subtitling and didactic practice* s. 29–45. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern.

Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline 2007: *Audiovisual translation: subtitling*. St. Jerome Publishing, Manchester.

Franzon, Johan 2001: Pseudotranslation of popular songs? Teoksessa Kukkonen Pirjo & Hartama Heinonen, Ritva (toim.) *Mission, Vision, Strategies, and Values – A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola* s. 33–44. Yliopistopaino, Helsinki.

French, Philip 2001: *Moulin Rouge. The Observer*. Saatavilla www-muodossa:
<http://www.theguardian.com/film/2001/sep/09/philipfrench1>. Luettu 3.4.2014.

Garwood, Jan 2003: Must you Remember This? Orchestrating the” standard” pop song in Sleepless in Seattle. Teoksessa Dickinson, Kay (toim.) *Movie Music, the Film Reader* s. 109–117. Routledge, London.

Hyttinen, Leena 2007: *Oikopolkuja toimiviin laulukäännöksiin ruututeksteissä*. Pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto. Käännöstiede (englanti). Kieli- ja käännöstieteiden laitos.

Ivarsson, Jan 1992: *Subtitling for the Media – a handbook of an art*. Kääntänyt Robert F. Crofts. Ljunglöfs Offset Ab, Stockholm.

Jones, Kimberley 2001: *Bohemian Rhapsody. The Austin Chronicle*. Saatavilla www-muodossa:
<http://www.austinchronicle.com/screens/2001-06-01/81964/>. Luettu 2.4.2012.

- Juva, Anu 1995: *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Lahdelma, Tuomo 1982: Keskustelua Liisa Lautamatin alustuksen pohjalta. Teoksessa Lahdelma, Tuomo, Kainulainen, Pirkko & Kovala, Urpo (toim.) *Lyriikan kääntämisestä – kääntäjäseminaari Jyväskylässä 26.6. – 27.6.1981* s. 16–20. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos, Jyväskylä.
- Lautamatti, Liisa 1982: Lyriikan kääntämisen ongelmia. Teoksessa Lahdelma, Tuomo, Kainulainen, Pirkko & Kovala, Urpo (toim.) *Lyriikan kääntämisestä – kääntäjäseminaari Jyväskylässä 26.6. – 27.6.1981* s. 5–15. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos, Jyväskylä.
- Louhivuori, Anna 1981: Kokemuksia chansonien kääntämisestä. Teoksessa Lahdelma, Tuomo (toim.) *Kääntäjä – käänös – lukija – Käänösseminaari Jyväskylässä 3–5.7.1980* s. 73–80. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos, Jyväskylä.
- Low, Peter 2013: *When Songs Cross Language Borders*. The Translator, 19/2 s. 229–244.
 Saatavilla www-muodossa:
<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13556509.2013.10799543>. Luettu 20.9.2014.
- Mannila, Tuuli Elina 2005: Kuunteleva kääntäjä. Teoksessa Yli-Jokipii, Hilikka (toim.) *Kielen matkassa multimediaan – Näkökulmia kääntämiseen tutkimiseen ja opiskelemiseen* s. 179–199. Yliopistopaino, Helsinki.
- Niiniluoto, Maarit 2007: Käänösiskelmät – osa suomalaisten kansallista identiteettiä. Teoksessa Riikonen, H.K., Kovala, Urpo, Kujamäki, Pekka & Paloposki, Outi (toim.) *Suomennoskirjallisuuden historia I* s. 535–549. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Salo, Heikki 2006/2009: *Kahlekuningaslaji – laululyriikan käsikirja*. Viides painos. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.
- Vertanen, Esko 2007: Digitalisoitumisen tulevaisuudennäkymiä. Teoksessa Oittinen, Riitta & Tuominen, Tiina (toim.) *Olennaisen äärellä – Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen* s. 308–325. Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print, Tampere.
- Vertanen, Esko 2002: Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina. Teoksessa Oittinen, Riitta & Mäkinen, Pirjo (toim.) *Alussa oli käänös* s. 131–153. 2. painos. Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print, Tampere.
- Viikari, Auli 1998: Lyriikan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli (toim.) *Runousopin perusteet* s. 39–102. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.
- Virkkunen, Riitta 2007: Ruudun rajoissa – Oopperan tekstittäminen. Teoksessa Oittinen, Riitta &

Tuominen, Tiina (toim.) *Olennaisen äärellä – Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen s.*
244–262. Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print, Tampere.

Virkkunen, Riitta 2001: *Tekstitys oopperassa*. Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print,
Tampere.

ENGLISH SUMMARY

Introduction

In many ways, song lyrics are closely related to both poetry and spoken language. More often than not, songs are written as a narrative that utilizes both poetic metaphors and rhymes. As such, song lyrics are hardly ever 'complete', and the listener is expected to be able to read between the lines and complete the story told. The melody of a song gives the lyrics another level of meaning, guides the tempo, and gives the words emphasis and effect.

Song translation is a varied and challenging process. The translator has to take into account not only the lexical and cultural differences between languages, but also the rhyme schemes and the rhythm of the melody, without losing the original song's core message or meaning. When the songs are translated as subtitles for a musical, the translating process becomes even more complicated. While the original lyrics, the rhythm and the rhymes are still important, they are now all subject to the conventions of subtitling. What ultimately ends up on the screen is limited by structural constrictions, character limits, and timing. Furthermore, the end result is affected by the general song translation and subtitling rules and recommendations, the guidelines given by translation agencies, as well as the translator's own stylistic choices and preferences.

The purpose of this study was to take a look at song translating in the context of musical subtitling. I ended up choosing Baz Luhrmann's 2001 musical *Moulin Rouge* as my research subject, because it cleverly combines a historical context with a selection of modern 20th century popular music. I chose my subtitling examples from two different translation versions, the VHS subtitling (for Broadcast Text) by Jaana Wiik, and the DVD subtitling (for SDI Media Group) by an anonymous translator. The research material was narrowed down to two songs, Eden Ahbez's *Nature Boy* (1947) and Elton John's *Your Song* (1970). I wanted to ascertain what differences and similarities the translations contained, both in comparison to the original songs as well as each other. Within the analysis, I paid special attention to word choices, colloquialisms, rhyme schemes, lyrical expressions, singability, and the rhythm of the text. Lastly, I compared the translators' methods to the guidelines and recommendations given by translation agencies and translation experts.

Theoretical Background

For cinema-goers, music has played an important part of the moving picture experience since the very beginning film history. After all, silent films were not entirely silent, but were accompanied by live musicians, who created a musical background for the events on-screen. In any given film, music is generally used in three different ways: it follows the story's events and the characters' emotions, it emphasizes and enhances the characterizations or the emotional charge of a given scene, or it polarizes or conflicts with the story. Furthermore, music functions on two different levels, diegetic and non-diegetic. With diegetic music, the source of the music can be seen on-screen (and the characters can usually hear it), whereas non-diegetic music (also known as soundtrack music) works on the background of scenes, and the characters do not react to it. In his 2005 book, Henry Bacon also mentions the term supradiegetic, referring to the way musicals utilize music, making it fall somewhere between diegetic and non-diegetic. In musicals, spoken dialogue is interrupted by musical numbers, where the characters sing and dance, making the lines between fantasy and reality blur.

The use of popular music has become a staple in modern films. Well-known songs make any cinematic story more accessible to the audience, and nothing can help create a romantic mood better than a popular love song. Romantic songs are especially popular in musicals, where the story is usually light and romantic, and the music enhances the characters' emotions and complements the fantasy-like, escapist mood. Even if the songs are well known, they are not unconnected, but work as a narrative element, and help tell the same story as the film's spoken dialogue.

Song translation, or perhaps more aptly song adaptation, has a long and proud history in Finland. Much like poetry, songs are not really translated in the traditional sense, but rather interpreted. In essence, the original text goes through a modification process, where cultural contexts, names, metaphors and the length of the texts are altered to better suit the target language. In addition to the original text, the translator has to take into account one essential element – music. After all, the melody controls the rhythm of the lyrics, the emphasis and length of rhymes, as well as the openness and resonance of sounds. All the elements of the original song cannot possibly be included in the translation, so the translator has to compromise, decide what expressions work in the target language, and find the right equivalents for the textual elements in the original lyrics.

The lyrics of a song are not complete until they are combined with a melody, accompanied by a singer and musical instruments. This way, the rhythm of the words and the emphasis of the rhyme scheme become even more apparent, and the singer's rendition creates another layer of meaning that helps to clarify the song's message and the listener's interpretation.

In his 2001 article, Johan Franzon mentions the umbrella term pseudotranslation. When translating a song, the stumbling block of a faithful, straightforward translation is that it cannot retain the melody and singability of the original lyrics. Franzon suggests three substitution strategies that can be utilized when translating songs: recreation, hook translation and reverent translation. The recreation strategy retains only what is necessary, and lets the melody guide the translation. As the term indicates, hook translation strategy strives to keep the hooks, those repetitive, predictable lyrical (e.g. rhymes) or melodic elements that are the most essential part of the original song. Reverent strategy, on the other hand, is trying to make the translation work much like the original song. The translation should not necessarily be word for word, but keep the essential elements of the lyrics, while taking into account the melody and note duration.

While song translation can be compared to poetry translation, song subtitling can be seen to take many of its cues from opera subtitling, or surtitling. Much like song subtitles, opera surtitles are limited by the tempo of the musical accompaniment and the rhythm of the lyrics. In both cases, music and lyrics help tell the story, create characterizations and emphasize events, and both subtitles and surtitles should reflect the same narrative and characterizations. Furthermore, subtitles and surtitles help focus the performance, since the character limit in both cases forces the translator to make compromises, and decide what the essential message of each line of the song should be. While opera surtitles tend to be more succinct and linguistically straightforward, song subtitles allow more ambiguity and lyrical expressions, depending on what strategy the translator chooses to use.

In Finland, subtitling TV programmes and films is standard practice, and the rules and regulations regarding subtitling are well-established. The limitations that character limit and timing create force the translator to compromise and capsule the dialogue into concise lines. The standard maximum number of dialogue lines is two, and the character limit per line usually falls somewhere between 33

and 35 characters. Because viewers are able to absorb spoken language faster than written language, subtitles have to be condensed to allow the viewer enough time for reading. Generally, a full-length two-line subtitle should stay on-screen from four to five seconds, while a single line can be read in two to three seconds. Typographically, song subtitles are distinguished from regular dialogue subtitling by the use of italics. However, in his 1992 book Jan Ivarsson pointed out that italics can be a little harder to read, and not necessarily distinguishable from non-italicized text on-screen, so the use of italics should always be justified. When it comes to the contents of the song, following the rhythm of the song, both in terms of lyrics and the melody sung, is generally more important than retaining the rhyme scheme. After all, a viewer will most likely not notice the rhyme unless it appears inside a two-line subtitle. The song's tempo will also have an effect on the contents of the subtitles. If the song is more fast-paced, the translator has to cut down and modify the song's original lyrics and time the subtitles so that they follow the tempo of the song and the singing. However, different translation agencies often have their own recommendations regarding song subtitling, so typographical solutions and opinions concerning rhyme schemes can vary. Using pre-existing, translated lyrics as the basis of your subtitles is not usually recommended, since translated songs are often adaptations, and far too long to fit inside subtitling parameters.

Analysis and Results

For this study, I analyzed two subtitled versions (VHS and DVD) of two songs, Nature Boy (1947) and Your Song (1970), comparing both translations to the original song lyrics as well as each other. I paid special attention to lexical differences, changes within verses, rhyme schemes, lyrical expressions, colloquialisms, and the rhythmic tempo of the subtitle lines, both in terms of the song itself as well as in the context of synchronization. The analysis was based on the previously introduced song subtitling rules and recommendations, as well as the research done on rhyming, song and poetry translation. In addition, the analysis utilized the song subtitling guidelines of the two translation agencies, Broadcast Text and SDI Media Group.

Based on the analysis, the translators had approached the source text through slightly different strategies. The VHS translation stayed lexically close to the original lyrics, which resulted in fairly faithful translations, as in *I sat on the roof/And I kicked of the moss* turning into *Mä katolla*

istuin/Pois potkin sammaleet. Overall, the subtitles were not singable, although they contained a few singable verses, as in for example *They say he wandered very far* translated into *Hän kulki kauas, kerrotaan*. The translator had also partially done away with the rhyme scheme, taking a more faithful approach with *Nature Boy*, but abandoning the rhyme scheme for most of *Your Song*. One reason for this could be Broadcast Text's own guidelines, which did not require rhyming. To make the song subtitles stand out from normal dialogue translations, the translator used colloquialisms (e.g. *mulle, riipustan*), lyrical expressions (e.g. *soi* and *maailmassain*) and reverse word order, as with *This he said to me* vs. *Tämähän hän mulle sanoi*. In addition, the subtitle lines followed the original verse divisions, and the timing kept the same tempo and rhythm as the songs.

The DVD translation took more liberties with the original lyrics, but remained structurally faithful to the source text. While the DVD translator utilized similar strategies to the VHS translator, namely colloquialisms (for example *tän, kaltaises, nää*) reverse word order (as in *A magic day he passed my way* vs. *Mä hänet kohdata myös sain*) and lyrical expressions (*lie, tään*), the translator had also retained the rhyme scheme of the original songs. One example of this can be seen in *So excuse me forgetting/But these things I do/You see I've forgotten/If they're green or if they're blue* translated into *Mulle anteeksi suothan/Mä nyt **nolostun**/Mä unohdin aivan/Värin silmies **sun***. Due to this, the subtitles were more heavily edited, and the translator had had to omit some parts of the original lyrics (e.g. *I sat on the roof/And I kicked off the moss* translated into *Katolla näin/Mä istua sain*). Furthermore, the translator had clearly striven to make the subtitles singable (e.g. *A very strange enchanting boy* vs. *On outo, kumma poika tää* and *I hope you don't mind* vs. *Ei haittaa se kai*), although the strategy's execution did not remain flawless all the way through. *Your Song* has a much faster tempo, and the pitch of the melody can change several times within a single word, which made perfect singability harder to achieve. Even though the translator had to compromise and cut parts of the lyrics, nothing essential was left out, and the subtitles followed the original verse division, as well as the song's tempo. As far as typographical solutions go, both translators used italics to indicate the changes between dialogue and song subtitles.

This study helped to both highlight some of the challenges that translators subtitling songs face, and to demonstrate possible strategies and solutions that can be used to overcome those challenges. The analysis showed that the lack of common, clear-cut rules for song subtitling can be seen to account for some of the differences between the two translations. Furthermore, even with such a concise analysis of only two translation agencies, the recommendations for song subtitling varied. One reason for the lack of uniform rules could be the scarcity of modern musicals. Apart from Disney

animations, musicals are not a popular genre of modern film. In addition, what is considered diegetic music in films and television shows can be up to interpretation, and translators can choose to omit song subtitles, even in situations where the song functions diegetically.

One perspective left out of this study concerns the viewer's role as a defining factor in subtitling. Understanding the translation process, its rules and regulations has undoubtedly altered my own perspective. Stylistic choices, like rhyme schemes and singability, or more faithful, word for word approaches might not be as noticeable or important from an ordinary viewer's perspective. What makes subtitles work is often up to interpretation, as opinions regarding good translations in general can be entirely subjective. While this study offers a fairly cursory look into the practices of song subtitling, it could provide a starting point for ideas and topics for future research. One type of research that might prove fruitful in terms of viewers' role as the 'consumers' of translations, could be some kind of reception research. The even popular Disney animations, which are both dubbed and subtitled in Finland, could also yield plenty of useful data on what song dubbing and subtitling have in common, how they differ, and whether the dubbed lyrics are used as a starting point in the subtitling process.