

Don Rosan ankkasarjakuvien kulttuuri-imperialistiset piirteet

Laura Kortelainen

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot

Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta

Pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2016

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot
Englannin kääntämisen ja tulkkauksen opintosuunta

KORTELAINEN, LAURA: Don Rosan ankkasarjakuvien kulttuuri-imperialistiset piirteet

Pro gradu -tutkielma, 79 sivua + englanninkielinen lyhennelmä, 11 sivua
Kevät 2016

Tämän tutkielman tavoitteena on tarkastella Don Rosan ankkasarjakuvien kulttuuri-imperialistisia piirteitä tarinoiden kuvan, tekstin ja ideologian välittämien amerikkalaisuuksien avulla. Tarkastelen myös sitä, onko amerikkalaisuuden välittymisessä eroja englanninkielisen lähdetekstin ja suomenkielisen käännöksen välillä.

Teoriataustaltaan tutkielma nojaa Herbert Schillerin kulttuuri-imperialismin teoriaan, Itamar Even-Zoharin polysysteemiteoriaan sekä sarjakuvan ja sarjakuvan kääntämisen tutkimukseen. Kulttuuri-imperialismin teoreetikkojen mukaan yritysten poliittisiin ja sotilaallisiin intresseihin sidoksissa olevat kaupalliset pyrkimykset aiheuttavat ja ylläpitävät epätasa-arvoisia riippuvuussuhteita maiden välillä. Tärkeä osa teoriaa on ajatus siitä, että kulttuurilla ja erityisesti medialla on tärkeä asema identiteettien ja asenteiden luomisessa ja muokkaamisessa, minkä takia amerikkalaisen populaarikulttuurin leviämisen nähdään johtavan kulttuuriseen köyhtymiseen ja uhkaavan kansallisia identiteettejä.

Työn käännöstieteellisenä viitekehyksenä hyödynnetään polysysteemiteoriaa, koska se mahdollistaa käännösten funktioiden ja vaikutuksen analysoimisen kohdekulttuurissa. Se myös sisältää ajatuksen siitä, että yksikään käännös ei ole neutraali tai objektiivinen, vaan väistämättä kantaa mukanaan ideologisia jälkiä tekstin tuottajasta tai kääntäjältä.

Tutkimusaineisto koostuu kolmesta Don Rosan piirtämästä ja käsikirjoittamasta Disney-sarjakuvasta, joista tarkastellaan sekä englannin- että suomenkielistä versiota sisällönanalyysin keinoin. Amerikkalaisuuksien tunnistamisessa hyödynnetään Birgit Nedergaard-Larsenin luomaa kulttuurisidonnaisuusluokittelua. Aineiston tarinat ovat ”Ahneen palkka” (”The Money Pit”), ”Andien kutsu” (”Return to Plain Awful”) ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...” (”Mythological Menagerie”).

Tutkimukseni osoittaa, että Don Rosan Disney-sarjakuvista voidaan löytää sekä kulttuuri-imperialistisia piirteitä että anti-imperialistisia ja antikapitalistisia piirteitä. Erityisen selvästi amerikkalaisuus välittyy englanninkielisissä tarinoissa kuvasta ja tekstistä ja suomenkielisissä tarinoissa kuvasta. Suomennetuista teksteistä viittaukset amerikkalaiseen kulttuuriin on joko poistettu tai korvattu viittauksilla suomalaiseseen kulttuuriin. Tarinoiden välittämän amerikkalaisuuden lisäksi myös niiden tuotantoprosessin voidaan katsoa olevan osoitus kulttuuri-imperialismista.

Avainsanat: kulttuuri-imperialismi, polysysteemiteoria, Disney, Don Rosa, Aku Ankka

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Taustaksi.....	1
1.2 Tutkimusongelma ja tutkimuksen relevanssi	2
1.3 Työn rakenne.....	4
2 Monikansallinen media	6
2.1 Viestinnän globalisaatio	6
2.2 Kulttuuri-imperialismi.....	9
2.2.1 Kulttuurista ylivaltaa	10
2.2.2 Vallan kahtiajako.....	11
2.2.3 Markkinoitua kulttuuriteollisuus	11
2.2.4 Monikansallistuminen ja omistuksen keskittyminen	13
2.2.5 Kulttuuri-imperialismin kritiikki.....	14
2.2.6 Kohti demokraattisempaa kulttuuriteollisuutta?	16
3 Polysysteemiteoria	18
3.1 Lähdekulttuurista kohdekulttuuriin	18
3.2 Polysysteemi.....	19
3.3 Kirjallinen järjestelmä	22
3.4 Käännöskirjallisuuden asema kaunokirjallisessa järjestelmässä.....	25
3.5 Polysysteemiteorian kritiikki.....	27
4 Sarjakuva	29
4.1 Sarjakuvan kerronta ja ominaispiirteet.....	29
4.1.1 Sarjakuvan määritelmä.....	29
4.1.2 Kuvan ja sanan tulkinta	30
4.1.3 Tekstityypit.....	31
4.1.4 Merkkikieli	32
4.2 Disney-sarjakuvat.....	34
4.2.1 Aku Ankka	35
4.2.2 Disney-sarjakuvien kritiikkiä	37
4.3 Sarjakuvan kääntäminen	39
4.3.1 Sarjakuvan kääntämisen erityispiirteitä	39
4.3.2 Disney-sarjojen kääntäminen	42
4.3.3 Ankkasarjakuvien suomentaminen	44

5 Don Rosan ankkatarinat sisällönanalyysin kohteena	48
5.1 Tutkimusaineisto	48
5.1.1 Aineiston rajaus	48
5.1.2 Don Rosa	49
5.1.3 Ankkatarinat	50
5.2 Tutkimusmenetelmä	52
5.2.1 Tutkimuskysymykset	52
5.2.2 Menetelmä	53
6 Suomalais-amerikkalaiset ankat	56
6.1 Amerikkalaisuus kuvassa	56
6.1.1 Maantieteelliset elementit	56
6.1.2 Historialliset elementit	56
6.1.3 Yhteiskunnalliset elementit	57
6.1.4 Kulttuuriset elementit	58
6.2 Amerikkalaisuus tekstissä	59
6.2.1 Maantieteelliset elementit	59
6.2.2 Historialliset elementit	59
6.2.3 Yhteiskunnalliset elementit	60
6.2.4 Kulttuuriset elementit	62
6.2.5 Kielelliset elementit	63
6.3 Amerikkalaisuus ideologiassa	65
6.4 Johtopäätökset	67
7 Lopuksi	71
Lähteet	75
English summary	i

1 Johdanto

1.1 Taustaksi

Nykypäivän viestintä on maailmanlaajuista viestintää. Viestejä ja mediaesityksiä lähetetään reaaliajassa huimien välimatkojen päähän, mikä tarkoittaa, että suomalaiset, australialaiset ja brasilialaiset voivat halutessaan katsoa suoratoistona vaikkapa Yhdysvaltojen presidentinvaalien vaalilähetyistä samanaikaisesti. Viestinnän globalisaatio on monipuolistanut tarjontaa ja tarjonnut kuluttajille uusia tapoja käyttää mediaa, mutta valtaosan maailman mediaesityksistä tuottavat suuret monikansalliset monialayritykset – ja kilpailu markkinoilla on kovaa.

Mitä kaupallisemmaksi media muuttuu ja mitä suuremmiksi jätteiksi yritykset fuusioituvat, sitä tärkeämpää niille on, että mediaesitykset tuottavat voittoa ja edustavat elämäntapaa, johon kuluttajat voivat ihailien samaistua. Tavoitteena on tietenkin saada kuluttajat tavoittelemaan tätä elämäntapaa ja sitä kautta kuluttamaan enemmän. Jotta mediaesitys voi menestyä globaaleilla markkinoilla, se ei saa ärsyttää tai tuntua liian vieraalta. Tämä johtaa mediaesitysten samankaltaistumiseen.

Monet tutkijat ovat väittäneet ja osittain myös osoittaneet, että globalisaatio todella on yhtenäistänyt kuluttajien tarpeita, makua ja elämäntapoja maailmanlaajuisesti (Tang 2008, 149). Tämä ajatus on hyvin vahvana kulttuuri-imperialismissa, jonka teoreetikkojen mukaan kulttuuri-imperialismi on lyhyesti ilmaistuna yhdysvaltalaisistausten mediajättien yksisuuntaista vaikutusvaltaa. Taustalla on ajatus siitä, että yritysten intresseihin sidoksissa olevat kaupalliset pyrkimykset aiheuttavat ja ylläpitävät epätasa-arvoisia riippuvuussuhteita maiden välillä ja että kulttuurilla ja erityisesti medialla on tärkeä asema identiteettien ja asenteiden luomisessa ja muokkaamisessa. Kulttuuri-imperialismin teoreetikkojen mukaan amerikkalaisen populaarikulttuurin leviäminen johtaa väistämättä kulttuuriseen köyhtymiseen ja uhkaa kansallisia identiteettejä. (Ks. esim. Schiller 1969; 1976; 1989; 1991; Nieminen & Pantti 2004, 57; Thompson 1995, 165.)

Rakenteellista eriarvoisuutta tarkastelevan kulttuuri-imperialismin hallitseva ajatus on, että kaikki on vallitsevien olosuhteiden tuotosta ja syntyy valtaapitävien – toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltojen, mutta nykyään monikansallisten monialayritysten – ehdoilla ja

tarpeisiin: uudet teknologiat kehitetään rikkaissa länsimaissa markkinatalouden tukemana sen tarpeisiin, kulttuurituotteet räätälöidään tuottamaan voittoa ja levittämään kapitalistista ideologiaa, koulutusta ja tutkimusta muokataan vastaamaan valtaapitävien tarpeita ja niin edelleen. Kulttuuri-imperialismin tutkijoiden mukaan mahtimaiden ylivallasta kärsivät eniten heikoimmassa asemassa olevat kehittyvät valtiot, mutta kulttuurinen samankaltaistuminen on uhka kaikille maille.

Kulttuuri-imperialistisesta näkökulmasta voidaan ajatella, että viestintä on oikeastaan globalisoitunut mediajättien tarpeisiin ja että yksikään kulttuurituote ei ole ideologisesti neutraali. Kääntämisen rooli viestinnän globalisaatiossa ja kaupallistumisessa on mielenkiintoinen, sillä kulttuurituotteet leviävät ulkomaanmarkkinoille useimmiten käännöksinä.

1.2 Tutkimusongelma ja tutkimuksen relevanssi

Tämä tutkimus yhdistää kulttuuri-imperialismin teoriaa käännöstieteeseen ja pyrkii tarkastelemaan sitä, millaisia kulttuuri-imperialistisia piirteitä Don Rosan ankkasarjakuvissa on. Käännöstieteellisen näkökulman yhdistäminen mediatutkimuksen teoriaan on perusteltua, sillä mediatutkimuksessa ja kulttuurintutkimuksessa puhutaan paljon kulttuurienvälisistä suhteista ja kulttuurien vaikutuksesta muihin kulttuureihin. Tästä huolimatta näillä tutkimusaloilla kääntämisestä ei yleensä sanota sanaakaan tai se sivuutetaan merkityksettömänä tai mekaanisena toimintana, vaikka kulttuurienvälinen kommunikaatio tapahtuu pääosin käännösten välityksellä ja käännösteksteillä on merkittävä rooli kulttuurien muotoutumisessa ja kehitymisessä. Tästä teemasta kirjoittaa Tiina Tuominen (2012) mediatutkimusta ja käännöstiedettä yhdistävässä väitöskirjassaan *The Art of Accidental Reading and Incidental Listening. An Empirical Study on the Viewing of Subtitled Films*. Media- ja kulttuurintutkimuksen teorioista ammentavalla käännöstieteellisellä tutkimuksella on siis mahdollisuus löytää uusia näkökulmia siihen, miten käännökset vaikuttavat kohdekulttuuriin.

Kulttuurienvälisen vuorovaikutuksen näkökulmasta erityisen mielenkiintoisia käännöksiä ovat ne, jotka ovat juurtuneet osaksi kohdekulttuuria ja joiden jopa usein unohdetaan olevan käännöksiä. Tämän tutkimuksen aineistona käytetyt ankkasarjakuvat ovat hyvä esimerkki käännöksistä, joiden alkuperää ei useinkaan tule ajatelleeksi, sillä niistä on muodostunut

tärkeä osa suomalaista kulttuuria: *Aku Ankka* -lehti on jo suomalainen instituutio (Heiskanen 2007). Alkuperäisissä englanninkielisissä tarinoissa ankat ovat kuitenkin selvästi amerikkalaisia ja Ankkalinnä on kaupunki Yhdysvaltojen länsirannikolla, minkä voisi olettaa näkyvän myös suomennetuissa tarinoissa. Tämä tutkimus saikin alkunsa mielenkiinnosta selvittää, miten amerikkalainen lähdekulttuuri näkyy suomalaisen kulttuurin osana pidetyissä suomennetuissa ankkatarinoissa.

Tutkimuksen aineisto koostuu kolmesta Don Rosan piirtämästä ja käsikirjoittamasta ankkasarjakuvasta, joista kustakin analysoidaan sekä englanninkielistä alkuperäistekstiä että suomenkielistä käännöstä. Aineiston tarinat ovat ”Ahneen palkka” (engl. ”The Money Pit”), ”Andien kutsu” (engl. ”Return to Plain Awful”) ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...” (engl. ”Mythological Menagerie”). Näistä ”Andien kutsu” on pitkä seikkailutarina (28 sivua) ja ”Ahneen palkka” ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...” lyhyitä vitsisarjoja (12 ja 10 sivua). Kaikki tarinat on suomentanut Markku Saarinen.

Tämä on laadullinen tutkimus, joka perustuu sisällönanalyttiseen tutkimusmenetelmään. Analysoin amerikkalaisen kulttuurin ilmentymiä kuvan, tekstin ja tarinan ideologian tasolla molemmankielisissä tarinoissa ja vertaan kieliversioita toisiinsa saadakseni käsityksen siitä, välittykö amerikkalaisuus eri tavalla erikielisistä sarjakuvista. Amerikkalaisuuksien tunnistamisessa hyödynnetään soveltuvin osin Birgit Nedergaard-Larsenin (1993) luomaa luokittelua, jossa kulttuurisidonnaisuudet jaetaan neljään pääkategoriaan: maantiede, historia, yhteiskunta ja kulttuuri.

Ankkasarjakuvia on tutkittu paljon erityisesti Suomessa, jossa ne ovat hyvin suosittuja. Meillä ankat ovat päässeet muun muassa kahden väitöskirjan ja lukuisien pro gradu -tutkielmien tähdiksi. Ensimmäinen ankkasarjakuvia käsittelevä suomalainen väitöskirja on ankkasarjakuvien kääntämiseen keskittyvä Pia Toivosen väitöstutkimus *En serietidning på fyra språk* vuodelta 2001. Tuorempi tapaus on Katja Kontturin väitöstutkimus *Ankkalinnä – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana* vuodelta 2014.

Ehdottomasti tunnetuin ankkatutkimus on kuitenkin eteläamerikkalaisten Ariel Dorfmanin ja Armand Mattelartin vuonna 1971 julkaisema marxilainen tutkimus *Para leer al Pato Donald*,

joka ilmestyi suomeksi nimellä *Kuinka Aku Ankkaa luetaan. Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa* vuonna 1980. Teoksessa Dorfman ja Mattelart analysoivat 1940–1960-luvuilla Chilessä julkaistuja ankkasarjakuvia ja pyrkivät osoittamaan, miten amerikkalainen populaarikulttuuri edistää imperialistista ja kapitalistista ideologiaa. Dorfmanin ja Mattelartin mukaan Disneyn tuotanto tähtää nimenomaan amerikkalaisen imperialismin levittämiseen.

Ankkasarjakuvien kulttuuri-imperialististen piirteiden nostaminen uudelleen tutkimuskohteeksi on mielenkiintoista, sillä maailma on muuttunut Dorfmanin ja Mattelartin ajoista kovasti, mutta tietääkseni samankaltaista tutkimusta ei ole tehty uudestaan. Tuolloin ankkasarjakuvista välittyi voimakkaan imperialistinen ja kapitalistinen ideologia, mutta miten on tänä päivänä? Samalla tässä tutkimuksessa päästään testaamaan puoli vuosisataa sitten kukoistaneen ja nyt uutta tuloa tekevän kulttuuri-imperialistisen teorian relevanssia nykypäivänä.

Käännöstieteessä Disneyn kulttuurituotteiden tutkimus on keskittynyt pääasiassa audiovisuaaliseen materiaaliin. Disney-elokuvien välittämiä kulttuurisia piirteitä ovat tarkastelleet muun muassa Elena di Giovanni (2003) ja Jun Tang (2008). Ankkasarjakuvien sijoittamista arabikulttuuriin käännösten avulla on tutkinut Jehan Zitawi (2008), ja *Aku Ankan* suomentamisesta on kirjoittanut Riitta Oittinen (2004a). Ei siis voida sanoa, että ankkasarjakuvat olisivat käännöstieteessä loppuun kaluttu aihe.

Disneyn kulttuurituotteita on siis tutkittu jonkin verran niiden välittämän kulttuurin näkökulmasta, mutta tutkimukset ovat joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta keskittyneet animaatioelokuviin.

1.3 Työn rakenne

Tutkielman teoriaosa koostuu kolmesta luvusta. Niistä ensimmäinen eli luku 2 keskittyy mediatutkimuksen teoriaan. Siinä luodaan ensin katsaus viestinnän globalisaatiota leimaaviin piirteisiin ja perehdytään sitten tutkimuksen tärkeimpänä teoreettisena viitekehyksenä käytettävään Herbert Schillerin teoriaan kulttuuri-imperialismista.

Luvussa 3 keskitytään tutkielman käänntieteelliseen viitekehukseen eli Itamar Even-Zoharin polysysteemiteoriaan. Polysysteemiteoria sijoitetaan ensin käännntieteen kentälle, minkä jälkeen tarkastellaan teorian pääkäsitteitä ja selvitetään käännntekirjallisuuden tyypillistä asemaa kirjallisuuden polysysteemissä. Lopuksi pohditaan lyhyesti polysysteemiteorian rajoituksia.

Luvussa 4 syvennyttään sarjakuvaan kerrontamuotona ja luodaan katsaus Disney-sarjakuviin. Luvussa käsitellään myös sarjakuvan kääntämisen erityispiirteitä ja perehdyttään *Aku Ankka* -lehden suomentamiseen, sillä aineisto koostuu sekä englannin- että suomenkielisistä ankkasarjakuvista.

Luvussa 5 esitellään tutkimusaineisto ja -menetelmä ja luvussa 6 esitellään analyysin tulokset. Luvussa 7 langat vedettään yhteen ja tehdään yhteenveto tutkimuksen tuloksista, pohditaan tutkimuksen rajoituksia ja esitellään mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

2 Monikansallinen media

Tässä luvussa perehdytään tutkielman tärkeimpänä teoreettisena viitekehyksenä toimivaan teoriaan: kulttuuri-imperialismiin. Kokonaistilanteen hahmottamiseksi tehdään ensin kuitenkin katsaus viestinnän globalisaatioon.

2.1 Viestinnän globalisaatio

Eräs nykypäivän viestintää selvimmin leimaavista piirteistä on sen maailmanlaajuinen luonne. Viestejä lähetetään huimien välimatkojen päähän, mikä tarkoittaa, että ihmiset pääsevät käsiksi tietoon ja viesteihin, jotka on tuotettu maailman toisella laidalla – reaaliajassa.

Globalisaatiolla tarkoitetaan yleensä maailmanlaajuisia verkottumista eli maailman eri alueiden välistä kasvavaa yhteyttä. Globalisaatiosta voidaan puhua mediaa tutkivan sosiologin John Thompsonin mukaan silloin, kun 1) toiminta tapahtuu globaalilla tai lähes globaalilla tasolla, 2) se on järjestetty, suunniteltu tai koordinoitu globaalilla tasolla ja 3) siihen sisältyy jonkinasteista vastavuoroisuutta ja riippuvaisuutta. (Thompson 1995, 149–150.)

Globalisaation juuret ovat 1800-luvulla, mutta globalisaatio on kuitenkin 1900-luvulle ominainen ilmiö, sillä silloin ylikansallisista informaatiovirroista ja globaalista viestinnästä tuli yhteiskuntia leimaava piirre (Thompson 1995, 159–160). Kirjallisuudessa viestinnän globalisaatiota kuvaavat muutamat toistuvat ilmiöt: teknologian kehitys, kasvavat ylikansallisten mediatuotteiden virrat, kiihtyvä kaupallistuminen, mediayritysten laajeneminen monikansallisiksi monialajäteiksi ja tätä kautta vallan keskittyminen yhä harvempien käsiin (ks. esim. Herman & McChesney 1997; McPhail 2014; Thompson 1995).

Globaalin viestinnän keskeinen piirre on mediaesitysten maailmanlaajuinen leviäminen. Yhdysvalloissa tuotettuja elokuvia ei siis katsella vain Yhdysvalloissa, vaan ympäri maailmaa. Thompsonin mukaan mediatuotteiden levittäminen on järjestelmällinen prosessi, jossa tietyillä organisaatioilla on hallitseva asema. Tästä johtuen jotkin perifeeriset alueet ovatkin lähes täysin riippuvaisia keskeisten alueiden tuotteista. Kaarle Nordenstreng ja Tapio Varis osoittivat jo 1970-luvun alussa, että televisio-ohjelmien virta on varsin epäsymmetristä: ohjelmia myytiin pääasiassa Yhdysvalloista ja jossain määrin myös muista länsimaista muualle maailmaan. Merkittävin televisio-ohjelmien viejämaa Yhdysvallat myi ohjelmia

huomattavasti enemmän ulkomaille kuin osti niitä kotimaan markkinoilleen, toisin kuin muut merkittävät viejämaat Iso-Britannia ja Ranska, jotka myös ostivat paljon materiaalia.

Myöhemmät tutkimukset ovat vahvistaneet suomalaistutkijoiden tulokset epäsuhtaisista virroista, mutta näissä tutkimuksissa virtaukset ovat näyttäneet monipolvisempina ja korostaneet myös alueiden sisäisen kaupan merkitystä. (Thompson 1995, 162–163.)

Viestinnän globalisaatioon liittyy hyvin vahvasti myös suurten monikansallisten monialayhtiöiden synty. Näiden mediajättien juuret ovat 1800-luvulla alkunsa saaneissa uutistoimistoissa, mutta fuusioiden ja yrityskauppojen avulla yritykset ovat jatkuvasti vallanneet uusia alueita ja kasvattaneet rooliaan mediataloudessa (Thompson 1995, 160). Tämän hetken kolme suurinta mediayhtiötä ovat amerikkalaiskonglomeraatit Disney, News Corporation ja Time Warner (McPhail 2014, 118). Thompsonin mukaan näiden ja muiden mediajättien markkinat ovat maailmanlaajuiset, joten niiden toiminta perustuu nimenomaan globaaleille markkinoille kehitettyihin strategioihin. Globaalista toiminnastaan huolimatta lähes kaikkien mediajättien pääkonttorit ovat kuitenkin Pohjois-Amerikassa, Länsi-Euroopassa, Australiassa tai Japanissa. Mediajätit ovat synnyttäneet yksityisomistuksessa olevia taloudellisen ja symbolisen vallan keskittymiä, joiden omistajilla on valtavat resurssit kaupallisten pyrkimystensä edistämiseen. (Thompson 1995, 160–161.)

Mediatutkijoiden Edward Hermanin ja Robert McChesneyn mukaan viestinnän globalisaatiota voidaan pitää sekä positiivisena että negatiivisena ilmiönä. Globalisaation ansiosta markkinatalous on haastanut kansalliset yleisradiot kehittymään ja uudistumaan, valtakulttuurien populaarikulttuuri on levitessään luonut yhteenkuuluvuuden tunnetta ja kylvänyt globaalin kulttuurin siemenet, vasta- ja poikkivirtaan kulkevat mediaesitykset ovat avartaneet näkemyksiä ja parantaneet ymmärrystä eri kulttuurien välillä, ja länsimaisten arvojen leviäminen on lisännyt tasa-arvoa ja tervettä kriittisyyttä auktoriteetteja kohtaan. Toisaalta median globalisaatioon liittyy kaikkien viestinnän osa-alueiden kiihtyvä kaupallistuminen, julkisen tilan ja demokratian rapautuminen yksityisomistukseen, mainostuloihin ja viihdekulttuuriin perustuvan viestintämallin seurauksena sekä mediaesitysten tuotteistaminen markkinoiden – ei ihmisten – palvelemiseksi. (Herman & McChesney 1997, 8–9.)

Kääntämisen rooli globalisaatiossa voidaan Michael Croninin (2009) mukaan nähdä kahdella tavalla. Yhtäältä kääntämistä voidaan ajatella homogeenistamisen välineenä, jolloin se liittyy vahvasti yksipuolisen riippuvuuden, imperialismin ja amerikkalaistumisen tai länsimaistumisen teemoihin. Tämän näkökulman mukaan kääntäminen on mahdollistanut myöhemmin tässä luvussa esiteltävän kulttuuri-imperialismin, sillä amerikkalaiset kulttuurituotteet, muun muassa Disneyn elokuvat ja sarjakuvat, eivät olisi voineet levitä englanninkielisen maailman ulkopuolelle ilman käännöksiä. Toisaalta kääntämisen voidaan nähdä tukevan molemminpuolista riippuvuutta ja kulttuurista sekoittumista. Tästä näkökulmasta käännökset antavat tavallisille ihmisille valtaa ja mahdollisuuden vaikuttaa asioihin. (Cronin 2009, 127–128.)

Käännöstieteilijä Lawrence Venuti näkee kääntämisen imperialismin välineenä. Hänen mukaansa monikansallisten yritysten ”uuskolonialismi” ei voisi edetä ilman valtavaa määrää käännöksiä: sopimuksia, käyttöohjeita, mainostekstejä, kirjoja, elokuvia ynnä muita. Venutin mukaan monikansalliset yritykset ovat riippuvaisia paitsi ulkomaanmarkkinoista, myös käännösten tehokkuudesta, sillä nimenomaan käännökset kilpailevat kohdekielillä markkinoilla ja vain menestyksekkäät käännökset tuottavat yrityksille voittoa. (Venuti 1998, 158–160.) Esimeriksi Suomessa *Aku Ankan* kielellä leikitteleviä värikkäitä suomennoksia pidetään yhtenä lehden suuren suosion syistä.

Venutin mukaan kääntäminen siis luo ja ylläpitää epäsuhtaa valta- ja marginaalikulttuurien sekä isojen ja pienten kielten välillä. Venuti pitää monikansallisten mediajättien strategioita puhtaan imperialistisina, elleivät yritykset muuta yksisuuntaisia kääntämiskäytäntöjään ja ala käännättää muun muassa afrikkalaista, aasialaista ja eteläamerikkalaista kirjallisuutta samassa määrin englanniksi. (Venuti 1998, 160–161.)

Pitää kääntämistä sitten imperialismin välineenä tai kulttuurisen sekoittumisen mahdollistajana, selvää lienee ainakin se, että käännösosalalla viestinnän globalisaatio näkyy muun muassa käännösten kasvavana kysyntänä ja tarpeena lokalisoida eli sopeuttaa tietokoneohjelmistoja, nettisivuja, sovelluksia ynnä muita paikalliseen käyttöön.

Mediajätit ovat nähneet lokalisaatiossa myös tilaisuuden tienata yhä enemmän vetoamalla paikallisiin yleisöihin: Disneyn animaatioelokuvassa *Zootropolis* jopa henkilökaarti vaihtelee

kohdemarkkinoiden mukaan. Ainakin Suomessa, Yhdysvalloissa ja Kanadassa uutisia ankkuroivat hirvi ja lumileopardi, mutta Australiassa ja Uudessa-Seelannissa hirven paikalla on koala, Isossa-Britanniassa kuningattaren lempikoirarotu corgi ja Kiinassa jättiläispanda (Sarhimaa 2016). Disney on kunnostautunut lokalisoijana aiemminkin, sillä se on räätälöinyt muun muassa *Iron Man 3:n*, *Captain America: Winter Soldierin* ja *Inside Outin* sisältöä suurimmille markkinoille (mt).

2.2 Kulttuuri-imperialismi

Viestinnän tutkija Oliver Boyd-Barrettin (2010) mukaan mediatutkimuksessa vallitsee käsitys, jonka mukaan alan tutkimus on kehittynyt lineaarisesti: kehitys alkoi kansainvälistä viestintää propagandana käsittelevästä tutkimuksesta ja siirtyi modernisaation ja vapaan virtauksen teorioiden kautta riippuvuuteen ja kulttuuri- tai mediaimperialismiin, jotka puolestaan jäivät aktiivisen yleisön teorian jalkoihin. Uusimpana tulokkaana alalla ovat lukuisilla globaalien ja lokaalien yhdistelmillä leikittelevät globalisaatiodiskurssit. (Boyd-Barrett 2010, 139.) Tämän tutkielman teoreettisena viitekehysenä käytetään kulttuuri-imperialismin teoriaa, johon perehdytään tässä alaluvussa.

Erityisesti 1960–1970-luvuilla kukoistaneen kulttuuri-imperialismin keskeisimpiin teoreetikoihin kuuluu yhdysvaltalainen mediakriitikko ja sosiologi Herbert Schiller. Tämä tutkielma nojaa Schillerin teoriaan on kulttuuri-imperialismista, sillä se kulttuuri- ja mediaimperialismin teorioista kattavin. Schiller on myös päivittänyt teoriaansa vielä 1990-luvulla, minkä takia se ottaa huomioon myös mediatalouden myöhempiä kehityssuuntia. Muita merkittäviä kulttuuri-imperialismin teoreetikkoja ovat Jeremy Tunstall, Dallas Smythe ja kansainvälisen viestinnän vienti- ja tuontivirtoja tutkineet Kaarle Nordenstreng ja Tapio Varis.

Kulttuuri-imperialismi on lyhykäisyydessään yhdysvaltalaisistaustaisten mediajättien yksisuuntaista vaikutusvaltaa. Taustalla on ajatus siitä, että yritysten poliittisiin ja sotilaallisiin intresseihin sidoksissa olevat kaupalliset pyrkimykset aiheuttavat ja ylläpitävät epätasa-arvoisia riippuvuussuhteita maiden välillä ja että kulttuurilla ja erityisesti medially on tärkeä asema identiteettien ja asenteiden luomisessa ja muokkaamisessa. Kulttuuri-imperialismin tutkijoiden mukaan amerikkalaisen populaarikulttuurin leviäminen johtaa kulttuuriseen

köyhtymiseen ja uhkaa kansallisia identiteettejä. (Ks. esim. Schiller 1969; 1976; 1989; 1991; Nieminen & Pantti 2004, 57; Thompson 1995, 165.)

Kulttuuri-imperialismin kulta-aika oli jo puoli vuosisataa sitten, mutta päivitetty teoria on edelleen relevantti, sillä se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella rakenteellista epätasa-arvoa, sitä ylläpitäviä prosesseja ja näiden lähtökohtaista epäoikeudenmukaisuutta ja haitallisia seurauksia. Valtasuhteiden ja rakenteellisen eriarvoisuuden merkitystä vähätelleiden teorioiden valta-ajan jälkeen imperialismin käsite on tekemässä paluuta alan tutkimukseen (ks. esim. Hesmondhalgh 2006), mikä myös kannustaa soveltamaan teoriaa edelleen.

2.2.1 Kulttuurista ylivaltaa

Schiller määrittelee kulttuuri-imperialismin niiksi prosesseiksi, joiden kautta yhteiskunta tuodaan osaksi modernia kapitalistista järjestelmää ja yhteiskunnan hallitseva kerros houkuttelee, painostetaan, pakotetaan tai lahjotaan muokkaamaan yhteiskunnallisia instituutioita vastaamaan tai jopa edistämään järjestelmän hallitsevan keskuksen arvoja ja rakenteita. (Schiller 1976, 9.)

Rakenteellista eriarvoisuutta tarkastelevan kulttuuri-imperialismin hallitseva ajatus on, että kaikki on vallitsevien olosuhteiden tuotosta ja syntyy valtaapitävien – toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltojen, mutta nykyään monikansallisten monialayritysten – ehdoilla ja tarpeisiin: uudet teknologiat kehitetään rikkaissa länsimaissa markkinatalouden tukemana sen tarpeisiin, kulttuurituotteet räätälöidään tuottamaan voittoa ja levittämään kapitalistista ideologiaa, koulutusta ja tutkimusta muokataan vastaamaan valtaapitävien tarpeita ja niin edelleen. Kuten edellisen kappaleen määritelmästäkin voi päätellä, kulttuuri-imperialismin tutkijoiden mukaan mahtimaiden ylivallassa kärsivät eniten kehittyvät valtiot, mutta kulttuurinen yhdenmukaistuminen on uhka kaikille maille. Kulttuuri-imperialismissa on siis yksinkertaisimmillaan kyse monikansallisten jättien ajamasta maailman kulttuurisesta ja ideologisesta homogenisoitumisesta.

Schillerin mukaan kulttuuri-imperialismi kehittyy järjestelmässä, jossa on vain yhdet maailmanlaajuiset markkinat ja jossa tuotannon ehdot ja luonne sanellaan markkinoiden keskuksessa, josta käytännöt sitten leviävät kohti reunoja. Valtioiden nähdään tässä järjestelmässä lähinnä haittana, sillä ne pyrkivät edistämään omien hallitsevien luokkiensa pyrkimyksiä ja näin häiritsevät vapaiden markkinoiden ideaalia toimintaa. Tämän järjestelmän kulttuuri- ja

viestintäsektori kehittyi automaattisesti järjestelmän tavoitteiden mukaiseksi, jolloin myös kulttuuri- ja viestintäsektorilla tieto siirtyi keskukselta reunamille ja edustaa ja tukee yleistä vallanjakoa. Tätä vallanjakoa pönkittää myös englannin kielen ylivalta. (Schiller 1976, 5–6.)

2.2.2 Vallan kahtiajako

Schillerin mukaan kulttuuri- ja viestintäteollisuuden hallinnan voi saavuttaa monella tavalla, mutta välttämättömiä ehtoja on kaksi: valta hallita viestejä (kuvaa ja tietoa) ja valta hallita kanavia, joiden kautta viestit välitetään. Todellisena vallan merkinä Schiller pitää mahdollisuutta kehittää, hallita ja levittää uusia teknologioita. (Schiller 1976, 72–73.)

Schillerin mukaan erityisesti köyhät kansakunnat ovat voimattomia länsimaisen kapitalismin edessä, sillä niillä on varaa uusiin viestintäteknologioihin vain paketteina, joiden osana tulee ulkomaista sisältöä ja ulkomaisia rahoittajia (Schiller 1969, 107). Ne eivät useinkaan voi kontrolloida kaikkia viestejä ja viestintäkanavia, vaan niiden on hyväksyttävä uusi teknologia kylkiäisineen, kuten niiden oli hyväksyttävä mainostelevisio amerikkalaisine ohjelmine, elokuvine ja mainoksineen, jos ne ylipäänsä halusivat television. Kehittyvätkään maat eivät ole markkinoitumisprosessissa täysin voimattomia: niiden hallitsevat luokat ovat valinneet kapitalismin kehittyäkseen ja modernisoituakseen (Schiller 1976, 16–17).

Erityisen olennaista viestintävallan hallinta on, kun sitä tarkastelee Schillerin esittämän viestinnän määritelmän valossa. Schillerin mukaan viestintä ei nimittäin ole vain viestejä ja niiden välityskanavia, vaan viestintä määrittelee sosiaalisen todellisuuden ja siten vaikuttaa muun muassa työn organisoimiseen, teknologian luonteeseen, oppilaitosten opetussuunnitelmiin ja ihmisten vapaa-ajan käyttöön (Schiller 1976, 3). Näin ollen sillä, jolla on valta vaikuttaa viestinnän sanomiin ja kuvastoihin, on valta vaikuttaa kaikkiin elämän osa-alueisiin.

2.2.3 Markkinoituva kulttuuriteollisuus

Schillerin mukaan kulttuuriteollisuudella on kaksi ominaispiirrettä: mediaesitysten tuottaminen nimenomaan niiden myymiseksi sekä mediaesitysten strukturoitu ja ideologinen luonne. Musiikki ja taide ovat kuuluneet aina olennaisena osana ihmisen elämään, mutta nyt niiden ensisijainen tarkoitus on tuottaa voittoa, jolloin niitä koskevat samat markkinoiden sanelemat määräykset kuin kaikkea muutakin tuotantoa. Vaikka mediatuotteet ovatkin kulutushyödykkeitä, ne ovat myös ideologisia tuotteita, jotka välittävät ne tuottaneen

markkinatalouden normeja ja arvoja. Tästä syystä niitä ei voida verrata yksinkertaisiin kulutushyödykkeisiin kuten vaikka hammastahnaan. (Schiller 1976, 6; Schiller 1989, 31–33.)

Schillerin mukaan median markkinoitumisen ja kulttuurin tuotteistamisen aiheuttama kulttuurinen homogenisoituminen uhkaakin vallata koko maailman. Amerikkalainen televisio-ohjelmisto on räätälöity vastaamaan ohjelmien rahoittajien tarpeita ja vangitsemaan katsojat ruutujen ääreen mahdollisimman pitkäksi aikaa, minkä takia kansallinen tuotanto uhkaa hukkua kaupallisen ohjelmiston tulvaan. (Schiller 1969, 112.) Pelkkien lukujen valossa tämä ei vaikuttaisi pitävän paikkaansa ainakaan Suomessa, sillä täällä kotimaisten mediasisältöjen asema on päinvastoin vahvistunut: vuosina 1991–2001 sekä Ylen että MTV3:n ohjelmien kotimaisuusaste nousi (Nieminen & Pantti 2004, 58). Tilanne on sittemmin tosin varmasti muuttunut pääasiassa ulkomaisia sarjoja esittävien uusien kanavien (esim. Jim, Liv, Fox, Ava ja Hero) myötä.

Toisaalta mediaesitysten kenttä on myös muuttunut Schillerin ajoista, kun uudet mediat ovat nousseet perinteisen television rinnalle. Televisionkin katsominen on muuttunut teknologian kehityksen myötä, sillä nykyään yhä useampi katselee valitsemiaan ohjelmia netistä haluamaansa aikaan. Muutokset ovatkin muokanneet kuluttajan roolia aktiivisempaan suuntaan: nyt kuluttaja valitsee haluamansa sisällöt ja käyttää niitä haluamallansa tavalla itselleen sopivaan aikaan. Mediaesityksissä on myös yhä enemmän vuorovaikutteisuutta. Jo lähtökohtaisesti vuorovaikutteisen sosiaalisen median lisäksi vuorovaikutteisuus on lisääntynyt myös perinteisissä medioissa: katsojat voivat nykyään kommentoida ja esittää kysymyksiä Twitterin avulla reaaliajassa vaikkapa television vaalitenteissä ja näin vaikuttaa lähetyksen sisältöön.

Kulttuuri-imperialismi ei kuitenkaan ole pelkkää amerikkalaisten mediaesitysten numeerista ylivaltaa, vaan se näyttäytyy myös ja eritoten rakenteellisella tasolla: sekä mediateollisuus että mediaesitykset rakentuvat Yhdysvalloissa kehitetyn mallin mukaan, jolloin kotimaisetkin mediaesitykset itse asiassa toisintavat monikansallisten yritysten tuottaviksi havaittuja kaavoja. Näennäisen omaperäinen tai paikallinen mediaesityskin on siis aina jollain tavalla monikansallisten yritysten sanelemien rajoitusten kahlitsema.

Kulttuurituotteita pidetään yleensä lahjakkaiden yksilöiden hengentuotteina, mutta Schillerin mukaan tämä pitää oikeastaan paikkansa vain harvoin: esimerkiksi amerikkalainen elokuva tai televisio-ohjelma on lähes aina kulutustuote, joka on suunniteltu vastaamaan tarkasti keinoitekoisesti luotua tarvetta (Schiller 1969, 120–121). Suomalaisessakin mediateollisuudessa on havaittavissa tuotteiden ”amerikkalaisuus” niiden konventioissa ja siinä, että ne on luotu myymään, mutta tuntuu melko jyrkältä väittää, että (lähes) mitkään kulttuurituotteet eivät olisi tekijänsä luovuuden hedelmiä vaan silkkaa laskelmoitua markkinataloutta. Tästä näkökulmasta myös tekijänoikeuden myöntäminen kulttuuristen tekstien luojille tuntuisi jokseenkin turhalta, sillä tällöinhän niissä ei pitäisi olla lainkaan originaalia sisältöä.

2.2.4 Monikansallistuminen ja omistuksen keskittyminen

Kulttuuriteollisuuden yritykset ovat yhä enenevässä määrin yhdistyneet monikansallisiksi ja monialaisiksi jäteiksi, jolloin omistus on keskittynyt yhä harvemmille. Jo 1980–1990-lukujen vaihteessa lähes 90 % kaikista viestintäkanavista oli viidentoista yrityksen käsissä. Ainoa poikkeus kulttuuriteollisuuden monikansallistumiseen oli pitkään lehdistö: erityisesti sanomalehdet olivat kauan pääosin kansallisessa tai jopa paikallisessa omistuksessa. (Schiller 1989, 35–36.)

Monikansallistuminen ei kuitenkaan koske vain kulttuuriteollisuutta. Schillerin mukaan 1980-luvun lopussa suuri ja jatkuvasti kasvava osuus kaikista maailman tuotteista ja palveluista on muutaman tuhannen monikansallisen yrityksen tuottamia. Monet näistä monikansallisista yrityksistä ovat amerikkalaisomistuksessa. (Schiller 1989, 73.)

Yritysvallan keskittyminen harvoille antaa jäteille vaikutusvaltaa. Esimerkiksi suuret kirjakauppaketjut eivät avoimesti myönnä vaikuttavansa siihen, mitä julkaistaan, mutta ne vaikuttavat kuitenkin ostojensa ja markkinointinsa kautta siihen, mistä kirjoista tulee suursuosikkeja. Voittoa tavoitellessaan ne myös valitsevat valikoimaansa teoksia, joilla on myyntipotentialiaa, ja tätä kautta vaikuttavat myös kustantajien päätöksiin. (Schiller 1989, 37.) Koska suuryritykset hallitsevat myös jakelukanavia, kilpailijan pääseminen markkinoille vaatii valtavasti rahaa ja rajaa näin pois valtaosan ehdokkaista ja ylläpitää vallitsevaa tilannetta (mts. 40). Voiton tekemisen logiikka vaikuttaa siis paitsi median rakenteisiin, myös sisältöihin tekemällä joistain valinnoista houkuttelevia, joistain riskialttiita ja toisista mahdottomia.

Useilla aloilla on kuitenkin edelleen pieniä, riippumattomia tuottajia, jotka sinnittelevät jättien puristuksessa ja tuottavat hyvinkin arvostettua materiaalia. Tämä ei Schillerin mukaan suinkaan vähennä jättien valtaa; hänen mukaansa on jättien etujen mukaista sallia riippumattomien tuottajien toiminta, jotta luovuutta ja uusia ideoita saadaan myös jättien käyttöön. Markkinatalous asettaa reunaehdot myös riippumattomille toimijoille, mikä takaa sen, että tuotteet eivät poikke liiaksi valtavirrasta – myös riippumattomien toimijoiden tuotteiden on myytävä. (Schiller 1989, 42–43.)

Maailmantaloudessa merkittävätkin valtiot joutuvat noudattamaan monikansallisten yhtiöiden määräyksiä ja toimintatapoja. Yksi esimerkki tästä on markkinoitten vapauttaminen sääntelyn purkamisen eli deregulaation kautta, jolloin pyrkimyksenä on poistaa muun muassa valtioiden sanelemia hintatasoa, tuottoa, turvallisuutta, työvoimapolitiikkaa, kuluttajansuojaa, ympäristönsuojelua ja ulkomaankauppaa koskevia säännöksiä. (Schiller 1989, 111–112.) Näiden säännöksiä katsotaan haittaavan vapaiden markkinoiden ideaalia toimintaa – ja tietenkin yritysten mahdollisuuksia kasvattaa voittoja.

Mediaomistusten keskittymistä ja kulttuurituotteiden aggressiivista vientiä huolestuttavampaa on kuitenkin Schilleristä se, että Yhdysvallat on levittänyt mallinsa kaupallisesta viestinnästä ympäri maailmaa. Amerikkalaiset mediat ovat häpeilemättömän kaupallisia, mikä on esimerkiksi painostanut yleisradiojärjestelmään perustuvia maita muuttamaan tarjontaansa kaupallisempaan suuntaan ja purkamaan sääntelyä. Schillerin mukaan median maailmanlaajuisen kaupallistumisen takana on vain ja ainoastaan amerikkalaisen kulttuuriteollisuuden tuottavuuden maksimointi. (Schiller 1969, 93–94.)

Kaupalliset pyrkimykset läpäisevät koko kulttuuriteollisuuden aina toimijoiden ja tuotannon rakenteista itse kulttuurituotteiden rakenteisiin ja sanomiin. Tämän takia yksikään kulttuurituote ei ole kulttuuri-imperialismin teorian näkökulmasta neutraali.

2.2.5 Kulttuuri-imperialismin kritiikki

Schillerin teoria on saanut osakseen runsaasti kritiikkiä. Kritiikki on keskittynyt pääosin maailman yksinkertaistettuun jakamiseen länsimaihin ja muuhun maailmaan, kyseenalaistamattomaan käsitykseen kulttuurien homogenisoitumisesta ja median

vaikutuksista sekä siihen, että Schiller keskittyi amerikkalaisen television kulta-aikaan ja liioitteli amerikkalaisen television vaikutusta (Hesmondhalgh 2006, 5; Tunstall 1977, 38–40).

Kritiikkiä on saanut myös Schillerin negatiivisuus: Oliver Boyd-Barrettin mukaan amerikkalaisella medialla on ollut myös vapauttava vaikutus maissa, joissa joku tahon on aiemmin kontrolloinut mediaa voimakkaasti. Boyd-Barrett on kritisoinut myös sitä, että Schiller olettaa Yhdysvaltojen dominanssin jatkuvan joka paikassa loputtomiin, mikä ei anna mahdollisuutta muutokselle tai vastarinnalle. (Boyd-Barrett 2010, 140–141.)

Schiller muokkasi 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa teoriaansa vastatakseen näihin epäkohtiin. Hän vastaa useisiin esitettyihin kritiikkeihin vuoden 1991 artikkelissaan ”Not Yet the Post-Imperialist Era”. Tuoreemmissa kirjoituksissaan Schiller on muun muassa sanonut, että Yhdysvaltojen suhteellinen taloudellinen ja poliittinen valta heikkenee heikkenemistään eikä Yhdysvaltojen kulttuuri-imperialismin voi olettaa jatkuvan ikuisesti. Schillerin päivitetyn teorian mukaan Yhdysvaltojen *kansallinen* valta ei enää olekaan ainoa merkittävä tekijä kulttuuri-imperialismissa, vaan nykymaailmassa (eittämättä vahvasti amerikkalaisvaikutteinen) kulttuuri-imperialismi on pikemminkin monikansallisten yritysten imperialismia. (Schiller 1989; 1991, 15.)

Moni teoriasuuntaus on haastanut kulttuuri-imperialismin. Kulttuurisen moninaisuuden teorioiden kannattajat ovat sitä mieltä, että vallalla on nykyään lukuisia erilaisia kulttuurisia suuntauksia ja liikkeitä, joista yksikään – myöskään amerikkalainen – ei ole toista merkittävämpi. Tuorempi vastaliike kulttuuri-imperialismille on globalisaatioteoria, jonka mukaan maailma on muuttumassa aidosti globaaliksi yhteisöksi. Varsin suosittu on myös mediatutkimuksessa pitkään vallalla ollut aktiivisen yleisön teoria, jonka mukaan lukijat, kuulijat ja katsojat luovat mediaesityksistä omat tulkintansa ja jopa vastustavat hegemonisia merkityksiä. Lähtökohtaisesti kulttuuri-imperialismia vastustava teoria on Schillerin mukaan kuitenkin postmodernismi, sillä sen mukaan sosiaalisten ilmiöiden systeemiset selitykset ovat täysin turhia ja vääriä. (Schiller 1991, 16–17.)

Keskenään eroavista painotuksistaan huolimatta kaikki kulttuuri-imperialismin haastavat teoriat ovat yhtä mieltä kolmesta asiasta:

1. Imperialismia ei enää ole.
2. On syntymässä uusi globaali yhteisö – globaali kansalaisyhteiskunta – joka ei ole riippuvainen valtioiden välisestä järjestelmästä vaan joka rakentaa itse vaihtoehtoisia yhteyksiä ja verkostoja, joista syntyy uusia kulttuurisia ympäristöjä.
3. Koska yleisö muokkaa materiaalia omiin tarpeisiinsa ja omaan makuunsa sopivaksi, on yhdentekevää, vaikka suurin osa kulttuurituotteista tulisivatkin yhdestä lähteestä. Vastaanottava yksilön merkitys on suurempi kuin tuottajan.

Globalisaatiota pidetään mahdollisena vastauksena kasvavan taloudellisen ja sosiaalisen epätasa-arvon ongelmaan, sillä siinä halutaan nimenomaan eroon kulttuuri-imperialismisakin hyödynnetyistä keskusta-periferia-jaottelusta ja sosiaalisesta eriarvoisuudesta. Globalisaation taustalla ei Schillerin mukaan kuitenkaan ole yhteinen pyrkimys kohti globaalia tasapainoa ja rauhaa, vaan kaikilla mantereilla toimivat monikansalliset yhtiöt, joiden tavoitteena on tuottaa voittoa. Näiden yhtiöiden johto ja henkilökunta on usein amerikkalaisvoittoista, ja niiden tavoitteet ovat keskenään varsin yhteneväiset: havitellessaan uusia markkinoita ja kuluttajia ne omaksuvat samanlaiset toimintatavat ja pyrkivät säilyttämään vallan tasapainon maailmassa. (Schiller 1991, 19–21.)

Vastaanottotutkimus ja aktiivisen yleisön teoria korvasivat median homogenisoinnin teorian mediatutkimuksen valtavirrassa 1980-luvulla. Aktiivisen yleisön teorian mukaan yleisö luo median levittämistä viesteistä ja kuvastoista omat tulkintansa, jotka voivat jopa vastustaa hegemonista tulkintaa. Tämän suuntauksen tutkijat (mm. Ang, Katz ja Fiske) ovat keskittyneet pääosin yksittäisten kulttuurituotteiden analysoimiseen ja tässä suhteessa seuranneet vaikutustutkimuksen jalanjäljissä. Schiller kritisoikin teoriaa juuri siitä, että tutkimuksen kohteena ovat olleet homogeenisen mediatulvan sijaan yksittäiset kulttuurituotteet ja niiden tulkinnat. Länsimaisella mediateollisuudella voi hyvinkin olla yleisiä vaikutuksia, mutta ne eivät Schillerin mukaan ole kuuluneet vastaanottotutkijoiden kiinnostuksenkohteisiin. (Schiller 1991, 24–25.)

2.2.6 Kohti demokraattisempaa kulttuuriteollisuutta?

Siinä missä 1960–1970-luvuilla uhkana pidettiin tietovirtojen yksipuolisuutta ja niiden vaikutusta muun muassa Aasian, Afrikan ja Etelä-Amerikan kehittyviin maihin, nyt pienen joukon tuottamien kulttuurituotteiden vaikutus kohdistuu koko maailmaan. Schillerin mukaan

lähes yksinomaan yritysten tarpeita palveleva kulttuuri- ja tietoteollisuus oli jo 1980-luvun lopulla valtaamassa maailman. (Schiller 1989, 128.)

Schillerin mukaan tilanne voi muuttua demokraattisemmaksi vain, jos viestintää koskevaa poliittista ja taloudellista valtaa siirretään yksityiseltä sektorilta julkiselle sektorille. Hän peräänkuuluttaa myös demokraattisempaa versiota free flow -doktriinista; nykyisen doktriinin mukaan vapaata tiedonkulkua ei saisi mitenkään rajoittaa. Demokraattisemman doktriinin mukaan yksityisen sektorin mediatuotemonopolia pitäisi heikentää. Näin tieto voitaisiin nähdä kaikille saatavilla olevana yhteiskunnallisena tuotteena eikä vain maksukykyisille saatavilla olevana kaupallisena hyödykkeenä. Uudenlaisessa tieto- ja kulttuuriteollisuudessa olisi myös muita ydinpiirteitä: se tukisi ei-kaupallista ilmaisua ja luovuutta, toisi julkisesti rahoitetut lehdet, elokuvat, televisio-ohjelmat ja radiokanavat osaksi valikoimaa sekä sallisi valtavirrasta poikkeamisen ja monipuolistaisi nyt kovin homogeenista tarjontaa. (Schiller 1989, 171–173.)

Jos kulttuuri-imperialismin ajatellaan olevan nimenomaan rakenteellista eli sitä, että kaikki monikansallisten yritysten tuottamat mediaesitykset ja kulttuurituotteet ovat pohjimmiltaan voittoa tavoittelevia ja saman kaavan mukaan tehtyjä ja sitä kautta yhdenmukaistavat myös kansallista tuotantoa, kulttuuri-imperialismi ehdottomasti elää ja voi hyvin – yksi esimerkki tästä voisi olla Suomeenkin rantautunut klikkijournalismi, jossa uutisten arvo määräytyy jutun saamien lukukertojen mukaan. Tämä kehitys on huolestuttavaa erityisesti siksi, että kun tieto kaupallistetaan, kaikilla ei ole siihen varaa.

Toisaalta uudet mediat ovat antaneet yleisölle mahdollisuuden vaikuttaa sisältöihin ja tuottaa niitä itse. Ovatko sisällöt kuitenkin aidosti erilaisia kuin kulttuuriteollisuuden tuotokset? Tai jos ovatkin, vaikuttavatko ne mitenkään kokonaistilanteeseen, jota tuntuvat leimaavan kiihtyvä kaupallistuminen, mediayritysten laajeneminen monikansallisiksi monialajäteiksi ja tätä kautta vallan keskittyminen yhä harvempien käsiin? Rakenteellisella tasolla kulttuuri-imperialismi vaikuttaisi tästäkin näkökulmasta siis olevan edelleen relevantti teoria, vaikka uudet mediat ja vuorovaikutteisuus ovat epäilemättä monipuolistaneet yksittäisen kuluttajan media-arkea.

3 Polysysteemiteoria

Käännöstieteessä valtasuhteita ja tuotantoprosessia on tarkasteltu muun muassa polysysteemiteoriassa. Tämän työn käännöstieteellisenä viitekehyksenä hyödynnetäänkin polysysteemiteoriaa, koska se mahdollistaa käännösten funktioiden ja vaikutuksen analysoimisen kohdekulttuurissa. Se myös sisältää ajatuksen siitä, että yksikään käännös ei ole neutraali tai objektiivinen, vaan väistämättä kantaa mukanaan ideologisia jälkiä tekstin tuottajasta tai kääntäjistä. Näin ollen se sopii erinomaisesti ankkasarjakuvien kulttuuri-imperialistisen ideologian tarkasteluun.

Tässä luvussa tarkastellaan ensin polysysteemiteorian asemaa käännöstieteessä, minkä jälkeen käsitellään polysysteemiä, kirjallista järjestelmää ja käännöskirjallisuuden asemaa kaunokirjallisessa järjestelmässä. Lopuksi käsitellään vielä lyhyesti polysysteemiteorian rajoituksia.

3.1 Lähdekulttuurista kohdekulttuuriin

Kääntämisen tutkimus on käännöstieteen historian aikana muuttunut preskriptiivisestä deskriptiiviseksi ja lähdetekstipainotteisesta kohdetekstipainotteiseksi. Siinä missä varhaisemmat teoriat keskittyivät eritoten lähde- ja kohdetekstin väliseen kielelliseen vastaavuuteen eli ekvivalenssiin, uudemmat teoriat keskittyvät pikemminkin adekvaattisuuteen ja kommunikatiivisuuteen ja tarkastelevat käännöksiä itsenäisinä teksteinä, osana kohdekulttuuria. (Koskinen 2004, 376–379; Vehmas-Lehto 2008.) Kohdekulttuurin kannalta käännöstä ja kääntämistä tarkastelevat erityisesti manipulaatioteoriat (Hermans 1985, 10).

Manipulaatiokoulukunta alkoi hahmottua 1970-luvun puolivälissä, kun joukko tutkijoita kokoontui kirjallisuuden kääntämistä käsittelevään symposiumiin Belgian Leuveniin vuonna 1976. Manipulaatioteorian keulakuviksi ovat sittemmin kohonneet André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans, Susan Bassnett, Gideon Toury ja Itamar Even-Zohar. (Aaltonen 2004, 391–392.)

Manipulaatioteorioiden perusolettamuksen mukaan kääntäminen on aina jonkinasteista manipulointia, sillä kääntäjä ei voi välttyä käännöstä ohjaavilta kulttuurisilta ja ideologisilta

vaikutteilta (Hermans 1985, 11; Koskinen 2004, 376–379). Jotta lähdeteksti saataisiin liitettyä uuteen kulttuuriin, aikaan ja paikkaan, kääntäjän on uudelleenkirjoitettava se kohdekulttuurin odotusten mukaiseksi. Tällöin lähdetekstiuskollisuus tai -uskottomuus ei ole kääntäjän henkilökohtainen ratkaisu, vaan osa laajempaa kokonaisuutta. (Aaltonen 2004, 388, 394–396.) Manipulaatioteorian lähtökohta on, että käänneteksti on itsenäinen kokonaisuus, jonka ominaispiirteet ja suhde sekä lähdetekstiin että kohdekielisiin rinnakkaisteksteihin selittyvät vastaanottavan järjestelmän, kulttuurin ja yhteiskunnan vaatimuksilla. (Aaltonen 2004, 393–394.)

3.2 Polysysteemi

Eräs tunnetuimmista manipulaatiokoulukunnan tutkimusmalleista on polysysteemiteoria (Gentzler 1993, 105; Aaltonen 2004, 397), jonka mukaan kirjallisuus muodostaa yhden polysysteemin laajemmassa kulttuurin megapolysysteemissä. Näkemys kaunokirjallisuudesta järjestelmänä ei ole Even-Zoharin keksintö, vaan venäläiset formalistit, eritoten Tynjanov, Eichenbaum ja Šklovski, ovat esittäneet sen jo 1920-luvulla (Even-Zohar 1978, 22; Ruokonen 2006, 63; Shuttleworth 1998, 176). Polysysteemiteoria on Even-Zoharin (1990, 11) itsensä mukaan saanut vaikutteita myös tšekkiläisestä strukturalismista.

Even-Zoharin polysysteemiteorian mukaan kulttuuri on siis niin sanottu megapolysysteemi eli polysysteemien verkko, jossa kirjallisuus muodostaa yhden polysysteemin. Kirjallisuuden polysysteemissä on erilaisia genrejä, koulukuntia ja tendenssejä, jotka kilpailevat keskenään lukijoista, vallasta ja arvostuksesta. Tekstien asema polysysteemissä vaihtelee: kanonisoidut tekstit hallitsevat yleensä polysysteemin keskustaa, muiden tekstien paikka taas on periferiassa eli polysysteemin laimilla. Polysysteemiteoriassa keskeistä on, että kirjallisuutta ei nähdä staattisena vaan dynaamisena: kirjallisuus on jatkuvassa liikkeessä. Kääntämisen kannalta tärkeintä polysysteemiteoriassa on, että vuorovaikutuksen ja kilpailun keskellä kääntäjät eivät voi olla objektiivisia sivustakatsojia, vaan heidän mielipiteensä vaikuttavat väistämättä käännöksiin. (Vehmas-Lehto 2008, 25–26.)

Even-Zoharin mallissa polysysteemi tarkoittaa heterogeenistä ja hierarkkista systeemikokonaisuutta tai ”systeemien systeemiä”, jossa systeemit toimivat vuorovaikutuksessa keskenään ja näin ollen saavat aikaan koko polysysteemin laajuisen jatkuvan ja dynaamisen muutosprosessin (Even-Zohar 1978, 29; Shuttleworth 1998, 176).

Määritelmän ensimmäisestä osasta seuraa, että myös eri tasojen ilmiöitä voidaan selittää: Suomen kirjallisuuden polysysteemi on osa laajempaa sosiokulttuurista polysysteemiä, joka puolestaan koostuu (kirjallisuuden polysysteemin lisäksi) muun muassa taiteen, uskonnon ja politiikan polysysteemeistä. Kun kirjallisuus asetetaan sosiokulttuuriseen kontekstiin, kirjallisuutta ei enää pidetä pelkkänä kokoelmana tekstejä, vaan pikemminkin joukkona erilaisia tekijöitä, jotka ohjaavat tekstien tuotantoa, markkinointia ja vastaanottoa (Shuttleworth 1998, 176–177; Even-Zohar 1990, 18–19). Termi *polysysteemi* tuleekin siitä, että kyseessä on erilaisista osista koostuva muuttuva järjestelmä – Even-Zoharin termin järjestelmä on nimenomaan dynaaminen ja heterogeeninen erotuksena synkronistisen koulukunnan käsityksestä järjestelmästä staattisena ja homogeenisenä (Even-Zohar 1990, 10–12).

Polysysteemiteorian keskeisin dikotomia lienee jako keskustaan ja periferiaan, mutta myös vastaparit kanonisoitu-kanonisoimaton ja primaarinen-sekundaarinen ovat tärkeitä. Käsitepari kanonisoitu-kanonisoimaton liittyy Even-Zoharilla voimakkaasti kirjallisuuden kerrostuneisuuteen. Kanonisoiduilla kirjallisilla malleilla ja teksteillä tarkoitetaan (useimmiten systeemin keskustaa hallitsevaa) eliittien tukemaa, arvostettua repertoaria ja kanonisoimattomalla puolestaan viitataan niihin malleihin ja teksteihin, joita hallitsevat piirit pitävät lainvastaisina tai epävirallisina (Even-Zohar 1990, 15). Kanonisoidun ja kanonisoimattoman käsitteet ovat lähellä keskustan ja periferian käsitteitä, mutta Even-Zohar (1978, 32) on sitä mieltä, että tätä käsiteparia tarvitaan ilmaisemaan virallisten ja epävirallisten kulttuuristen kerrosten välistä jännitettä. Käsiteparit eivät ole yhteneväiset myöskään siinä mielessä, että kanonisuus ilmenee repertoarin tasolla, kun taas sijainti suhteessa keskustaan ja periferiaan ilmenee järjestelmän tasolla. Sekä kanonisoiduille että kanonisoimattomille kerroksille voidaan siis osoittaa omat keskustat ja periferiat (Even-Zohar 1990, 17 ja 1978, 32). Käytännössä polysysteemin arvostetuin kanonisoitu repertoari kuitenkin hallitsee yleensä koko polysysteemin keskustaa (Even-Zohar 1990, 17).

Siinä missä jako kanonisoituun ja kanonisoimattomaan ainekseen on hierarkkinen, jako primaariseen eli innovatiiviseen ja sekundaariseen eli konservatiiviseen liittyy siihen, missä määrin suljettuun repertoariin otetaan uusia aineksia. Vakiintuneessa ja konservatiivisessa repertoarissa kaikki yksittäiset tuotteet (tekstit) noudattavat repertoarin malleja ja ovat erittäin ennalta arvattavia. Innovatiivisessa systeemissä repertoariin puolestaan tuodaan uusia

aineksia, minkä seurauksena tuotteet poikkeavat selvemmin toisistaan. Koska systeemi muuttuu jatkuvasti, kanonisoidun järjestelmän keskustan primaarisista malleista tulee luonnollisesti ennen pitkää sekundaarisia. Kanonisuus ei välttämättä esiinny aina yhdessä primaarisuuden kanssa, vaikka näin onkin ollut jo pitkään. (Even-Zohar 1978, 33–34.)

Polysysteemiteoriassa olennaista on kilpailu: polysysteemin kerrokset ja osat kilpailevat jatkuvasti toisiaan vastaan ja yrittävät valloittaa hallitsevan aseman. Kilpailu aiheuttaa jatkuvan jännitteen polysysteemin keskustan ja periferian välille, sillä kirjallisuuden genret taistelevat polysysteemin keskustasta. Polysysteemiteoriassa genren käsite on varsin laaja, sillä polysysteemiteoria ei arvota tekstejä tai genrejä, vaan sisällyttää alaansa kaikki genret niiden arvoasemasta huolimatta. (Shuttleworth 1998, 177.) Näin ollen polysysteemiteoriassa on alusta asti ollut paikka myös väheksytyimmille kirjallisuuden lajeille, kuten lastenkirjallisuudelle, sarjakuville ja käännöskirjallisuudelle.

Vaikka vähemmän arvostetut genret ovatkin yleensä periferiassa, niiden olemassaolo on tärkeää polysysteemin elinvoimaisuuden kannalta, sillä keskustan kanonisoidut mallit eivät voi kehittyä ilman perifeeristen mallien tarjoamia virikkeitä. Vaikuttaakin siltä, että kanonisoitu kulttuuri ei voi olla elinvoimainen ilman jonkinlaista alakulttuuria tai matalakulttuuria. (Even-Zohar 1990, 16–17; Shuttleworth 1998, 177.) Tämä ajatus muistuttaa vahvasti Herbert Schillerin ajatusta siitä, että kulttuuriteollisuus tarvitsee itsenäisiä tahoja tarjoamaan sille uutta verta ja uusia ideoita.

Even-Zoharin mallissa kirjallisuuden kehittyminen ei siis ole päämäärä sinällään, vaan keskustan ja periferian välisen kilpailun aiheuttama välttämätön seuraus (Even-Zohar 1990, 91). Toisaalta kilpailu voidaan nähdä myös primaaristen (innovatiivisten) ja sekundaaristen (konservatiivisten) sekä kanonisoitujen ja kanonisoimattomien mallien välisessä jännitteessä. Kun primaarinen malli on hyväksytty keskustaan ja se on saavuttanut kanonisoidun aseman, sillä on tapana alkaa muuttua konservatiivisemmaksi ja joustamattommaksi, kun se yrittää puolustautua uusia ja nousevia malleja vastaan. Ennen pitkää vanhan mallin on annettava periksi uudemmalle mallille, joka häätää sen polysysteemin keskustasta. (Shuttleworth 1998, 177.) Sama koskee myös kanonisoituja ja kanonisoimattomia malleja. Polysysteemiteorian mukaan dikotomioista aiheutuva jännite ja kilpailu ovatkin ratkaisevan tärkeitä systeemin elinvoimaisuuden kannalta.

Polysysteemiteoriassa keskeistä on myös se, että teosta tai tekstiä ei tarkastella yksinään, vaan aina osana jotakin, vaikkapa kaunokirjallisuuden, järjestelmää. Järjestelmä ei myöskään koostu pelkistä teksteistä, vaan erilaisista kaunokirjallisista malleista, toimintatavoista ja toimijoista (Even-Zohar 1990, 28). Tämän takia polysysteemin hahmottaminen kokonaisuutena on lähes mahdoton tehtävä. Jo kaunokirjallisuuden voi jaotella lukuisiin eri alasysteemeihin: runot voi erottaa romaaneista ja näytelmistä tai dekkarit muusta viihdekirjallisuudesta. Lisäksi kaunokirjallisuuden järjestelmä on osa laajempaa kulttuurista ja yhteiskunnallista järjestelmää, jossa on kaunokirjallisuuden lisäksi lukuisia muitakin osajärjestelmiä – jotka ovat kaikki vuorovaikutuksessa keskenään ja riippuvaisia toisistaan. (Ruokonen 2006, 64; Even-Zohar 1990, 22–25; Even-Zohar 1978, 29.)

Kuten edellä jo lyhyesti mainittiin, polysysteemiteoria hylkää arvoasetelmat tutkimuskohteiden valinnassa. Even-Zoharin (1978, 28; 1990, 13) mielestä kirjallisuushistorian tutkimuksessa ei pidä keskittyä niin sanottuihin mestariteoksiin, vaan tällaisesta elitistisestä asenteesta pitäisi pikemminkin päästä kokonaan eroon. Even-Zohar perustelee kantansa sillä, että jos tutkijat haluavat selvittää kirjallisuuden järjestelmää ja toimintaperiaatteita, tutkimuksen kohteita ei voida valita mielivaltaisten ja aikaan sidottujen arvoarvostelmien perusteella, sillä aikakauden arvoarvostelmat ovat olennainen osa tutkittavia kohteita. Toisaalta Even-Zohar varoittaa myös käänteisestä ilmiöstä, jossa tutkijat sivuuttavat kulttuuriset hierarkiat tyystin ja nostavat populaarikirjallisuuden ja kaupallisen kirjallisuuden ”oikeaksi ja yksinoikeutetuksi” kirjallisuudeksi eli siksi kirjallisuudeksi, jolla on historiallista merkitystä. (Even-Zohar 1978, 28.) Kuten jo edellä on mainittu, polysysteemiteorian luonteen vuoksi tutkimuksen kohteena eivät ole yksittäiset tekstit, vaan pikemminkin mallit; yksittäisiä tekstejäkin on tällöin syytä tarkastella jonkin mallin ilmentymänä (mts. 32).

3.3 Kirjallinen järjestelmä

Even-Zohar (1990, 27) määrittelee järjestelmän siksi suhdeverkostoksi, jonka voidaan olettaa vallitsevan tietyssä joukossa ”oletettuja havaittavia” (*assumed observables*) eli tapahtumia tai ilmiöitä. Joukko oletettuja havaittuja on siis riippuvainen oletetuista suhteista. Näin ollen kirjallinen järjestelmä on ”suhdeverkosto, joka oletettavasti vallitsee ’kirjallisiksi’ kutsuttujen toimintojen välillä, sekä nämä toiminnot tarkasteltuina kyseisen verkoston kautta” (mts. 28,

oma suomennos). Kirjalliseen järjestelmään kuuluu erilaisia tekijöitä: instituutio, repertoari, tuottaja, kuluttaja, markkinat ja tuote (mts. 31). Nämä tekijät ovat riippuvaisia toisistaan: kuluttaja voi ”kuluttaa” tuottajan tuottaman tuotteen, mutta jotta tuote (esim. teksti) voidaan tuottaa, järjestelmässä on oltava yhteinen repertoari, jonka käytön määrittelee jokin instituutio. Lisäksi järjestelmässä on oltava markkinat, joilla tuotetta voidaan levittää (mts. 34).

Polysysteemiteoriassa pidetään termiä ”tuottaja” parempana kuin tekstikeskeisen tutkimusperinteen termiä ”kirjailija”, jossa tuottajan rooli on pelkistynyt siihen, mitä sanottavaa hänellä on tuotteestaan, mikä puolestaan on sivuutettu epäluotettavana. Polysysteemiteoriassa tuottaja ei tuota pelkästään tekstejä – itse asiassa tekstien tuottaminen saattaa olla varsin vähäisessä roolissa – vaan myös esittää (*perform*) tai uudistaa vakiintuneita tekstejä tai tuottaa näkemyksiä, tunnelmia tai mielipiteitä silloin, kun teksti on kauppatavara vain virallisesti. Näin voi olla esimerkiksi silloin, kun tuottaja todellisuudessa pyrkii vaikuttamaan mielipiteisiin tai muuttamaan asenneilmapiiriä. Tällöin tuottajalla on yhtä paljon valtaa kuin keskeisillä poliittisilla toimijoilla. Tuottajilla voi myös olla useita rooleja kirjallisessa järjestelmässä: tuotantoryhmittymät ovat jo itsessään osa sekä kirjallista instituutiota että kirjallisia markkinoita. (Even-Zohar 1990, 34–36.) Tämä ajatus sopii yksin Schillerin ajatusten kanssa, sillä kulttuuri-imperialismissa tuottajalla eli monialayrityksellä – vaikkapa Disneyllä – katsotaan olevan erittäin paljon valtaa ja mahdollisuus välittää omaa ideologiaansa tuotteiden kautta.

Kirjallinen instituutio koostuu niiden tekijöiden kokonaisuudesta, jotka osallistuvat kirjallisuuden ylläpitämiseen sosiokulttuurisena toimintana. Juuri instituutio ohjaa toimintaa määrittäviä normeja. Muiden vallitsevien sosiaalisten instituutioiden osana se myös palkitsee ja rankaisee tuottajia ja toimijoita, ja virallisen kulttuurin osana se määrittelee ketkä ja mitkä tuotteet jäävät elämään yhteisössä. Käytännössä instituutioon kuuluu ainakin osa tuottajista, kriitikoista, kustantamoista, aikakausjulkaisuista, järjestöistä, kirjailijaryhmistä, hallinnollisista elimistä (esim. ministeriöistä), kaikkentasoisista oppilaitoksista sekä massamedia kokonaisuudessaan. Koska nämä eivät voi mitenkään muodostaa homogeenistä kokonaisuutta, instituution sisällä vallitsee jatkuva taistelu vallasta ja paikasta instituution keskiössä. Eri instituutiot voivat kuitenkin toimia samanaikaisesti järjestelmän eri osissa. (Even-Zohar 1990, 37–38.)

Markkinoilla Even-Zohar puolestaan tarkoittaa niiden tekijöiden kokonaisuutta, jotka osallistuvat kirjallisten tuotteiden ostamiseen ja myymiseen ja kulutustottumusten edistämiseen. Tämä sisältää paitsi ilmeiset tavaravaihtoinstituutiot kuten kirjakaupat, kirjakerhot ja kirjastot, myös kaikki tekijät, jotka osallistuvat näiden ja muiden asiaankuuluvien toimintojen semioottiseen vaihtoon. Kirjallinen instituutio ja kirjalliset markkinat limittyvät usein käytännössä: kirjallisten kohtaamispaikat ovat sekä instituutioita että markkinoiden osa. Ilman markkinoita ei olisi sosiokulttuurista tilaa, jossa mikään kirjallisen toiminnan osa voisi toimia, joten markkinoiden kasvattaminen on myös instituution etu. (Even-Zohar 1990, 38–39.)

Even-Zoharille repertoari on niiden sääntöjen ja materiaalien (eli sanaston) kokonaisuus, jotka ohjaavat sekä tuotteiden valmistusta että käyttöä. Osapuolilla ei tarvitse olla täsmälleen samaa tietoa repertoarista kommunikaation onnistumiseksi, mutta ilman riittävää yhteistä tietoa ei ole myöskään kommunikaatiota. Näin ollen esitieto ja yksimielisyys ovat tärkeitä käsitteitä repertoarin kannalta. Perinteisin kielitieteellisin termein repertoari on jonkin kielen kieliopin ja sanaston yhdistelmä. Mikäli kirjallisuuden näkyvimpänä ilmentymänä pidetään tekstejä, repertoari on siis käytännössä se sääntöjen ja elementtien kokonaisuus, jonka avulla yksittäinen teksti tuotetaan ja ymmärretään. Mikäli kirjallisuuden ilmentymiä sen sijaan katsotaan olevan eri tasoilla, repertoari voi tarkoittaa sitä yhteistä tietoa, joka vaaditaan, että teksti tai muu kirjallinen tuote voidaan tuottaa (ja ymmärtää). Tällöin esimerkiksi kirjailijana tai lukijana olemiselle on omat repertoarinsa. (Even-Zohar 1990, 39–40.)

Tuotteella Even-Zohar tarkoittaa mitä tahansa esitettyä (tai mahdollisesti esitettävää) merkkijoukkoa, siis myös jotakin käyttäytymistä. Minkä tahansa toiminnan tulosta voidaan pitää tuotteena, saa se sitten minkä ilmiön hyvänsä. Kulttuurintutkimuksen (tai semiotiikan) näkökulmasta kirjallisuuden tärkein tuote on todellisuuden mallit, joita luodaan muun muassa tekemällä tekstejä. (Even-Zohar 1990, 43–44.) Even-Zoharille tuotteen ei siis tarvitse olla konkreettinen, vaan se voi olla vaikkapa mielikuva.

3.4 Käännöskirjallisuuden asema kaunokirjallisessa järjestelmässä

Even-Zoharin tavoite oli käännöskirjallisuuden tutkimuksen lisääminen. 1970-luvun alun kirjallisuudentutkimuksessa pidettiin tarpeettomana tai toissijaisena tutkia sitä, miten käännöskirjallisuus vaikuttaa jonkin kulttuurin kirjallisuuteen. Polysysteemiteoria pyrki korjaamaan tämän tutkimalla käännöskirjallisuuden merkitystä, tehtävää ja asemaa suhteessa koko kaunokirjallisuuden kenttään. (Even-Zohar 1990, 46; Ruokonen 2006, 64.)

Even-Zoharin (1990, 45) mukaan on yleisesti tunnustettu tosiasia, että käännöksillä on tärkeä rooli kansalliskulttuurien vakiintumisessa, mutta hänen mukaansa käännökset sivuutetaan historiassa silti tyystin tai mainitaan vain siinä määrin, kuin on välttämätöntä.

Käännöskirjallisuutta ei myöskään pidetä omana kirjallisena järjestelmänään, vaan puhutaan vain ”käännöksistä” tai ”käännettyistä teoksista”. Even-Zoharin mielestä käännöksiä on kuitenkin syytä pitää erillisenä järjestelmänä ainakin kahdesta syystä: sen takia, miten kohdekulttuuri valitsee käännettävät tekstit ja sen takia, miten käännöskirjallisuus käyttää kirjallista repertoariaan suhteessa kotoperäisiin järjestelmiin. Käännöskirjallisuudella saattaa siis olla oma repertoarinsa, joka saattaa olla jopa yksinomaan käännöskirjallisuuden. Even-Zohar näkee tässä tarpeeksi syytä pitää käännöskirjallisuutta erillisenä järjestelmänä – se on hänestä jopa välttämätöntä. Itse asiassa käännöskirjallisuus ei Even-Zoharista ole pelkästään olennainen osa mitä tahansa kirjallista järjestelmää, vaan jopa järjestelmän aktiivisin osajärjestelmä. (Even-Zohar 1990, 45–46.)

Käännöskirjallisuudella on Even-Zoharin (1990, 50) mukaan useimmiten marginaalinen asema. On kuitenkin tilanteita, joissa käännöskirjallisuus on polysysteemin keskustassa ja käännökset muovaavat polysysteemiä ja tuovat siihen uusia aineksia. Niinä aikoina kun käännöskirjallisuus pääsee keskustaan, sillä on tärkeä rooli sekä polysysteemin uudistamisessa että senhetkisissä merkittävässä kirjallisissa tapahtumissa. Tällöin raja ”alkuperäisten” ja ”käännettyjen” tekstien välillä voi jopa hämärtyä. Tällainen tilanne saattaa syntyä kolmenlaisissa olosuhteissa: kansallisen heräämisen aikana eli kun kirjallisuusjärjestelmä on vasta syntymässä; kun kansallinen kirjallisuus on perifeerisessä asemassa eli se ei kuulu vahvoihin, arvostettuihin ja valtahierarkkisesti keskeisiin kirjallisuusjärjestelmiin; tai kun vahva kirjallisuusjärjestelmä joutuu käännekohtaan, kriisiin tai kirjalliseen tyhjiöön, jota ei pystytä omin avuin täyttämään. Ensimmäisessä tapauksessa käännöskirjallisuus tuo kirjallisuuteen tekstityyppisiä, joita se ei pysty vielä itse tuottamaan, ja

nousee näin yhdeksi sen tärkeimmistä systeemeistä. Toisessa tapauksessa kirjallisuus on jo melko vakiintuneessa asemassa, mutta se tarvitsee käännöskirjallisuutta samalla tavalla kuin uudet kirjallisuusjärjestelmät, koska se on perifeerisessä asemassa ja sen resurssit eivät riitä alkuperäisten tuotteiden luomiseen. Näissä tapauksissa käännöskirjallisuus sekä tuo muodikkaita repertoaareja että mahdollistaa variaation ja uudistumisen. Kolmannessa tapauksessa käännöskirjallisuus saattaa nousta periferiasta keskustaan, jos vakiintuneen kirjallisuuden asema horjuu edellä mainituista syistä. (Even-Zohar 1990, 46–48.) Even-Zohar (mts. 50) pitää tämän valossa loogisena, että käännöskirjallisuus on useimmiten perifeeristä, sillä yksikään systeemi ei voi loputtomiin olla käännekohtassa, kriisissä tai heikko, vaikka jotkin polysysteemit saattavatkin olla jotain näistä hyvin pitkään.

Silloin kun käännöskirjallisuus on periferiassa, se turvautuu yleensä sekundaarisiin malleihin, mikä tarkoittaa sitä, että käännökset muokataan kohdekulttuurissa ennestään vallitsevien konventioiden mukaisiksi – käännöskirjallisuus siis ylläpitää totuttuja malleja.

Kohdekulttuurin alkuperäinen kirjallisuus saattaa jo kehittää uusia ideoita ja malleja, mutta niitä ei kuitenkaan sovelleta käännöksiin. Tästä syntyy paradoksi: käännökset, joiden myötä kirjallisuuteen voidaan tuoda uusia ideoita, malleja ja ominaisuuksia, eivät tuokaan kulttuuriin uutta verta, vaan pitävät yllä vanhoja ja keskustan hylkäämiä käytäntöjä. (Even-Zohar 1990, 48–49.) Gideon Toury (1995, 267–274) on huomionnut että käännettäessä tapahtuu usein standardoitumista: lähdetekstin omaperäiset ilmaukset korvataan käänöksessä usein persoonattommilla, kohdekulttuurissa tavallisilla ilmauksilla.

On kuitenkin syytä muistaa, että vaikka käännöskirjallisuus voikin omaksua joko keskeisen tai perifeerisen aseman, se ei välttämättä ole yksinomaan yhtä tai toista.

Käännöskirjallisuudenkin systeemi on kerrostunut, mikä tarkoittaa, että jokin käännöskirjallisuuden osa voi olla keskustassa, vaikka jokin toinen osa olisi marginaalissa. Even-Zohar huomauttaa, että kun interferenssi on voimakasta, vallitsevasta lähdekielestä käännetty käännöskirjallisuus omaksuu usein keskeisen aseman. (Even-Zohar 1990, 49.) Esimerkiksi Suomessa englannista käännetty kirjallisuus on keskustassa suhteessa muihin käännöskirjallisuuksiin. Genreistä puolestaan muun muassa lastenkirjallisuus ja sarjakuva ovat usein perifeerisiä niin käännöskirjallisuudessa kuin kirjallisessa järjestelmässä yleensäkin.

Miten käännöskirjallisuuden asema kirjallisessa järjestelmässä sitten vaikuttaa käännösnormeihin, -käytäntöihin ja -politiikkaan? Even-Zoharin mielestä se muun muassa määrää käännetyn teoksen ja kotoperäisten tuotteiden välisen eron. Kun käännöskirjallisuus on keskustassa, käännettyjen ja kotoperäisten tuotteiden raja hämärtyy ja kääntäjä voi poiketa kohdejärjestelmän normeista, sillä käännöskirjallisuuden on tarkoituskin tuoda järjestelmään uusia vaikutteita ja malleja. Tällöin kääntäjä myös usein pysyttelee lähempänä lähdetekstiä kuin muissa olosuhteissa, ja käännöksestä voi tulla vieraannuttava. Kun käännöskirjallisuus puolestaan on marginaalissa, kääntäjä pyrkii noudattamaan kohdekirjallisuuden normeja ja malleja, jolloin ero lähde- ja kohdetekstin välillä usein kasvaa ja voidaan puhua kotouttavasta kääntämisestä. Even-Zoharin mukaan käännöskirjallisuuden asema kirjallisessa järjestelmässä ei siis ainoastaan vaikuta käännöskirjallisuuden sosiokirjalliseen asemaan, vaan myös kääntämisen tapaan. (Even-Zohar 1990, 50–51.)

3.5 Polysysteemiteorian kritiikki

Polysysteemiteorian suosiosta huolimatta moni tutkija on esittänyt myös kritiikkiä sitä kohtaan. André Lefevere lisäsi polysysteemiteoriaan polariteetin (*polarity*), periodisuuden (*periodicity*) ja suojelijoiden (*patronage*) käsitteet. Lefevere, Gentzler ja moni muu tutkija on myös kyseenalaistanut Even-Zoharin primaarinen/sekundaarinen-jaon tarpeellisuuden. (Shuttleworth 1998, 179.) Gentzler on myös sitä mieltä, että formalismin vaikutus polysysteemiteoriaan on liian voimakas ja että polysysteemiteorian pitäisi irrottautua formalismin rajoittavimmista käsitteistä (Gentzler 1993, 122–123).

Susan Bassnett kritisoi polysysteemiteoriaa myös arvottavien käsitteiden käytöstä. Onko Suomi heikko maa, koska se käännättää niin paljon? Onko Iso-Britannia vastavuoroisesti vahva maa, koska se käännättää niin vähän? (Bassnett 1998, 127–128.)

Bassnettin mukaan polysysteemiteoriaa on kritisoitu myös siitä, että lähdeteksti ja konteksti jäävät lapsipuolen asemaan, kun fokus on kohdejärjestelmässä. Bassnett pitää tätä kuitenkin välttämättömänä siirtymänä, jotta tutkimuksessa päästiin eroon keskittymisestä kanonisoituun kirjallisuuteen ja voitiin laajentaa tutkimusta myös ennen väheksytyihin tekstilajeihin. (Bassnett 1998, 128.)

Kritiikistä huolimatta Even-Zoharin vaikutus on ollut huomattava, erityisesti Israelissa, Belgiassa ja Hollannissa. Even-Zoharin teorian merkittävimpiin laajennuksiin kuuluu Gideon Touryn deskriptiivinen käänntiede ja eritoten hänen käsitteensä *normi*, joka tarkoittaa niitä tekijöitä ja rajoituksia, jotka muovaavat kääntämisen käytäntöjä (Shuttleworth 1998, 179; Toury 1995, 54–55). Myös Theo Hermansin toimittama *The Manipulation of Literature* on osoitus polysysteemiteorian ja muiden manipulaatioteorioiden merkityksestä (Shuttleworth 1998, 179).

Tässä tutkielmassa polysysteemiteoriaa hyödynnetään sekä lähde- että kohdetekstin sijoittamisessa kontekstiin. Polysysteemiteoriaa käytetään myös apuna, kun pohditaan, millaisia käännösstrategioita aineistossa on käytetty ja miten strategiat sopivat tekstien paikkaan polysysteemissä.

4 Sarjakuva

Tässä luvussa tarkastellaan sarjakuvaa kerrontamuotona, tehdään katsaus Disney-sarjakuviin sekä perehdytään sarjakuvan kääntämiseen ja erityisesti *Aku Ankan* suomentamiseen.

4.1 Sarjakuvan kerronta ja ominaispiirteet

Sarjakuva on saanut vaikutteita monista muista taidemuodoista, muun muassa elokuvasta, kirjallisuudesta, kuvataiteesta ja teatterista, ja se myös hyödyntää niiden keinoja (Manninen 1995, 37; Pitkäsalo 2015). Sarjakuvalla – kuten myös kuvakirjoilla – on kuitenkin ollut ratkaistavanaan iso ongelma: miten välittää ääntä, liikettä, hajua, tunteita tai ajallisia siirtymiä käyttäen pelkkää liikkumatonta kuvaa? Juuri ratkaisukeinot tähän ongelmaan ovat tehneet sarjakuvasta ainutlaatuisen ilmaisuvälineen. (Toivonen 2001, 29.)

4.1.1 Sarjakuvan määritelmä

Sarjakuva on ollut suurimman osan satavuotisesta olemassaolostaan väheksytty taidemuoto, sillä aina viime vuosikymmeniin saakka sitä on pidetty pääasiassa lasten viihteenä. Tämän takia myös sarjakuvan tutkimus on ollut vähäistä. (Toivonen 2001, 25–26; Manninen 1995, 9; Herkman 1996, 24, 33–35.) Aivan viime aikoina sarjakuva on kuitenkin kokenut hurjan suosion ja alkanut saavuttaa arvostusta myös kirjallisuuden lajina. Joissakin maissa, kuten Ranskassa ja Japanissa, sarjakuva on ollut pysyvästi suosiossa.

Mitä siis on sarjakuva? Sarjakuvantutkijoista muun muassa Scott McCloud (1994) ja ensimmäisenä Suomessa sarjakuvasta tohtoriksi väitellyt Pekka Manninen (1995) ovat todenneet, että sarjakuvan käsitettä on kyllä yritetty määritellä, mutta että hyvän ja kattavan määrittelyn muotoileminen on ollut lähes mahdotonta (Toivonen 2001).

McCloudin (1994, 3) mukaan sarjakuvan määritelmä on usein ollut turhan ahdas. McCloud pitää sarjakuvapiirtäjä Will Eisnerin lanseeraamaa käsitettä *sequential art*, sarjallinen taide, useimmiten riittävänä määritelmänä sarjakuvalle (mts. 5). Tarkemman määritelmän tarpeeseen McCloud (mts. 9) ehdottaa seuraavaa: ”[Sarjakuva on] harkitussa järjestyksessä olevia rinnakkaisia kuvallisia tai muita ilmaisuja, joiden tarkoituksena on välittää informaatiota tai saada lukijassa aikaan esteettinen vaikutelma.” (suomennos Jukka Heiskanen).

Manninen (1995) esittelee väitöskirjassaan *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä* kolme määritelmää, joiden perusteella hän kehittää oman määritelmänsä. Mannisen määritelmä on jalostettu Waughin, Couperien ja Moliternin sekä Koiviston määritelmien pohjalta ja se kuuluu näin: ”Sarjakuva on kuvasarjan avulla kerrottu kertomus, jossa kuvien yhteyteen on voitu liittää dialogia tai muuta tekstiä.” Mannisen määritelmää voidaan hänen itsensä mukaan tarpeen tullen täsmentää vielä seuraavasti: ”Kuviin voidaan myös sisällyttää ääntä, liikettä, tunnetilaa, tms. kuvaavia symboleja. Sarjakuvien ensisijaisina julkaisukanavina toimivat lehdet ja kirjat. Muut julkaisukanavat (esimerkiksi julisteet tms.) ovat sekundaarisia.” (Manninen 1995, 10.) Nykyisin myös internetissä julkaistavat digitaaliset sarjakuvat ovat hyvin yleisiä.

4.1.2 Kuvan ja sanan tulkinta

Nimensä mukaisesti sarjakuva koostuu lähes poikkeuksetta sarjasta kuvia, jotka liittyvät ketjumaisesti toisiinsa ja joilla kerrotaan joko vitsi (stripit) tai tarina (pidemmät sarjakuvat). Sarjakuvissa on yleensä toki muitakin merkkijärjestelmiä kuin kuva, mutta sarjakuvantutkimuksessa kuva on nostettu hallitsevaksi elementiksi. Sarjakuvan vahvuus onkin se, että kuvat välittävät informaatiota varsin nopeasti verrattuna kirjoitettuun tekstiin – kuvakieli saa välittömästi aikaan vaikutelman tarinan tilallisista ja fyysisistä elementeistä. (Herkman 1998, 27.) Sarjakuvan yleisestä tunnelmasta ja tyylistä saa useimmiten myös hyvän kuvan nopean vilkaisun perusteella.

Joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta sarjakuva on kuvan ja sanan yhdistelmä. Kuvan ja sanan välinen suhde vaihtelee sarjakuvittain ja jopa saman sarjakuvan sisällä. Jotkin sarjakuvat ovat sanapainotteisia, jolloin kuvan tehtäväksi jää vain kuvittaa tekstiä. Toiset sarjakuvat ovat kuvapainotteisia, jolloin sanan tehtäväksi jää ehkä vain kuvata ääntä. Tavallisimmin sarjakuvassa kuitenkin sana ja kuva ovat toisistaan riippuvaisia, jolloin kuva ja sana välittävät käsi kädessä ajatuksen, jota kumpikaan ei voisi yksin välittää. (McCloud 1994, 153–155.) Tämä pätee myös tämän tutkielman aineistona käytettäviin ankkasarjakuviin.

McCloud (1994) jakaa kuvan ja sanan yhteispelin jopa seitsemään mahdolliseen kategoriaan. Ensimmäinen kategoria on *sanapainotteinen* eli sanat määrittävät merkityksiä ja kuva vain kuvittaa tekstiä. Toinen kategoria on *kuvapainotteinen* eli sanat lisäävät tarinaan vain ääniraidan tai muita kuvaa täydentäviä elementtejä. Kolmannessa tapa yhdistää kuvaa ja sana on *kaksinkertainen yhdistelmä*. Tässä tapauksessa sama asia kerrotaan kaksi kertaa: kuva ja

sana välittävät pohjimmiltaan saman viestin. Neljäs kategoria on sarjakuvalla varsin tyypillinen *täydentävä yhdistelmä*. Täydentävässä yhdistelmässä sanat voimistavat ja selventävät kuvaa tai päinvastoin. McCloudin viidennessä kategoriassa, *rinnakkaisessa yhdistelmässä*, kuvat ja sanat kertovat eri tarinoita. Kuudennessa kategoriassa, *montaasisissa*, sanan ja kuvan tasot sekoitetaan toisiinsa eli sanoja käsitellään kuvan olennaisena osana. Seitsemännessä ja viimeisessä kategoriassa sanojen ja kuvien tasot ovat *toisistaan riippuvaisia* eli kuva ja sana välittävät yhdessä ajatuksen, jota kumpikaan ei voisi yksin välittää. Tämä kategoria on hyvin lähellä neljättä, täydentävää yhdistämisen tapaa. (McCloud 1994, 153–155; Herkman 1998, 55–58.)

McCloudin jakoa on kritisoitu siitä, että monet tyypit sekoittuvat ja toimivat samanaikaisesti, jolloin jotkin kategoriat näyttäisivät toimivan päällekkäin (Mikkonen 1996, 84). Mikkosen mukaan tietyissä tapauksissa voi olla myös mahdotonta päätellä, onko kuva vai sana yhdistelmän määräävämpi elementti (Mikkonen 1996, 84). Myös Herkman on sitä mieltä, että McCloudin luokittelussa on selviä päällekkäisyyksiä. Näitä karsimalla hän on tullut siihen tulokseen, että sarjakuvassa voidaan yhdistää kuva- ja tekstiainesta neljällä eri tavalla. Nämä tavat ovat *kuvapainotteisuus*, *sanapainotteisuus*, *kuvan ja sanan yhteistyö* ja *kuvan ja sanan yhteismitattomuus*. Herkmanin mukaan näistä ylivoimaisesti yleisin tapa on kuvan ja sanan yhteistyö. Sekä kuva- että sanapainotteinen kerronta on epätavallista, ja kuvan ja sanan yhteismitattomuutta käytetään lähinnä harvinaisena tyylikeinona. (Herkman 1998, 58–69.)

4.1.3 Tekstityypit

Siinä missä kirjallisuudessa teksti esiintyy peräkkäisenä rakenteena, voi sarjakuvassa olla tekstiä jopa neljällä eri tasolla (Manninen 1995, 37; Toivonen 2001, 35). Näitä ovat Kalervo Pulkkinen (1981, 32–34) mukaan kertova teksti, dialogi, äänitehosteet ja detaljitekstit.

Kertova teksti on tekijän tapa kommunikoida lukijan kanssa: kertoa tai selittää jotain. Kertovan tekstin paikka on tavallisesti laatikossa ruudun vasemmassa yläreunassa ja sen tehtävä on kertoa ajallisista tai paikallisista siirtymistä (”Seuraavana päivänä” tai ”Mummolassa”). Se voi kuitenkin kertoa myös sellaisista tapahtumista, joita ruuduissa ei esitetä, ja antaa näin tekijälle mahdollisuuden hypätä itsestään selvien kohtien yli. (Pulkkinen 1981, 32–34; Hänninen & Kempainen 1994, 84.)

Dialogin tehtävä on ilmaista sarjakuvahahmojen puhetta ja ajattelua. Sen paikka on puhekuplassa, joita on kolmenlaisia: puhekupla, ajatuskupla ja telekupla. Hahmon puhetta kuvaava puhekupla on yleensä pyöreä tai soikea, ajattelua, toiveita tai unelmia kuvaava ajatuskupla pilven muotoinen ja teknisen laitteen kautta välittyvää ääntä (esimerkiksi puhelimesta, radiosta tai televisiosta kuuluvaa puhetta) kuvaava telekupla sahalaitainen. Puhekuplan muoto voi kertoa myös puheenvuoron äänenvoimakkuudesta tai tunnelmasta. Kuiskauskuplun ääriiviiva on katkonainen ja palelevan hahmon tai hyisen puheenvuoron kuplun alareunassa roikkuu jääpuikkoja. (Pulkkinen 1981, 33; Toivonen 2001, 37.)

Äänitehosteet ovat onomatopoeettisia ilmauksia, joiden tehtävä on luoda sarjakuvaan ääniraita (Pulkkinen 1981, 34). Juuri äänitehosteet ovat usein olleet kritiikin kohteena, sillä niiden takia moni kriitikko on pitänyt sarjakuvan kieltä köyhänä ja huonona. Kriitikot ovat kuitenkin irrottaneet äänitehosteet kontekstistaan ja lukeneet niitä tavallisena tekstinä, vaikka niiden tehtävä on imitoida ääntä kirjallisen tekstin kautta. (Manninen 1995, 38.) Äänitehosteet ovat kuitenkin mielenkiintoisia myös kuvan ja sanan suhteen näkökulmasta, sillä äänitehosteissa kuvallinen ja sanallinen ilmaisu on usein sulautunut yhteen. Herkman (1998, 50) toteaa, että sellaiset onomatopoeettiset merkit, joissa graafinen ulkoasu täydentää sanojen merkitystä, ovat sarjakuvissa yleisiä. Herkman käyttää yhteensulautumisesta esimerkkinä hahmon tai esineen putoamista veteen. Tällöin ääniefekti ”LÄTS” on kuvattu roiskuvan veden muotoon. Mitä ”märempi” vaikutelma halutaan saada aikaan, sitä enemmän kirjaimet Herkmanin esimerkissä muistuttavat veden roiskeita eli kuvia. (Mts. 50.)

Detaljitekstit ovat esimerkiksi kylttejä ja julisteita, jotka on sijoitettu ruudussa nähtävän ympäristön osiksi (Pulkkinen 1981, 34; Manninen 1995, 37). Pia Toivosen mukaan sarjakuvan viidenneksi tekstityypiksi voitaisiin Pulkkisen neljän tyypin lisäksi kutsua otsikkoa, tekijänoikeusmerkintöjä, päiväyksiä ja signeerauksia (Toivonen 2001, 39).

4.1.4 Merkkikieli

Myös sarjakuvan merkkikieli on yksin sarjakuvalle tyypillinen piirre. Merkkikieli on sarjakuvan oma kansainvälinen järjestelmä, joka on kehitetty kuvien ja sanojen tueksi ilmaisemaan muun muassa tunnetiloja ja liikettä. Jotta lukija voi tulkita merkkejä oikein, täytyy hänen tuntea merkkien kielioppi. (Hänninen & Kempainen 1994, 86–87.)

Merkeillä on usein vakiintunut merkitys, mutta mitään varsinaisia sääntöjä niiden käytöstä ei ole (Manninen 1995, 38). Puhekuplaan sijoitettu sydän saattaa tarkoittaa, että hahmo on rakastunut, nuotit voivat kuvata laulamista tai viheltämistä, pääkallot ja salamet kiroilemista ja hehkulamppu hoksaamista. Pienet tähdet pään ympärillä kertovat, että hahmo on saanut tällin, ja pienet kuplat että hän on päihtynyt. (Hänninen & Kemppinen 1994, 86–88.) Merkkien merkitykset voivat kuitenkin vaihdella kontekstista riippuen. Viivat voivat tilanteesta riippuen kuvata hajua tai tuoksua, lämpöä, särkyä, huimausta, hämmästyttä tai liikettä. Pysäköintit voivat puolestaan kuvata itkua, epätoivoa tai kauhua. Sarjakuvan lukijan täytyy siis tunnistaa tilanne ja tulkita merkit sen perusteella. (McCloud 1994, 128; Hänninen & Kemppinen 1994, 87–88.)

Myös kielellisten metaforien esittäminen visuaalisessa muodossa on yleistä sarjakuvissa. Hirttä sahaava saha kuvaa nukkumista (vetää hirsii), murhaavaa katsetta kuvaavat katseesta lähtevät puukot. Kiukusta kiehuva sarjakuvahahmo voi saada päänsä päälle synkän ukkospilven tai savupatsaan. (Hänninen & Kemppinen 1994, 87.) Koska sarjakuvissa on harvoin tilaa esittää tunteita ja tapahtumia sanallisesti, kerrotaan niistä kuvissa. Tunteita ja niiden muutoksia kuvaavien merkkien, esimerkiksi sydänten, salamoiden, tähtien ja viivojen, käyttäminen tuo myös vapautta kerrontaan. (Lindman & al. 1992 Toivosen 2001, 41 mukaan.)

Sarjakuvan peruselementti, ruutu, on myös tärkeä osa kerrontaa. Yleensä ruutu on neliön tai suorakaiteen muotoinen, mutta poikkeuksellisen muotoisilla ruuduilla voidaan viestittää vaikkapa käänteentekevästä tapahtumasta. Ruudun muoto voi myös ilmaista aikaa: pienessä ja kapeassa ruudussa aika kuluu nopeammin kuin leveässä ruudussa. Tehokeinoina voidaan käyttää myös osin tai kokonaan reunattomia ruutuja, jotka korostavat usein liikkeen voimaa ja kolmiulotteisuutta tai tilannetta ylipäänsä, tai eri tavoin kehystettyjä ruutuja, jotka erottavat tarinan eri tasot toisistaan tai kertovat unelmoinnista tai unen näkemisestä. (Hänninen & Kemppinen 1994, 89–90.) Myös keskeiset muutokset tarinassa tapahtuvat poikkeuksesta siirryttäessä ruudusta toiseen. Muutos voi olla ajallinen, se voi tapahtua paikassa tai tilassa tai näkökulmassa, tai ruutujen välinen seuraussuhde voi puuttua kokonaan. Näistä kolme ensimmäistä muutostyyppiä ovat tavallisia ja ne voivat myös sekoittua keskenään. (Herkman 1998, 95–100.)

Mielenkiintoinen ilmiö sarjakuvan tulkinnassa ovat palkit eli tyhjät tilat ruutujen välissä. Palkeissa piilee sarjakuvan suurin mysteeri: täydentäminen. Vaikka välipalkeissa ei ole mitään informaatiota, sallii täydentäminen lukijoiden yhdistää mielessään yksittäiset kuvat ja rakentaa niistä jatkuvan, yhtenäisen kokonaisuuden. (McCloud 1994, 66–69; Hänninen & Kempainen 1994, 91; Toivonen 2001, 30.)

Kirjasinkoolla ja -lajilla voidaan puolestaan ilmaista esimerkiksi äänenvoimakkuutta. Huutoa voidaan kuvata esimerkiksi isoilla ja paksuilla kirjaimilla, kuiskausta hyvin hennoilla kirjaimilla. Rytmia ja tunnelmaa puolestaan voidaan luoda sivun sommittelulla, ruutujaolla ja perspektiivillä. (Hänninen & Kempainen 1994, 83, 90–94.) Kirjasinlajit voivat kuvata myös vieraita kieliä, kansallisuuksia ja kulttuureja (Herkman 1998, 42). Goscinnyn ja Uderzon *Asterix*-sarjakuvissa on lukuisia erinomaisia esimerkkejä tästä: germaanit eli saksalaiset puhuvat goottilaisin kirjaimin, normannien eli viikinkien repliikeissä vilahtelee skandinaavisia erikoismerkkejä ja egyptiläisten puheenpartta kuvataan hieroglyfein.

4.2 Disney-sarjakuvat

Walt Disney Company sai alkunsa 1920-luvun lopulla, kun veljekset Walt ja Roy Disney alkoivat tehdä Mikki Hiiri -piirrettyjä. Yhtiö kärsi alkuun taloudellisista vaikeuksista, mutta kasvoi vähitellen riippumattomaksi hollywoodilaiseksi tuotantoyhtiöksi. Veljekset alkoivat pian niittää kotimaassaan mainetta animaation laadukkuuden ja aikansa huipputeknologian, kuten äänen ja värin, käytön ansiosta. Disney-tuotteiden suosio oli välitöntä ja päivänselvää myös Yhdysvaltojen ulkopuolella: Mikki Hiiren kuvasta tuli maailmanlaajuinen ilmiö jo 1930-luvulla. (Wasko 2001, 15.)

Siinä missä Suomessa ja muissa Pohjoismaissa Disney yhdistetään ehkä ensisijaisesti sarjakuviin, Yhdysvalloissa sarjakuvat ovat aina olleet sivuroolissa ja animaatiot pääroolissa. Amerikkalaiset menettivät kiinnostuksensa Disney-sarjakuviin lopullisesti 1970-luvun alussa, minkä jälkeen sarjakuvien tuotanto siirtyikin pääosin Eurooppaan. Euroopassa kolme kustantajaa alkoi tuottaa sarjakuvia lisenssillä: italialainen Mondadori, hollantilainen Oberon ja tanskalainen Gutenberghus eli nykyinen Egmont. Viikkolehtisarjojen päätuottaja on Egmont, kun taas italialaiset tuottavat paljon taskukirjasarjoja. (Kumpulainen 1994, 16.) 1970-luvun alkupuolelle saakka sarjoja valmistettiin Yhdysvalloissa, Englannissa, Italiassa ja

Etelä-Amerikassa, joskin tällöin korkeatasoisin tuotanto keskittyi Los Angelesin lähellä sijaitseviin Burbankin studioihin (Apo 1972, 131).

Disneyn viikkolehtisarjojen tuotantoa johtaa nykyisin Egmont Publishing Servicen (EPS) toimitus, joka suunnittelee sarjojen tuotannon, koordinoi työtehtäviä ja valvoo työvaiheita. Itse toimituksessa työskentelee melko pieni ihmisjoukko, koska varsinaisen luovan työn tekee noin satapäinen freelancetyöntekijäjoukko. Sarjat ovatkin kansainvälisen yhteistyön tulosta. Koska valtaosa käsikirjoittajista ja piirtäjistä asuu Tanskan ulkopuolella, toimituksen työkieli on englanti. (Kumpulainen 1994, 16.)

Tarinat eivät suinkaan voi olla millaisia hyvänsä, vaan huumori, jännitys ja onnellinen loppu ovat Disney-sarjakuvien pääpiirteitä. Hahmojen persoonallisuudet ovat tiukasti määriteltyjä, eikä niitä käy muuttaminen. Vaikka hahmo saattaakin tulistua, on sarjojen moraalipiirteiltään hyvin kilttiä: päähenkilöt eivät tupakoi, juo alkoholia tai varasta, ja myös rasismi ja väkivalta ovat pannassa. Minkäänlaisen moraaliohjesäännön olemassaolo kiistetään Egmontissa kuitenkin tiukasti. Disney-yhtiöllä on kuitenkin muistikirja *The Little Helper*, jonka sisältö on tarkoin varjeltu salaisuus. Tiedossa on, että siinä on jo pitkään painotettu sarjojen ideoiden, puitteiden ja esineiden kansainvälisyyttä ja julkaisukelpoisuutta ympäri maailmaa. (Kumpulainen 1994, 16–17.)

4.2.1 Aku Ankka

Suomessa Walt Disneyn nimi yhdistetään kenties selvimmin *Aku Ankka* -lehteen. *Aku Ankan* entisen päätoimittajan Jukka Heiskasen mukaan lehti on kasvanut reilussa viidessäkymmenessä vuodessa suomalaiseksi instituutioksi ja on jo monen sukupolven ajan opettanut lapset lukemaan ja viihdyttänyt aikuisia. *Aku Ankan* kieli on palkittua ja arvostettua ja se on vaikuttanut myös yleiskieleen: onnekkaita ovat hannuhanhia, keksijät pellepelottomia, rikkaat roopeankkoja. Ilmaislehtiä lukuun ottamatta *Aku Ankka* on Suomen suurlevikkisin aikakauslehti. (Heiskanen 2007, 531.) Suomalaiset ovat myös maailman ahkerimpia *Aku Ankan* lukijoita, sillä lehden levikki on väkilukuun suhteutettuna suurempi kuin missään muussa maassa (Toivonen 2001, 70; Hyypä 2005, 116).

Aku Ankka esiintyi Suomessa ensimmäistä kertaa vuonna 1936 Al Taliaferron piirtämissä *Seura*-lehden sunnuntaisarjakuvissa nimellä Ankka Lampinen. *Aku Ankan* nimellä sarja alkoi ilmestyä *Helsingin Sanomissa* 1938 ja *Ilta-Sanomissa* 1941. Sarjakuvalehtenä *Aku Ankka*

puolestaan teki Suomessa debyyttinsä joulukuussa 1951, jolloin ilmestyi lehden näyttenumero – sopivasti juuri Walt Disneyn 50-vuotissyntymäpäivänä. Disney-sarjakuvalehden julkaisemisen aloittaminen Suomessa olikin Heiskasen mukaan luontevaa, sillä Disneyn animaatioelokuvat olivat hyvin suosittuja ja kaikki amerikkalainen oli sodanjälkeisessä Suomessa muodikasta. (Heiskanen 2007, 531–532.)

Suomen *Aku Ankan* ensimmäinen päätoimittaja oli Sirkka Ruotsalainen, joka toimi päätoimittajana 1951–1968. Hänen kaudeltaan on lähtöisin yhä voimassa oleva linjaus siitä, että *Aku Ankan* kielen on oltava mahdollisimman moitteetonta. Ruotsalaisen päätoimittajakaudella lehteä suomennettiin tanskasta, eikä Ruotsalaisella ollut mahdollisuutta verrata tanskannoksia alkutekstiin. Nimenomaan tanskannoksen virheen takia Tupu, Hupu ja Lupu nimittävät Akua sedäksi, vaikka Aku onkin oikeasti heidän enonsa. (Heiskanen 2007, 532.)

Aku Ankan levikki ylitti sadantuhannen kappaleen rajan Suomessa jo vuonna 1955 (näyttenumeron painos vuonna 1951 oli 37 000 kappaletta). Syiksi menestykselle nimettiin muun muassa Ruotsalaisen erinomainen suomennostyo, erittäin voimakas markkinointikampanja sekä – kaikkein tärkeimpänä – lehden sisältö. *Aku Anka* oli Suomen ensimmäinen kokonaan nelivärinen sarjakuvalehti, ja se oli suunnattu sekä tytöille että pojille. Suosion keskeisimmäksi tekijäksi Heiskanen mainitsee kuitenkin Carl Barksin. Barksin johtosarjoja julkaistiin alkuvuosina runsaasti, ja juuri Barksin luomaan ankkamaailmaan perustuvat kaikkien hänen jälkeensä tulleiden piirtäjien työt. Barks teki Akusta moniulotteisen ja särmikkään hahmon ja loi koko Ankkalinnan hahmoineen. Tutuista vakiohahmoista Barks loi muun muassa Roope Ankan, Pelle Pelottoman, Hannu Hanhen, Karhukoplan ja Milla Magian. (Heiskanen 2007, 532.)

Suomalaisen *Aku Anka* -lehden pohjana oleva *Donald Duck Weekly* ei ilmesty sellaisenaan missään, vaan se toimii vain kansallisten lehtien materiaalina. Sillä ei myöskään ole mitään tekemistä muiden englanninkielisten Disney-sarjakuvalehtien kanssa, sillä *Aku Ankaan* verrattava englanninkielinen lehti ilmestyy ainoastaan Singaporessa ja Intiassa eikä lainkaan perinteisissä englanninkielisissä maissa kuten Isossa-Britanniassa, Yhdysvalloissa tai Australiassa. (Toivonen 2001, 22–23.)

Vaikka esimerkiksi saksalainen, ruotsalainen ja suomalainen *Aku Ankka* perustuvatkin samaan *Donald Duck Weeklyyn*, voivat eri maiden lehdet olla keskenään hyvin erilaisia. Sen lisäksi, että toimitukset valitsevat lehtiin hieman eri tarinoita, voi lehdissä olla myös toimituksen sivuja sekä mainoksia. Tämän lisäksi lehdet eroavat siinä, tuleeko niiden mukana lahjoja tai muuta oheistavaraa, sillä siinä missä *Aku Ankkaa* tilataan Suomessa koteihin, perustuu myynti esimerkiksi Saksassa ja Ruotsissa irtomyyntiin, jolloin lehdestä täytyy tehdä erityisen houkutteleva irtonumeron ostajille. (Toivonen 2001, 23; 262–268.) Suomessa kaikista myydyistä *Aku Ankoista* kokonaista 98 % tilataan kotiin ja vain 2 % myydään irtonumeroina (mts. 73).

Ankka-julkaisujen tuoteperhe on laajentunut Suomessa pelkstä viikkolehdestä sarjakuva-albumeihin, *Aku Ankan* taskukirjoihin, vain tilaajille tarjottavaan sarjisekstraan, parhaiden piirtäjien, kuten Carl Barksin ja Don Rosan, kovakantisiin kirjoihin ja albumeihin, murrealbumeihin ja vanhojen vuosikertojen kovakantisiin näköispainoksiin. (Heiskanen 2007, 533.) Nykyisin *Aku Ankkaa* voi myös lukea sähköisesti maailman ensimmäisessä digitaalisessa *Aku Ankka* -palvelussa Lataamossa.

4.2.2 Disney-sarjakuvien kritiikkiä

Disneyn suuren suosion ansiosta moni tutkija on kiinnostunut yhtiöstä ja sen tuotteista. Julkaistu on niin marxilaisia tutkimuksia sarjojen sisällöstä ja sanomasta kuin psykoanalyttisiä tulkintoja hahmojen luonteenpiirteistä ja hahmojen välisistä suhteista. Disneyn menestystarinasta huolimatta – tai sen takia – yhtiö ja sen tuotteet ovat joutuneet usein myös arvostelun kohteeksi.

Walt Disney itse on aina ollut ristiriitainen hahmo. Häntä on arvosteltu muun muassa siitä, että hän on ottanut kaiken kunnian Disneyn tuotteista itselleen, signeerannut kaikki animaatioelokuvat ja sarjakuvat omiin nimiinsä ja halunnut pitää tuotteiden todellisten tekijöiden nimet salassa. (Toivonen 2001, 83.) Jopa suomalaisessa *Aku Ankassa* on vielä 1950-luvulla väitetty, että Walt Disney itse on piirtänyt sarjat (mts. 74)! *Kuinka Aku Ankkaa luetaan* -teoksen johdannon kirjoittanut David Kunzle (1980, 19) syyttää Walt Disneyä siitä, että ”[H]än on tehnyt enemmän kuin kukaan muu levittääkseen ympäri maailmaa tiettyjä kulttuurimyyttejä, varsinkin myyttiä muka universaalista, ajattomasta ja paikattomasta, kaiken kritiikin yläpuolella olevasta ’viattomuudesta’”. Kunzle kritisoi Disneyä myös siitä, että tämä on siirtänyt kaikki tekijänoikeudet ja kunnian ideoista itselleen ja tehnyt parhaansa

pitääkseen piirtäjänsä ja käsikirjoittajansa tuntemattomina. Kunzle ei muutenkaan ylistä Disneytä työntekijöidensä kohtelusta: esimerkkinä Kunzle kertoo, että kun Walt Disney'n studion työntekijät yrittivät liittyä ammattiliittoon, Disney erotti heidät kommunisteina tai kommunismin kannattajina. (Kunzle 1980, 26–27.)

Manninen kirjoittaa, että Disney-yhtiön tuotteistaan luoman kuvan voi tiivistää yhteen sanaan – harmittomuuteen. 1960-luvulla ja 1970-luvun alkupuolella herättiin kuitenkin havaitsemaan, etteivät Disney-tuotteet olekaan niin harmittomia kuin kuviteltiin, ja huomattiin, että Disneyn tuotteet välittivätkin amerikkalaisia arvoja. (Manninen 1986, 26–28.) Kaukoranta ja Kemppinen huomauttavat kuitenkin, että tämä on truismi: kulttuurituote noudattaa luonnostaan sen yhteiskunnan arvoja, jossa se on syntynyt (1982, 121).

Kaikkien aikojen tunnetuin Disney-tutkimus on kuitenkin ehdottomasti jo johdannossa esitelty Ariel Dorfmanin ja Armand Mattelartin *Kuinka Aku Ankkaa luetaan*. Dorfman ja Mattelart arvostelevat Allenden Chilessä vuonna 1971 julkaistussa marxilaisessa tutkimuksessa Disneyn ankkasarjakuviin kätkeytyä kapitalistista ideologiaa ja ovat sitä mieltä, että hahmot ja heidän oudot perhesuhteensa heijastelevat selvästi Walt Disneyn omaa maailmankuvaa. Tutkimuksen mukaan Disney-sarjakuvien maailma on rakennettu siten, että tuotantoa ei tarvita, vaan vain palvelusektori on olemassa. Tämä on johtanut siihen, että hahmoilla ei ole mitään aineellisia ongelmia ja että palvelusektorin utopistinen ideologia on ainoa mahdollinen tulevaisuudennäkymä. Koska perustaa ei ole, ei päällysrakenteen ja perustan välillä myöskään voi olla ristiriitaa. Kaikki tarinoissa esitetyt ristiriidat ovat siis vailla yhteiskunnallista pohjaa, ja ne esitetään vain erilaisten vastaparien, kuten hyvän ja pahan, onnen ja epäonnen sekä älyn ja tyhmyyden, vastakkaisuutena. (Dorfman & Mattelart 1980, 122.)

Kolmas maailma kuvataan sarjakuvissa Dorfmanin ja Mattelartin mukaan primitiivisenä alueena, joka on varsinainen raaka-ainetta länsimaille, sillä se ei pysty itse hyödyntämään resurssejaan. Kolmannen maailman kapinalliset esitetään vallanahneina ja julmina diktaattoreina, ja sisällissota on käsittämätön peli, johon ankkujen on puututtava, jotta järjestys palaisi. (Dorfman & Mattelart 1980, 58–75.) Dorfmanin ja Mattelartin marxilaisen tulkinnan mukaan Disneyn maailma pyrkii yhtäältä peittämään kapitalistisen yhteiskunnan sisäiset ristiriidat ja toisaalta oikeuttamaan kehitysmaiden riiston (Manninen 1986, 39).

Ainakin Markus Syrjälä ja Satu Apo ovat 1970-luvun alun *Aku Ankka* -analyysissään sitä mieltä, että lehden tarjoamat sosiaaliset mallit edustavat ”amerikkalaisuutta”. Markus Syrjälä toteaa seuraavasti: ”[...] lehti edustaa amerikkalaisen yhteiskunnan säilyttäviä, perinteisesti asennoituvia arvostuksia, joissa etualalla ovat rahan ja sen tuoman vallan kritiikitön hyväksyminen ja ihannointi. Omistaminen iskostetaan pienestä pitäen tavoiteltavaksi asiaksi.” Apo puolestaan toteaa, että ”vaikka Aku Ankan mahdollisista haittavaikutuksista voidaan puhua varauksin, on selvää, että sarja herättää ärtymystä kriittisessä lukijassa. Kovapintainen materialismi, lämmön ja hellyyden puute, haluttomuus tai kyvyttömyys osoittaa positiivisia tunteita leimaavat ankkayhteisöä. Nämä negatiiviset piirteet ovat kuitenkin yhteisiä lähes koko angloamerikkalaiselle kulttuurille, josta taiteilijat saavat materiaalinsa. Kyseessä ei siis ole tietoinen indoktrinaatio, sarjakuva on tässä tapauksessa Gogolin tarkoittama peili, jota ei sovi syyttää, jos naama on vino.” (Apo 1972, 143.) Syrjälän ja Apon näkemys ankkasarjakuvista on siis melko kulttuuri-imperialistinen.

4.3 Sarjakuvan kääntäminen

Sarjakuvan kääntäminen poikkeaa multimodaalisen luonteensa takia esimerkiksi kaunokirjallisuuden kääntämisestä. Seuraavaksi tarkastellaankin sarjakuvan kääntämisen erityispiirteitä, minkä jälkeen luodaan katsaus Disney-sarjakuvien kääntämiseen ja eritoten ankkasarjakuvien suomentamiseen.

4.3.1 Sarjakuvan kääntämisen erityispiirteitä

Valtaosa sarjakuvan kääntämisen erityispiirteistä liittyy kiinteästi edellä esiteltyihin sarjakuvan erityispiirteisiin kerrontamuotona. Kääntäjälle haasteita aiheuttavat muun muassa kuvan ja sanan yhteiselo, sarjakuvan tilarajoitteet, puheen illuusion luominen sekä huumorin ja kulttuurisidonnaisuuksien kääntäminen. Usein nämä haasteet myös liittyvät toisiinsa: huumori voi olla kulttuurisidonnaista ja se on voitu esittää kuvassa, jolloin kuva rajoittaa kääntäjän mahdollisuuksia. Rajallinen tila puolestaan pakottaa tiiviiseen ilmaisuun – mikä estää usein kulttuurisidonnaisen aineksen selittämisen.

Koska sarjakuvassa tarina rakentuu sekä kuvan että sanan avulla, kääntäjän on tutkittava kuvan ja sanan suhdetta tarkkaan, jotta alkutekstin tunnelma, sanoma ja jännitteet välittyisivät myös käännökseen lukijalle (Hyypä 2005, 129; Pitkäsalo 2015). Riitta Oittisen mukaan kuvat

voivat joko auttaa kääntäjää tai saattaa tämän ahdinkoon, sillä kuvat voivat sekä antaa ideoita uusiin sanaleikkeihin että rajata kääntäjän mahdollisuuksia. Kuvat saattavat Oittisen mukaan myös houkuttaa ylikääntämään, jolloin kokonaisuudesta saattaa tulla tylsä: jos vaikkapa vitsi toistuu sekä sanoissa että kuvissa, se ei välttämättä enää naurata. (Oittinen 2004a, 3.)

Toisaalta kuva voi auttaa kääntäjää myös tiivistämisessä, sillä kuvassa ilmaistua asiaa (vaikkapa väriä, muotoa tai tunnetilaa) ei tarvitse enää erikseen sanoa sanallisessa tekstissä (Toivonen 2001, 107).

Oittinen varoittaa multimodaalisen tekstin kääntäjää ylikääntämisen lisäksi toisesta samankaltaisesta vaarasta, yliselventämisestä. Niin sarjakuvissa kuin vaikkapa kuvakirjoissakin hermeneuttiset aukot eli aukot, jotka lukija täydentää tulkinnallaan, ovat tärkeä osa tarinaa. Kääntäjä selventää työkseen epäselviä kohtia, joten kiusaus täydentää hermeneuttisia aukkoja on suuri. Kääntäjän pitäisi kuitenkin Oittisen mukaan varoa kirjoittamasta liikaa auki ja jättää lukijan tehtäväksi lukea myös rivien välejä, sillä myös yliselventäminen voi tehdä lopputuloksesta tylsän. (Oittinen 2004b, 121–122.)

Lukusuunta vaikuttaa luonnollisesti myös kuvaan ja sanaan, ja joskus lukemisen suunnan muuttuminen kääntämisen myötä voi aiheuttaa suuriakin ongelmia. Esimerkiksi Jehan Zitawi on todennut, että länsimaisten sarjakuvien tarinoiden hahmot ovat yleensä oikeakätisiä, mutta kun lukemisen suunta arabiannettaessa muuttuu, kuvat käännetään peilikuviksi ja hahmoista tulee vasenkätisiä. Tässä ongelmallista on se, että islaminuskaisissa maissa oikea käsi on pyhä ja sitä käytetään syömiseen kun taas vasen käsi on epäpyhä ja sillä syöminen on vakava rike etikettiä vastaan. (Zitawi 2008, 141; Oittinen 2004b, 113.) Kuva voi siis todella saattaa kääntäjän ojasta allikkoon.

Sarjakuvakääntämisessä haasteita aiheuttaa myös tekstin rajallinen tila. Sanallinen teksti on pääasiassa henkilöiden puhetta tai ajatuksia, ja se esitetään rajatuissa puhe- tai ajatuskuplissa tai muussa rajatussa tilassa. Kuplan kokoa voidaan Juhani Tolvasen mukaan joskus hätätilanteessa kasvattaa tai tekstin kokoa pienentää, mutta useimmiten kääntäjän on vain lyhennettävä tekstiä tiivistämällä – antamatta sisällön sävyn kuitenkaan muuttua. Tämän takia sarjakuvan kääntäjän onkin kuunneltava tarkasti alkutekstiä ja sen sävyjä. (Tolvanen 1996, 206.)

Myös Saara Hyyppä pitää tilanpuutetta yhtenä sarjakuvakääntämisen suurimmista ongelmista ja tuskastelee lisäksi suomen kielen sanojen pituutta – pitkiä sanoja kun on vaikeampi sovittaa puhekuplaan kuin lyhyitä. Käytettävissä olevan tilan lisäksi myös kuplan muoto ja muut visuaaliset tekijät vaikuttavat suomennokseen: alkuteoksessa käytetyllä lihavoinnilla, suuremmalla fontilla tai sanallisen tekstin asemoinnilla on kaikilla tarkoituksensa, joten ne pitäisi pystyä toistamaan myös käännöksessä, vaikka sanojen ja ilmaisujen pituudet muuttuisivatkin tai käännösratkaisu poikkeaisi lähdetekstistä. (Hyyppä 2005, 126–127.)

Tiivistä tekstiä luotaessa on kuitenkin pidettävä mielessä, että puhekuplien teksti on nimenomaan puhetta (Tolvanen 1996, 206) ja että käännöksen on sovittava hahmojen suuhun. Oittisen mukaan puheen illuusiota voidaan luoda muun muassa lisäämällä tekstiin toistoa, pysähtelemällä ja karttamalla tiiviitä ilmaisuja, kuten lauseenvastikkeita (Oittinen 2004b, 98). Näitä keinoja ei aina voida sarjakuvan kääntämisessä hyödyntää, sillä ne vievät kallisarvoista tilaa. Tämän vuoksi hahmojen yksilöllisiä piirteitä täytyy usein ilmaista vain muutamilla toistuvilla, luonteenomaisilla kielellisillä piirteillä. (Hyyppä 2005, 128.)

Sarjakuvan kääntäjän haasteena on myös huumori: sen lisäksi, että sarjakuvissa on puhtaasti kielellisiä vitsejä, niissä on poikkeuksellisen tiiviitä kielellisen ja kuvallisen kerronnan yhdistelmiä. Tolvasen mielestä hauskimmat sarjakuvat ovatkin usein mahdottomia kääntää. Mahdottomien käännettävien kohdalla sarjakuvatyyppejä vaikuttaa paljon kääntäjän mahdollisuuksiin. Juonettomissa sarjoissa yksittäisiä strippejä voidaan jättää julkaisematta, joten kääntymättömät vitsit voidaan Tolvasen mukaan jättää odottamaan kääntäjän neronleimausta tai haudata kokonaan. Sarjakuva-albumeissa poistoja ei tietenkään voi tehdä, joten vitsi on saatava mukaan jossain muodossa – Tolvasen mukaan se on käännettävä ”parhain päin vaikka ovenpielet rutisten”. (Tolvanen 1996, 211.) Toisaalta sarjakuva-albumeissa vitsin ei tarvitse välttämättä tulla käännöksessä tismalleen samassa kohdassa kuin alkuteoksessa, joten huonosti kääntyvän vitsin voi jättää pois ja korvata toisaalla kohdassa, jossa alkutekstissä ei ole vitsiä.

Klaus Kaindl on tutkinut huumorin multimodaalisuutta sarjakuvan kääntämisessä ja todennut, että huumori on useimmiten koodattuna kuviin eikä sanalliseen tekstiin. Kaindlin luokittelun mukaan mahdollisia käännösstrategioita ovat huumorin poistaminen, huumorin modaliteetin muuttaminen (esimerkiksi monomodaalisesta huumorista multimodaaliseen huumoriin tai

päinvastoin) sekä uuden huumorin lisääminen käännökseen. On syytä huomata, että Kaindlin käyttämä termi monomodaalinen ei viittaa pelkästään kielelliseen huumoriin, vaan myös pelkän kuvan varaan rakentuva koominen efekti on esimerkki monomodaalisesta huumorista. (Kaindl 2004, 174—176.) Kaindl huomauttaa myös, että sarjakuvissa huumori rakentuu usein vahvasti ilmeiden ja eleiden varaan. Mikäli koominen efekti syntyy tekstin ja kuvan eleen yhdistelmästä ja kyseinen ele ei ole tuttu kohdekulttuurissa, huumorin laatu muuttuu käännöksessä. (Mts. 183–184.)

Huumorin lisäksi hankalia käännettäviä ovat myös kuvallinen intertekstuaalisuus ja kuvalliset alluusiot: mikäli sarjakuvassa parodioidaan alluusiota tai luodaan koominen alluusio johonkin lähdekulttuurissa hyvin tuttuun kuvaan jota kohdetekstin lukija ei tunnista, jää osa huumorista ymmärtämättä (Kaindl 2004, 185–189; Zanettin 2010, 39).

Harmaita hiuksia kääntäjälle aiheuttavat myös kulttuurienväliset erot. Tolvanen on muuttanut Tenavia suomentaessaan Valentinuksen päivän kortit syntymäpäivä- ja onnittelukorteiksi, kunnes markkinavoimat toivat ystävänpäivän Suomeen. Toinen Tolvasen kertoma esimerkki kotouttavasta käänösstrategiasta tulee myös Tenavista. Lähdetekstissä Ressu paistaa tyypilliseen amerikkalaiseen tapaan vaahtokarkkeja nuotiolla, suomennoksessa Ressu puolestaan paistaa tyypilliseen suomalaiseen tapaan lenkkimakkarapaloja nuotiolla. Tolvasen mukaan ”kukaan ei menetä mitään”, jos kääntäjä muokkaa tekstiä tällä tavoin – mustavalkoisessa kuvassa vaahtokarkki kun näyttää erehdyttävästi lenkkimakkaranpätkältä. Sanomalehtisarjoissa toistuviksi amerikkalaisiksi aiheiksi Tolvanen listaa muun muassa amerikkalaisen jalkapallon, baseballin, Groundhog Dayn, mistelinoksat ja joulusukat sekä nyttemmin tutuiksi tulleet stand up -koomikot ja happy hourit (Tolvanen 1996, 207–209). Ylipäänsä voi ajatella, että suomalaisille tämänkaltaiset amerikkalaiset asiat ovat nykyisin jo melko tuttuja.

4.3.2 Disney-sarjojen kääntäminen

Aiemmin mainitun ja visusti varjellun, tarinoiden sisältöä ohjailevan *The Little Helper* -käsikirjan (Kumpulainen 1994, 16–17) lisäksi Egmont Publishing Service (EPS) on lähettänyt kaikkiin Disney-toimituksiin ohjeistuksen nimeltä *Translation – Guidelines for Translator (TGT)*. Kuten EPS:n toiminnasta ylipäänsä, myös *TGT*:stä on hyvin vaikea saada tietoa, sillä yhtiö antaa tietoa julkisuuteen hyvin niukasti. (Toivonen 2001, 14, 76.)

TGT:n ensimmäisessä kappaleessa sanotaan, että kääntäjien täytyy tuntea sekä Disney-hahmot että niiden elinympäristöt hyvin. Tämä tuntemus voidaan *TGT*:n mukaan saavuttaa perehtymällä huolella EPS:n ohjekirjaan ja lukemalla mahdollisimman paljon Disney-sarjakuvia. Koska Disney-hahmot ovat keskenään erilaisia, kääntäjien pitää *TGT*:n mukaan tietää, miten hahmot puhuvat, reagoivat ja käyttäytyvät, jotta he voivat ilmaista hahmojen persoonallisuutta käänöksissä. Esimerkkinä mainitaan, että Roope Anka puhuu vanhanaikaisesti ja Tupu, Hupu ja Lupu kuin viisaat lapset. (Toivonen 2001, 15.)

TGT kannustaa kääntäjiä välttämään sananmukaisia käänöksiä ja kääntämään vapaasti ja käyttämään eloisaa ja modernia kieltä. Kääntäjiä muistutetaan kaihtamaan kiro sanoja ja liiallista slangia. Lähdetekstin sananlaskut ja sanaleikit ovat lähinnä inspiratioita, ja ne pitää ohjeistuksen mukaan kääntää kohdekieleen sopiviksi. (Toivonen 2001, 15.)

Nimien kääntämisestä *TGT*:ssä sanotaan, että satunnaisesti esiintyvien hahmojen nimet voidaan kääntää vapaasti joksikin hauskalta kuulostavaksi. Sama koskee hotellien, kauppojen ja muiden vastaavien kylttejä sekä paikannimiä. Kääntäjiä kannustetaan myös lisäämään tekstiin jotain, mikä tekee tekstistä parempaa tai hauskempaa. (Toivonen 2001, 15.)

Käytännössä ohje tarkoittaa myös sitä, että tuttujen hahmojen nimiä ei saa muuttaa. Ainakin uusimpien animaatioiden kohdalla Disney-yhtiöiden ohjeistus on kuitenkin erilainen: hahmojen nimiä ei saa kääntää (Oittinen 2004b, 104).

Käänöksen pitää myös täyttää puhekuplat sopivasti. *TGT*:n mukaan voikin olla tarpeen joko lisätä käänökseen jotain tai jättää jotain pois, jotta tekstiä on puhekuplissa sopivasti.

Kääntäjien täytyy kuitenkin pitää huoli siitä, että puhekuplissa on kaikki tarpeellinen tieto ja että tulos on eloisa ja rytmikäs. (Toivonen 2001, 15.)

Jotkin *TGT*:n ohjeista tuntuvat kääntäjän näkökulmasta turhilta. Näihin kuuluu muun muassa ohje sananmukaisten käänösten välttämistä – ainakin koulutetulle ammattikäntäjälle lienee itsestään selvää, että kääntäjä ei käännä sanoja, vaan ajatuksia. Myös kehoitus korvata sanaleikit ja sananlaskut jollain kohdekieleen sopivalla vastineella tuntuu kääntäjänkoulutuksen saaneesta melko turhulta ohjeelta, sillä kohdekulttuurin huomioiminen on lähes aina käänösratkaisun lähtökohta. Toivonen (2001, 17) huomauttaa myös, että *TGT*:n ohjeet ovat paikoin ristiriitaisia. Jos kielen on oltava eloisaa ja modernia (millaista se oikein

on?) ja on noudatettava hahmoille tyypillistä puhetapaa, miten vaikkapa Roopen vanhahtavan puhetyylin kanssa tulisi toimia? Toivosen mielestä *TGT*:n ohjeistus on hyvin niukka, jopa puutteellinen (mts. 18).

4.3.3 Ankkasarjakuvien suomentaminen

Disney-yhtiö kielsi sarjakuvien käsikirjoittajien ja piirtäjien nimen julkaisemisen aina 1990-luvun lopulle saakka (Heiskanen 2007, 533). Tätä taustaa vasten tulee tuskin yllätyksenä, että ankkakääntäjätkin ovat yleensä nimettömiä. Vaikka *Aku Ankkaan* on painettu käsikirjoittajien ja piirtäjien nimet vuodesta 1998 saakka, lehden käytäntönä on, että suomentajien nimiä ei mainita, koska suomennokset ovat 1980-luvun lopulta asti olleet kollektiivisen työn tulos. *Aku Ankan* freelance-kääntäjien tekemät käännökset käyvät läpi kahden tai kolmen toimittajan muokkauksen, jonka tarkoituksena on muokata ja muunnella kieltä niin, että siitä tulee tuttua ja hauskaa ankkakieltä eikä siitä näy kenenkään yksittäisen kääntäjän maneereja. Toimittajat keksivät myös tarpeen mukaan lisää vitsejä ja nimiväännöksiä. (Heiskanen 2007, 533–534.) Toimittajien muokkauksen jälkeen käännöksessä onkin usein enää jäljellä hyvin vähän alkuperäistä ainesta (Toivonen 2001, 120). Suomentajakaartiin on 2000-luvulla kuulunut ainakin Laura Honkasalo, Saara Hyyppä, Pauli Kallio, Ville Keynäs, Anu Partanen, Arto Kivimäki, Kivi Larmola, Jukka Lindfors, Tuomas Nevanlinna, Inka Parpola, Aino Tuomikoski ja Kaisu Tupala. Heistä Jukka Lindfors on erikoistunut suomentamaan vain Don Rosan sarjoja. (Heiskanen 2007, 534).

Nykyisin ankkasarjakuvat suomennetaan englannista (Kumpulainen 1994, 16; Toivonen 2001, 77–78), mutta vielä 1970-luvulla tarinat käännettiin pääosin skandinaavisesta materiaalista ja vain hyvin harvoin suoraan englannista (Apo 1972, 131). Tuohon aikaan Suomen toimitus ei Apon mukaan voinut myöskään vaikuttaa aineiston valikointiin juuri lainkaan, sillä Pohjoismaihin levitettävä materiaali seulottiin jo Kööpenhaminassa (mts. 131). Nykyisin toimitus voi vaikuttaa myös tarinoiden valintaan (Toivonen 2001, 23), ja joka neljäs Egmontin ankkatarina hylätäänkin Suomen toimituksessa (Pisto 2015). Suomen *Aku Ankkaan* eivät pääse liian väkivaltaiset tarinat tai tarinat, joissa hahmot käyttäytyvät luonteelleen epäsopivalla tavalla tai ovat silkkaa toimintarymistelyä (mt).

Jukka Heiskasen mukaan *Aku Ankan* kääntäminen eroaa lähes kaikesta muusta kääntämisestä siinä, että se on nimenomaan *suomentamista*. Kääntäjät saavat vapaat kädet muokata ja vaikka kirjoittaa uudelleen alkutekstiä, jos siihen on perusteita. Englanninkielinen, usein

ei-syntyperäisen englanninpuhujan kirjoittama alkuteksti toimii vain lähtökohtana, ja pääasia on, että teksti toimii suomalaiselle lukijalle. (Heiskanen 2007, 534.) Suhtautuminen lähdetekstiin on niin vapaata, että *Aku Ankan* entinen päätoimittaja Markku Kivekäs puhuisikin mieluummin uudelleenkirjoittamisesta kuin kääntämisestä (Toivonen 2001, 120–121).

Aku Ankan suomentamisen ydinsanoja ovatkin suomentaja Saara Hyypän mukaan luova kotouttaminen, huumori ja kielellinen ilottelu. Toimitus kannustaa suomentajia irrottelemaan ja käyttämään mahdollisimman elävää ja värikästä kieltä ja ujuttamaan tekstiin viittauksia suomalaiseen nykypäivään, mutta pitämään kuitenkin mielessä sen, että lukijakunta ulottuu vauvasta vuorineuvokseen. Suomennoksen tulee siis olla niin monitasoinen, että se tarjoaa kaikille lukijoille jotakin. Alkuteksti on näin ollen lähtökohta, jolle ei tarvitse olla korostetun uskollinen. (Hyypä 2005, 117.)

Hyypä huomauttaa kuitenkin, että vaikka ankkasuomentaminen onkin vapaata, ei siinä ole kysymys alkutekstiä ylenkatsovasta anarkiasta, vaan vakiintuneesta ja varsin vapautuneesti kotouttavasta käänösstrategiasta. Tämän strategian tavoitteena ei ole ”sievistellä tai sensuroida, vaan tuottaa suomalaisille lukijoille hauskoja lukuelämyksiä mahdollisimman hyvällä ja nokkelalla kielenkäytöllä alkutekstiä kunnioittaen, mutta kumartelematta”. (Hyypä 2005, 119.)

Aku Ankan kieli onkin asia, jota ei voi sivuuttaa lehden suomentamisesta puhuttaessa. Heiskanen mukaan huomionarvoista ankkakielessä on se, että se toimii kahdella tasolla. Perustason tulee olla niin yksinkertainen, että lapsi pystyy seuraamaan juonta ja pitää kieltä hauskana. Toinen taso puolestaan vetoaa aikuisiin muun muassa nimiväännöksin ja muihin tietopohjaa vaativin viittauksin. (Heiskanen 2007, 534.) *Aku Ankan* suomentajista ainakin Markku Kivekäs, Markku Saarinen ja Jukka Lindfors ovat korostaneet sitä, että tekstin on toimittava sekä lapsi- että aikuislukijalle (Toivonen 2001, 121). Tätäkään ei tosin voida pitää yksinomaan *Aku Ankalle* tyypillisenä piirteenä, sillä hyvin monet lapsille suunnatut kirjat ja sarjakuvat, käännetyistä esimerkkinä vaikka *Muumit*, liikkuvat kahdella tasolla.

Hyypä (2005, 116) mainitseekin suomalaisen lehden suuren suosion yhdeksi syyksi juuri sen kielen, joka on palkittu vuonna 2001 Helsingin yliopiston Suomen kielen laitoksen Kielihelmi-palkinnolla. Perustelut kuuluvat näin:

Vuoden 2001 kielihelmen *Aku Ankan* sivuilla suomen kieltä käytetään esimerkillisen luovasti ja persoonallisesti koko kielen ilmaisuvaroja hyödyntäen. Huolellisesti harkittuja ovat paitsi nimet ja sanonnat myös aivan tavallinen replikointi: "Älä vielä vajoa murheen alhoon!", "Ounastelimme jotain tämän tapaista, joten varauduimme kaikkeen mahdolliseen." *Aku Ankaa* ei pelkästään käännetä suomeksi, se kirjoitetaan suomeksi ja kotoutetaan suomalaiseen yhteiskuntaan. Kun *koivuniemen herra* tanssii *saksanpolkkaa* ankanpoikien *pieksämällä*, televisiosta tulee *Uutiskuono* ja *Aku* kuuntelee *Antti Relaa*, ei suomen kielellä ole pelkoa englannin ylimarssista. Suomen kielen laitos haluaa nostaa esiin sen arvokkaan työn, jota lehden toimittajat ovat tehneet suomalais(las)ten kielitajun kehittäjänä. (Helsingin yliopisto 2001.)

Ankkakielen eniten käytetyiksi tyylikeinoiksi Hyypä listaa rikkaan ja hulluttelevan sanojen ja idiomien käytön, allitteraation ja onomatopoeettisuuden. Pyrkimyksenä ei ole niinkään luonteva puhekieli kuin hauska ja nokkela sanailu. Osa ankkakieltä on mielikuvituksellisten synonyymien käyttö. Löyhänä ohjeena onkin, ettei yksi sana esiintyisi sivulla kahta kertaa. (Hyypä 2005, 119.) Kivekäs ottaa tiukemman linjan toistoon – hänestä se on kuolemansynti. Jopa tyhjä puhekupla on Kivekkäästä parempi kuin toisto. (Toivonen 2001, 122.) Tämä tuntuu melko jyrkältä linjalta, sillä toisto on tunnettu tehokeino – etenkin *Aku Ankan* hengästyttävässä kielessä harkittu toisto voisi välillä olla jopa tehokkaampaa kuin jatkuva synonyymeilla leikittely.

Aku Ankan tavaramerkki on myös lystikkäät nimet, jotka ovat usein nimiväännöksiä. Hyypän mukaan nimivitsien keksiminen on kääntäjälle yksi työn hauskeimmista, mutta myös vaikeimmista tehtävistä. Lystikkäitä esimerkkejä ovat muun muassa kirjat *Kymmenen pientä ankanpoikaa* (kirj. A. Kata Riisitie), joka on helpohko intertekstuaalinen viittaus, ja *Brutopian kansantasavallan jäätelötikkuteollisuuden vaikutus Brutopian vientipolitiikan kehityskulkuun I–XI*, joka parodioi tiettyä tekstilajia. Kantajaansa kuvaavia henkilönnimiä ovat muun muassa Aatu Ahnaanpää, Henrik von Snobelius III, psykologi Tri Ali Tajunta ja pankkiiri V.A. Kavara. Tunnettujen henkilöiden nimistä tehtyjä nimiväännöksiä ovat esimerkiksi Jali-Leo Jalinen, Lusaaano Lavarotta, Taavi Kupariketo, Tiina Turnyyri, Albert Ankstein, Diego Ankkadona ja Kvakson Pollok. (Hyypä 2005, 120–121.)

Sanallista sorminäppäryyttä ja verbaaliakrobatiaa vaativat Hyypän mukaan myös tehosteänten kielentäminen ja sudenpentujen arvonimi- ja kunniamerkkilyhenteet. Niissä

vakiintunut tyylilaji on hulluttelevan pompöösi, tähän tapaan: S.U.U.R.-U.U.N.O. = Sudenpentujen Univormun Uupumaton Räätäli – Uskalias ja Uudistusmielinen Neulamies ja Ompelija. (Hyypä 2005, 122–124.)

Huomionarvoista suomentamisessa on se, että kaikkia ankkatarinoita ei suomenneta samalla tavalla. Heiskasen mukaan erityiskohtelua saavat erityisesti tunnetuimmat ja arvostetuimmat ankkataiteilijat, Carl Barks ja Don Rosa, joiden tarinoiden suomennokset ovat mahdollisimman uskollisia lähdetekstille (Heiskanen 2007, 534). Tämä johtunee sekä herrojen nauttimasta arvostuksesta että siitä, että molempia pidetään erinomaisina käsikirjoittajina. Lähdetekstin laadukkuuden ja hauskuuden takia tarinoiden uudelleenkirjoittamiseen kääntämisen yhteydessä ei ole. Myös Oittinen on huomannut, että suomennoksissa on piirtäjän tai kirjoittajan statukseen pohjautuvia eroja. Hänen mukaansa esimerkiksi Barksin tarinat ovat yleensä kielellisesti korrekkeja, hauskoja ja rauhallisia – lukijalle annetaan aikaa katsoa myös ilmaisuvoimaista kuvaa. (Oittinen 2004a, 3.)

Joitakin tarinoita on myös suomennettu ajan saatossa uudelleen. Tällaisia ovat muun muassa Carl Barksin klassikkotarinat, joita on käännetty uudelleen albumeita varten. Vanhat käännökset, useimmat peräisin Sirkku Ruotsalaisen kynästä, on käännetty enimmäkseen välikielen, ruotsin tai saksan, kautta, eikä alkuperäiskielestä englannista. Monet tarinat on myös julkaistu Suomessa lyhennettyinä tai muokatulla ruutujaolla. Lisäsyy uudelleenkääntämiselle on ollut, että vanhoissa käännöksissä näkyy merkkejä 60- ja 70-luvun ilmapiiristä. Hyypä antaa esimerkin tarinasta *Kapteeni Kyrmy salaperäinen laiva*, jossa tummapiirteinen mies pui nyrkkiä laivan kannella ja huutaa: ”Viva la revolución!”. Vuoden 1966 suomennoksessa hän huutaa ”Sammuttakaa valot!”, vuoden 2003 suomennoksessa ”Eläköön vallankumous!”. (Hyypä 2005, 117–118.) Tuoreemmissa suomennoksissa ei enää turhia sievistellä.

5 Don Rosan ankkatarinat sisällönanalyysin kohteena

Tässä luvussa luodaan ensin katsaus tutkimusaineistoon ja sen rajaukseen ja esitellään sitten tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä.

5.1 Tutkimusaineisto

Tämän tutkielman tutkimusaineisto koostuu kolmesta Don Rosan ankkatarinasta, joista analysoidaan sekä englanninkielistä lähdetekstiä että suomenkielistä käännöstä.

Polysysteemiteorian näkökulmasta aineisto on mielenkiintoinen, sillä Rosan ankkasarjakuvat ovat amerikkalaisen kirjallisuuden polysysteemissä moninkertaisesti periferiassa – sarjakuva on kirjallisuuden periferiassa ja ankkasarjakuvat ovat niin amerikkalaisen sarjakuvan periferiassa, että niitä hädin tuskin luetaan. Suomennettujen ankkasarjojen asema kohdekulttuurin polysysteemissä on sen sijaan toinen, sillä vaikka sarjakuva onkin suomalaisen kirjallisuuden periferiassa, ankkasarjakuvat ovat ehdottomasti sarjakuvan keskustassa.

5.1.1 Aineiston rajaus

Alusta asti oli selvää, että haluan tarkastella sekä englannin- että suomenkielisiä ankkatarinoita. Ankkasarjakuvia suomennetaan melko vapaasti, joten oli oletettavaa, että englannin- ja suomenkieliset tarinat eroaisivat toisistaan kulttuuri-imperialististen piirteiden osalta. Kieliversioiden vertailu tuntui kiinnostavalta myös siksi, että ankkasarjakuvilla on niin vahva asema suomalaisessa kulttuurissa.

Koska halusin tarkastella sekä englannin- että suomenkielisiä tarinoita, mahdollinen aineisto rajautui heti nimekkäimpien ankkatekijöiden eli Carl Barksin ja Don Rosan tarinoihin, sillä vain heidän tarinoitaan oli saatavilla Suomesta myös englanniksi. Vanhemmista *Aku Anikka* -lehden tarinoista ei myöskään tutkielman aloittamishetkellä ollut saatavilla tekijätietoja, sillä piirtäjien ja käsikirjoittajien nimien julkaiseminen oli kielletty 1990-luvun lopulle saakka. Nyt tekijätiedot ovat saatavilla Lataamossa, mutta englanninkielisten tarinoiden saatavuus on edelleen heikkoa.

Kahdesta nimekkäimmästä ankkapiirtäjästä valitsin analysoitavaksi Don Rosan, sillä Rosan tarinat sekä vaikuttivat erityisen hedelmälliseltä tutkimusaineistolta että edustavat nykyaikaa,

vaikka tarinat itsessään onkin sijoitettu 1950-luvulle. Näin analyysissä päästään tarkastelemaan sitä, näkyykö tuoreissa ankkatarinoissa kulttuuri-imperialistisia piirteitä – vanhoissa ankkatarinoissahan ainakin Ariel Dorfman ja Armand Mattelart (1980) ovat nähneet selvän kulttuuri-imperialistisen agendan.

5.1.2 Don Rosa

Carl Barksin jälkeen tunnetuin ja arvostetuin ankkapiirtäjä ja -käsikirjoittaja lienee amerikkalais-italialaisen perheen poika Keno Don Hugo Rosa eli Don Rosa (1951–), joka aloitti uransa ankkujen parissa vuonna 1986. Rosa opiskeli alun perin rakennusinsinööriksi ja on itseoppinut piirtäjä. Ennen ankkasarjoja Rosa piirsi *The Pertwillaby Papers* -sarjakuvaa yliopistonsa lehteen. Ankkujen pariin Rosa päätyi faniutensa takia: Rosa on sanonut olevansa suuri ankkafani, mutta erityisesti suuri Barks-fani. (Kontturi 2014, 33; Lindfors 2015.)

Rosan ura Disney-piirtäjänä päättyi vuonna 2006 ilmestyneeseen ankkasarjakuvaan ”White Agony Creekin vanki” (engl. ”The Prisoner of White Agony Creek”). Lopettamisen syyksi Rosa mainitsi näköongelmansa ja silmäleikkauksensa, mikä vaikeutti hänen työtään pikkutarkkojen piirrosten parissa, mutta tärkein syy oli kuitenkin hänen pettymyksensä Disneyn käytäntöön olla maksamatta sarjakuvataiteilijoille tekijänoikeuspalkkioita kertakorvauksen lisäksi. (Kontturi 2014, 37.)

Rosa tunnetaan parhaiten pitkistä seikkailusarjoistaan, mutta Rosan tuotanto sisältää myös pidettyjä lyhyitä vitsisarjoja. Rosan mahdollisesti tunnetuin työ on Roope Ankan elämänvaiheita kuvaava 12-osainen sarja ”Roope Ankan elämä ja teot” (engl. ”The Life and Times of Scrooge McDuck”), jolla Rosa voitti arvostetun Will Eisner -palkinnon (Kontturi 2014, 33–34). Monet Rosan seikkailusarjat kytkeytyvät historiaan ja mytologiaan: esimerkiksi ”Kadonneen kirjaston vartijoissa” etsitään Aleksandrian kirjastoa ja ”Sammon salaisuudessa” hyödynnetään kansalliseepostamme *Kalevalaa*. Kaikkien Rosan tarinoiden historialliset yksityiskohdat ovatkin tosia (mts. 36).

Rosa erottuu muista Disney-piirtäjistä yksityiskohtaisen piirrosjäljen, ruutujen taustalle sijoitettujen kuvallisten vitsien ja ankkasarjoille epätyypillisten varjostusten perusteella (Kontturi 2014, 14). Rosan erityispiirre on myös D.U.C.K. (Dedicated to Unca Carl from Keno) -omistus, jonka on piilotettu Rosan sarjakuvien ensimmäiseen ruutuun ja sivun kokoisiin keräilykuviin. Vanhimmista sarjoista omistus on poistettu, koska Disney-sarjoja ei

saa signeerata kukaan muu kuin Walt Disney. Rosa piilottelee ruutuihin satunnaisesti myös Mikki Hiiri -hahmoja. (Kontturi 2014, 34–35; Lindfors 2015.)

Rosalle tyypillistä on myös sarjakuvaruutujen reunojen rikkominen ja tapahtumien kommentointi metatasolla: tarinoissa ankat voivat puhua sarjakuville ominaisista tavoista kuvata asioita, kohdistaa katseen lukijaan tai keskeyttää kertojan. Toisin kuin muissa Disney-sarjakuvissa, Rosan tarinoissa ankat viittaavat paitsi tosielämän historiallisiin tapahtumiin myös omaan menneisyyteensä eli tarinoilla on oma fiktiivinen jatkumonsa. (Kontturi 2014, 15.) Rosan tarinoissa vaikkapa taulujen hahmot voivat myös reagoida tarinan juoneen.

5.1.3 Ankkatarinat

Tutkimusaineisto koostuu kolmesta Don Rosan tarinasta: ”Ahneen palkka” (engl. ”The Money Pit”), ”Andien kutsu” (engl. ”Return to Plain Awful”) ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...” (engl. ”Mythological Menagerie”). ”Andien kutsu” on pitkä seikkailutarina (28 sivua), ”Ahneen palkka” ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...” lyhyitä vitsisarjoja (12 ja 10 sivua). Tarinoista käytetään niiden alkuperäisiä suomennoksia, joissa myös otsikot ja äänitehosteet on suomennettu. Ainakin tarinasta ”Jos metsään haluat mennä nyt...” on ilmestynyt myös Jukka Lindforsin yhdessä Don Rosan kanssa päivittämä suomennos vuoden 2015 juhlapainoksessa *Kadonneen kirjaston vartijat*.

Aineisto on pyritty valitsemaan saatavuuden rajoissa niin, että se edustaa Rosan kokonaistuotantoa. Siksi siinä on eripituisia tarinoita, jotka sijoittuvat erilaisiin ympäristöihin. ”Ahneen palkassa” pysytellään pääasiassa Roopen rahasäiliössä, ”Andien kutsussa” seikkaillaan Andeilla ja tarinassa ”Jos metsään haluat mennä nyt...” ollaan Akun ja poikien kotona ja liikutaan Ankkalinnassa. Tutkielman kulttuuri-imperialistisen näkökulman vuoksi katsoin seikkailusarjakuvista erityisesti kolmanteen maailmaan sijoittuvien tarinoiden olevan oletusarvoisesti hedelmällistä materiaalia. Tästä syystä pitkistä tarinoista aineistoon valikoitui Peruun sijoittuva ”Andien kutsu”.

”Ahneen palkka” on julkaistu ensimmäistä kertaa englanniksi vuonna 1988 ja suomeksi vuonna 1991 *Aku Anka* -lehdessä Markku Saarisen suomennoksena. Tarinassa Aku ja pojat on pestattu kiillottamaan kolikoita Roopen rahasäiliöön, kun Aku löytää kolikoiden joukosta keräilyharvinaisuuden ja sopii Roopen kanssa pienentävänsä tuntipalkkaansa 50 penniin, jos

saa itse valita palkkarahansa säiliöstä. Ahneuksissaan Aku perustaa säiliöön rahakaivoksen päästäkseen käsiksi vanhimpiin ja arvokkaimpiin lantteihin, mutta kuten arvata saattaa, kaikki ei mene suunnitelmien mukaan: rahakaivos romahtaa ja Aku hautautuu säiliön uumeniin. Happi ja aika uhkaavat käydä vähiin, mutta Roope pystyy paikantamaan Akun koska tietää tarkalleen, missä säiliön osassa mikäkin kolikko sijaitsee. Aku pelastuu, ja poikien vetoomuksen jälkeen Akukin ymmärtää pelastukseensa johtaneella kolikolla olevan muutakin kuin rahallista arvoa. Tarinan lopussa Roope siirtää Akun ja pojat lajittelemaan postia, ja Aku syyttää väsyneitä silmiään luullessaan näkevänsä postimerkin lentokoneen lentävän ylösalaisin. Pojat tarkistavat asian sudenpentujen käsikirjasta, joka kertoo merkin olevan kallisarvoinen, mutta katsovat parhaaksi jättää kertomatta tästä Akulle.

”Andien kutsu” on julkaistu ensimmäistä kertaa englanniksi vuonna 1989 ja suomeksi vuonna 1990 *Aku Anka* -lehdessä Markku Saarisen suomennoksena. Tarina on jatko-osa Carl Barksin klassikolle ”Kulmikkaat munat” (engl. ”Lost in the Andes!”). Barksin tarinassa Aku ja pojat löysivät Andeilta laakson, jota he kutsuivat Vihoviimeiseksi Rotankoloksi (Plain Awful). Vihoviimeisessä Rotankolossa elää kulmikkaita munia munivia kanoja ja yksinkertainen kansa, jolle kulmikkuus on pyhää ja kaikki pyöreä on pyhäinhäväistys. Laaksoa asuttava kansa on myös erittäin altista vaikutuksille: se mukauttaa tapansa ja ulkonäkönsä sen henkilön mukaan, joka vierailee heidän laaksossaan.

Rosan tarinassa ankat palaavat laaksoon palauttaakseen sinne kaksi koti-ikävä potevaa kukkoa. Roope suostuu rahoittamaan matkan hyötyäkseen siitä taloudellisesti, sillä neliskanttiset munat ovat helppoja varastoida ja vitamiinipitoisempia kuin mikään muu ruoka. Kultra-Into Pii näkee mahdollisuuden varastaa maailman rikkaimman ankan tittelin Roopelta, mistä seuraa kilpajuoksu kätettyyn laaksoon. Piin onnistuu varastaa kukot siinä toivossa, että ne johdattavat hänet laaksoon, mutta Roope, Aku ja pojat ehtivät laaksoon ensin ja saavat huomata, että alkuperäiskansa matkii nyt Akua. Roope ei malta olla esittelemättä alkuasukkaille ensilanttiaan, mutta pyöreän esineen tuominen laaksoon tuo Roopelle rangaistukseksi elinkautisen pakkotyön kivilouhoksessa. Aku, pojat ja Pii tekevät rotankololaisten kanssa sopimuksen, jonka mukaan Roope vapautetaan, jos he tuovat laaksoon sitä mitä laaksolaiset eniten himoitsevat: Akun lempijuomaa jäätelösoodaa. Roope jää pakkotyöhön kun muut ankat lähtevät jäätelösoodanhakuun, mutta kun he palaavat, Pii syö sanansa ja kieltäytyy käyttämästä jäätelösoodaa Roopen vapauttamiseen. Neuvokkaat

ankanpojat nyhjäisevät jäätelösoodan lähes tyhjästä, mutta laaksolaiset ovat jo kääntäneet kelkkansa ja ruvenneet jäljittelemään Roopea ja Piitä ja vähät välittävät jäätelösoodasta. Pii tuhiasi kaikki käteisvaransa soodanhakureissulla, mutta Roope pystyy sovittamaan rikoksensa antamalla laakson asukkaille sen, mitä he nyt eniten haluavat: rahaa. Roopen ja Piin kauhuksi rotankololaiset kuitenkin puolittavat setelit saadakseen niistä esteettisesti miellyttäviä täydellisiä neliöitä. Ankat pääsevät kotimatalle ja alkuasukkaat säilyttävät viattomuutensa.

”Jos metsään haluat mennä nyt...” on julkaistu ensimmäistä kertaa englanniksi vuonna 1987 ja suomeksi vuonna 1990 *Aku Anka* -lehdessä Jukka Lindforsin suomennoksena. Se on Rosan ensimmäinen lyhyt ankkatarina ja kaiken kaikkiaan kolmas ankkatarina. Tarinassa ankanpojat suorittavat sudenpentumerkkiä eläintuntemuksessa ja Aku päättää vanhana tuomenmarjana antaa pojille opetuksen marssittamalla näiden eteen mitä erikoisimmiksi ilmestyksiksi naamioituja eläimiä Mummon maatilalta. Sudenpentujen käsikirjan avulla pojat tunnistavat kuitenkin kaikki Akun mielikuvituseläimet muinaisen mytologian hahmoiksi ja saavat havainnoistaan palkinnoksi kilokaupalla sudenpentujen taitomerkkejä – ja Aku jää jälleen kerran toiseksi sudenpennuille.

5.2 Tutkimusmenetelmä

5.2.1 Tutkimuskysymykset

Tässä tutkielmassa tarkastellaan Don Rosan ankkatarinoiden kulttuuri-imperialistisia piirteitä. Tarkalleen ottaen tutkin aineistosta kolmea asiaa: miten amerikkalaisuus näkyy kuvassa, miten amerikkalaisuus näkyy tekstissä ja miten amerikkalaisuus näkyy ideologiassa. Pohdin myös, onko amerikkalaisuuden välittymisessä eroja englanninkielisen lähdetekstin ja suomenkielisen käännöksen välillä.

Kulttuuri-imperialismin tutkijat nojaavat vahvasti näkemykseen, jonka mukaan amerikkalaisuuden näkyminen kulttuurituotteessa on osoitus kulttuuri-imperialismista, joten sitä noudatetaan myös tässä tutkielmassa. Uudemmissa kirjoituksissa kulttuuri-imperialismi nähdään pikemminkin monikulttuuristen monialayhtiöiden ylivaltana kuin Yhdysvaltojen ylivaltana (Schiller 1991, 15), mutta tämä vaikuttaisi koskevan eritoten kulttuuri-imperialismin rakenteellista ulottuvuutta. Yksittäisen kulttuurituotteen tasolla mediatuotteet ovat Schillerin (1976, 6) mukaan paitsi kulutushyödykkeitä, myös ideologisia tuotteita, jotka

välittävät ne tuottaneen markkinatalouden normeja ja arvoja. Koska tämän tutkielman aineisto on amerikkalaista, aineistosta tarkastellaan nimenomaan tarinoiden amerikkalaisia piirteitä.

5.2.2 Menetelmä

Tutkimusmenetelmäni on aineistolähtöinen ja nojaa vahvasti sisällönanalyysiin.

Sisällönanalyysi on laadullisen tutkimuksen menetelmä, jonka avulla aineisto tiivistetään niin, että siitä voidaan tarkastella tutkittavien ilmiöiden ja asioiden merkityksiä, seurauksia ja yhteyksiä (Tuomi & Sarajärvi 2002). Analyysi siis tuottaa kuvauksen tutkittavasta ilmiöstä, tässä tapauksessa Don Rosan ankkatarinoiden amerikkalaisuuksista ja sitä kautta myös niiden kulttuuri-imperialistisista piirteistä.

Aineisto on jaettu kolmeen teemaan: kuvan tasolla ilmenevät amerikkalaisuudet, tekstin tasolla ilmenevät amerikkalaisuudet ja tarinan ideologian ja arvojen tasolla ilmenevät amerikkalaisuudet. Tekstiksi luetaan kaikki luvussa 4 esitellyt sarjakuvan tekstityypit: kertova teksti, dialogi, äänitehosteet ja detaljitekstit. Käytännössä näistä tarkastellaan kaikkia muita tekstityyppejä paitsi äänitehosteita, sillä ne eivät osoittautuneet analyysin kannalta merkityksellisiksi.

Analysoin aineistoa identifioimalla sekä englannin- että suomenkielisistä tarinoista kuvan tasolla ilmeneviä amerikkalaisuuksia, tekstin tasolla ilmeneviä amerikkalaisuuksia ja tarinan ideologian tasolla ilmeneviä amerikkalaisuuksia. Tarkastelen kunkin teeman osalta sekä lähde- että kohdetekstiä – en siis esimerkiksi oletta kuvan olevan identtinen molemmissa kieliversioissa.

Amerikkalaisuuksien identifioinnissa hyödynnän kuvan ja tekstin osalta Birgit Nedergaard-Larsenin (1993) kulttuurisidonnaisten elementtien luokittelua, sillä se lienee luokitteluista kattavin ja käytännönläheisin. Nedergaard-Larsenin luokittelu on myös vähemmän tekstikeskeinen kuin moni muu luokittelu, minkä takia se soveltuu myös kuvan kulttuurisidonnaisuuksien tarkasteluun. Nedergaard-Larsen jakaa kulttuurisidonnaiset elementit neljään pääkategoriaan: maantiede, historia, yhteiskunta ja kulttuuri. Kullakin pääkategorialla on alakategorioita alla esitetyn taulukon mukaisesti. (Nedergaard-Larsen 1993, 210–211).

Taulukko 1. Nedergaard-Larsenin kulttuurisidonnaisten elementtien luokittelu

Maantiede yms.	maantiede meteorologia biologia	vuoret, joet sää, ilmasto kasvit, eläimet
	kulttuurimaantiede	alueet, kaupungit, kadut, tiet jne.
Historia	rakennukset	monumentit, linnat jne.
	tapahtumat	sodat, vallankumoukset, liputuspäivät
	ihmiset	kuuluisat historialliset henkilöt
Yhteiskunta	teollisuus ja talous	kauppa ja teollisuus energiatalous jne.
	yhteiskuntarakenne	puolustus, oikeusjärjestelmä poliisi, vankilat paikalliset ja valtion viranomaiset
	politiikka	valtionhallinto, ministeriöt vaalijärjestelmä, puolueet poliitikot, poliittiset järjestöt
	yhteiskunnalliset olosuhteet	ryhmät, alakulttuurit elinolot, ongelmat
	elämäntavat ja tavat	asuminen, liikenne, ruoka, ateriat vaatetus, päivittäistavarat perhesuhteet
Kulttuuri	uskonto	kirkot, rituaalit, moraalit papit, piispat uskonnolliset juhlapyhät, pyhimykset
	koulutus	koulut, korkeakoulut, yliopistot koulutusalat, kokeet
	media	TV, radio, sanomalehdet, aikakauslehdet
	kulttuuri ja vapaa-aika	museot, taideteokset kirjallisuus, kirjailijat teatterit, elokuvateatterit, näyttelijät muusikot, idolit ravintolat, hotellit yökerhot, kahvilat urheilulajit, urheilijat

Koska tässä tutkielmassa analysoidaan nimenomaan tarinoiden amerikkalaista ainesta, mukaan on otettu vain amerikkalaiseen kulttuuriin liittyvät kulttuurisidonnaiset elementit.

Nedergaard-Larsenin luokittelu ei ota huomioon kielellisiä kulttuurisidonnaisia piirteitä, joten olen lisännyt tekstitason analyysiin kategorian kielelliset elementit. Tässä osiossa tarkastelen kielellisiä elementtejä, jotka liittyvät tarinat Yhdysvaltoihin. Näitä ovat muun muassa nimenomaan amerikanenglannille tyypilliset piirteet.

Nedergaard-Larsenin luokittelu ei sovellu myöskään tarinoiden ideologian ja arvojen amerikkalaisuuksien erittelyyn, joten siinä pohjaan analyysini seuraaville ideologian määritelmille. Karl Marx määritteli ideologian ”ihmisen tai yhteiskunnan ryhmän mieltä hallitsevien ajatusten tai käsitysten järjestelmäksi” (Althusser 1984, 114). Toisen määritelmän mukaan ideologialla tarkoitetaan näkemystä ja uskomuksia maailmasta ja niistä muodostuvaa ajatusjärjestelmää, joka voi ohjata toimintatapoja (Pynnönen 2013, 20). Molempiin määritelmiin sisältyvät siis myös arvot. Analyysissä etsin tarinoista nimenomaan niissä esiintyviä ajatusjärjestelmiä ja arvoja, joiden voidaan ajatella liittyvän nimenomaisesti Yhdysvaltoihin.

Vertaan myös kunkin teeman osalta lähde- ja kohdetekstiä toisiinsa saadakseni selville, välittykö amerikkalaisuus samalla tavalla molemmista teksteistä. Alaluvussa 6.4 *Johtopäätökset* pyrin muodostamaan analyysistä kokonaiskuvan ja ottamaan kantaa englanninkielisen lähdetekstin ja suomenkielisen käännöksen välisiin eroihin amerikkalaisuuden ilmenemisessä. Tarkastelen myös sitä, onko teemojen välillä eroja amerikkalaisuuden ilmenemisessä eli välittykö amerikkalaisuus esimerkiksi selvästi kuvan mutta heikosti tekstin kautta.

Tutkielman käännöstieteellisenä viitekehyksenä toimiva polysysteemiteoria ei ole tekstianalyysityökalu, joten sitä ei hyödynnetä itse analyysissä. Aineiston asemaan sekä lähde- että kohdekulttuurin polysysteemissä palataan kuitenkin alaluvussa 6.4 ja luvussa 7.

6 Suomalais-amerikkalaiset ankat

Tässä luvussa analysoidaan aineistoa teemoittain ja pyritään lopuksi muodostamaan analyysistä kokonaiskuva ja ottamaan kantaa sekä teemojen että eri kieliversioiden välisiin eroihin amerikkalaisuuden ilmenemisessä.

6.1 Amerikkalaisuus kuvassa

6.1.1 Maantieteelliset elementit

Don Rosan Ankkalinnassa on suurkaupunki, joka sijoittuu kuvastoltaan selvästi Yhdysvaltoihin sekä englannin- että suomenkielisessä aineistossa – kaikki kuvan maantieteelliset kulttuurisidonnaiset elementit ovat samoja lähde- ja kohdetekstissä. Tarinan ”Jos metsään haluat mennä nyt...” molemmankielisissä versioissa on lukuisia kulttuurisidonnaisia elementtejä, jotka sijoittuvat Nedergaard-Larsenin luokittelussa pääkategorian maantiede alakategoriaan biologia, johon kuuluvat kasvit ja eläimet. Tarinan eläimistö on nimittäin osin sellaista, jota esiintyy Pohjois-Amerikassa, mutta ei Suomessa: Mummo Ankan vajassa on metsästysmuistoina tšekäläisittäinkin tutun hirvenpään lisäksi myös puumannahka ja miekkakalan pää, ja Mummon maatilalla eläimistöä kalkkunat eivät olleet tarinan julkaisuaikoihin vielä kovin tavallisia Suomessa. Tarinan orava muistuttaa myös selvästi enemmän Pohjois-Amerikassa yleistä punaoravaa kuin suomalaista oravaa, minkä lisäksi orava näyttää haaveilevan saksanpähkinästä, joka kasvaa kyllä Yhdysvalloissa, mutta ei menesty Suomessa.

”Ahneen palkan” ja ”Andien kutsun” kuvastossa ei ole lainkaan maantieteellisiä kulttuurisidonnaisia elementtejä englannin- tai suomenkielisissä tarinoissa.

6.1.2 Historialliset elementit

Yhdenkään aineiston tarinan englannin- tai suomenkielisessä versiossa ei esiinny visuaalisia kulttuurisidonnaisia elementtejä, jotka sijoittuisivat Nedergaard-Larsenin luokittelun pääkategoriaan historia eli niissä ei kuvata esimerkiksi amerikkalaisia monumentteja, rakennuksia tai historiallisia merkkihenkilöitä. Tämä liittyy varmasti tarinoiden luonteeseen: ”Ahneen palkka” sijoittuu pääasiassa Roopen rahasäiliöön, ”Andien kutsu” Andeilla sijaitsevaan eristyneeseen laaksoon ja sen ympäristöön ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...” Ankkalinnan lähimetsiin.

6.1.3 Yhteiskunnalliset elementit

Aineistossa on runsaasti visuaalisia kulttuurisidonnaisia elementtejä, jotka sijoittuvat Nedergaard-Larsenin pääkategoriaan yhteiskunta. Valtaosa näistä elementeistä on siirtynyt muuttumattomana lähdetekstistä kohdetekstiin.

Alakategoriaan teollisuus ja talous kuuluvat tarinoiden lukuisat viittaukset rahaan: Rosan tarinoissa rahat ovat yleensä selvästi amerikkalaisia. Tämä näkyy erityisesti Roopen rahasäiliöön sijoittuvassa tarinassa ”Ahneen palkka”, jossa valtaosassa ruuduista kuvataan rahaa. Seteleissä on usein dollarin merkki sekä englannin- että suomenkielisessä tarinassa, mutta silloinkin kun sitä ei näy, setelit muistuttavat ulkoasultaan ja väriltään lähinnä Yhdysvaltojen dollareita. Tarinassa on kuvan tasolla myös muita viittauksia dollareihin: dollarinkuvia on rahasäkeissä, Roopen toimiston seinälle ripustetussa taulussa ja Roopen kirjoituspöydässä ja työtuolissa. ”Ahneen palkan” suomennoksessa jopa Roopen rahasäiliön ulkoseinässä on dollarinkuva siinä, missä suomenkielisissä ankkatarinoissa on yleensä totuttu näkemään teksti RA. Suomenkielisessä ”Andien kutsussa” rahasäiliön seinällä on taas tuttu RA sekä Ankkalinnassa että Vihoviimeisessä Rotankolossa, vaikka molempien tarinoiden englanninkielisissä versioissa rahasäiliön kyljessä on dollarin merkki.

Siinä missä ”Ahneen palkan” englanninkielisessä alkuperäisversiossa kaikki kuvassa näkyvät valuuttamerkit ovat dollarinkuvia, suomennoksen kuvastossa on viittauksia myös markkoihin. Lähdetekstissä kaikissa rahasäkeissä on dollarinkuva, mutta suomennoksessa osassa rahasäkeistä on dollarinkuva, osassa markan lyhenne ja suurimmassa osassa ei mitään valuuttasymbolia. Myös ”Andien kutsun” suomennoksesta on poistettu kuvassa esiintyviä dollarinkuvia muun muassa Roopen toimiston verhoista. Kuvaa on siis kotoutettu vähentämällä dollarin merkin esiintymistiheyttä ja korvaamalla osa dollarin merkeistä markan symbolilla. Eri valuuttojen esiintyminen suomennoksessa on itse asiassa varsin luontevaa, sillä Roopen säiliöstä voi olettaakin löytävänsä rahoja maailman joka kolkasta.

Muut yhteiskunnalliset kulttuurisidonnaiset elementit kuuluvat alakategoriaan elämäntapa ja tavat, joka sisältää muun muassa asumisen, liikenteen, ruoan, ateriat, vaatetuksen, käyttötavarat ja perhesuhteet ja ovat samat lähde- ja kohdetekstissä. Tarinassa ”Jos metsään haluat mennä nyt...” näkyy muidenkin piirtäjien ankkatarinoissa usein vilahteleva amerikkalaismallinen postilaatikko. Postilaatikoiden lisäksi useissa ankkatarinoissa esiintyy

myös sudenpentujen tunnusmerkiksi muodostunut pesukarhunnahkainen turkishattu – niin myös aineiston tarinoissa ”Andien kutsu” ja ”Jos metsään haluat mennä nyt...”. Nämä turkishatut yhdistetään pääosin Amerikan rajaseutujen uudisasukkaisiin ja yhdysvaltalaiseen kansansankariin Davy Crockettiin, mikä tekee niistä osan amerikkalaista kuvastoa, vaikka ne suomalaislukijan ajatuksissa yhdistynevätkin voimakkaimmin juuri ankkasarjakuvien sudenpentuihin.

Rosan kuvastossa on myös viittauksia amerikkalaiseen elämäntapaan ja amerikkalaisiin ruokiin. Tarinan ”Jos metsään haluat mennä nyt...” avausruudussa Aku istuu laiskanlinnassa katsomassa televisiosta lännenelokuvaa ja syömässä popcornia, ja ”Andien kutsussa” alkuasukkaat tarjoavat Akua ihannoidessaan vierailleen kanapurilaisia ja haaveilevat jäätelösoodasta. Visuaaliset viittaukset elämäntapaan ja ruokiin ovat säilyneet muuttumattomina suomennoksessa.

6.1.4 Kulttuuriset elementit

Kuvan tasolla aineistossa on vain yksi kulttuurisidonnainen elementti, joka sijoittuu Nedergaard-Larsenin luokittelun pääkategoriaan kulttuuri. ”Ahneen palkassa” on molemmankielisissä versioissa hauska kuvallinen viittaus, jossa Akun heittämä kolikko muodostaa ilmaan erehdyttävästi McDonald’ sin kultaisia kaaria muistuttavan lentoradan. Tämä viittaus edustaa alakategoriaa kulttuuri ja vapaa-aika, johon sisältyvät muun muassa museot, taideteokset, kirjallisuus, teatteri, musiikot, ravintolat, hotellit ja urheilulajit.

Kaikissa aineiston tarinoissa on siis visuaalisia kulttuurisidonnaisia elementtejä sekä lähdeettä kohdetekstissä. Kaiken kaikkiaan aineiston tarinat on visuaalisesti sidottu Yhdysvaltoihin erityisesti maantieteellisten ja yhteiskunnallisten kulttuurisidonnaisten elementtien avulla ja Rosan Ankkalinnna on ehdottomasti amerikkalainen kaupunki. Suomennetuissa tarinoissa kuvaa on kotoutettu vain rahojen osalta, joten myös suomennetut tarinat sijoittuvat visuaalisesti Yhdysvaltoihin. Dollarin merkkien häivyttäminen ja korvaaminen markan lyhenteellä ei ole ristiriidassa muutoin visuaalisesti amerikkalaisen Ankkalinnan kanssa, sillä Roopen rahasäiliöstä voi olettaakin olevan useita eri valuuttoja.

6.2 Amerikkalaisuus tekstissä

6.2.1 Maantieteelliset elementit

Aineiston tarinoissa on kahdenlaisia tekstuaalisia maantieteellisiä kulttuurisidonnaisia elementtejä: biologisia ja kulttuurimaantieteellisiä. Nedergaard-Larsenin luokittelussa biologiset elementit ovat kasveja tai eläimiä ja kulttuurimaantieteelliset elementit esimerkiksi maita, kaupunkeja ja alueita.

Rosa sijoittaa Ankkalinnan Yhdysvaltoihin biologisten kulttuurisidonnaisten elementtien avulla tarinan ”Jos metsään haluat mennä nyt...” alkuperäisessä englanninkielisessä versiossa. Kaikki tarinassa mainitut eläinlajit ovat nimittäin oikeita pohjoisamerikkalaisia eläimiä, myös avausruudussa luetellut *tufted titmouse*, *hog-nosed snake*, *thirteen-lined ground squirrel*, *mule deer* ja *yellow-bellied sapsucker*, joita Aku luulee haukkumanimiksi. Myös ankanpoikien myöhemmin tarinassa käymä vuoropuhelu antaa viitteitä Ankkalinnan maantieteellisestä sijainnista (kaikki aineistolainauksen lihavoinnit Don Rosan):

Ankanpoika 1: Gosh! I feel **lucky**! I bet we spot some animals that haven't been seen around here in **years**!

Ankanpoika 2: Yeah! Like a **tundra wolf** down from Canada!

Ankanpoika 3: Or a **jaguar** up from Mexico!

Suomennoksenkin eläimet ovat oikeita eläinlajeja, mutta eivät pohjoisamerikkalaisia. Avausruudun suomennoksessa eläimissä on suomalaisittainkin tuttuja lajeja: hömötiainen, vaskikäärme, hyeena, maasika ja lehtokurppa. Poikien keskustelusta on häivytetty maantieteelliset viittaukset pohjoiseen ja eteläiseen rajanaapuriin ja eläinlajit on muutettu euraasialaisiksi, mikä antaa ymmärtää, että Ankkalinna voisi sijaita Suomessa (kaikki aineistolainauksen kursivoinnit suomentajan):

Ankanpoika 1: Minulla on sellainen hytinä, että havaintomme ovat lähes ainutlaatuisia.

Ankanpoika 2: Jospa maahamme on eksynyt *arosu*!

Ankanpoika 3: Tai peräti *lumileopardi*!

Tarinassa ”Ahneen palkka” puolestaan on kulttuurimaantieteellinen elementti: rahapajojen lyhenteet D, S ja CC viittaavat amerikkalaisiin kaupunkeihin Denver, Sacramento ja Carson City, kuten ankanpojat saavat selville tarinan molemmankielisissä versioissa.

6.2.2 Historialliset elementit

Yhdessäkään aineiston tarinassa ei esiinny Nedergaard-Larsenin luokittelun mukaisia historiallisia kulttuurisidonnaisia elementtejä myöskään tekstin tasolla eli niissä ei viitata

esimerkiksi amerikkalaisiin monumentteihin, rakennuksiin tai historiallisiin merkkihenkilöihin. Historiallisten kulttuurisidonnaisten elementtien osalta Rosan maailman historiaan viittaavat tarinat olisivat varmasti hedelmällisempää aineistoa kuin aineistoon valikoituneet tarinat.

6.2.3 Yhteiskunnalliset elementit

Aineiston tarinoiden yhteiskunnalliset kulttuurisidonnaiset elementit osuvat neljään Nedergaard-Larsenin luokittelun alakategoriaan: teollisuus ja talous, yhteiskuntarakente, yhteiskunnalliset olosuhteet sekä elämäntapa ja tavat. Kategoriaan teollisuus ja talous kuuluvat viittaukset kauppaan ja teollisuuteen, siis myös rahaan: ”Ahneen palkassa” puhutaan dollareista ja senteistä. Tarinan suomennoksessa valtaosa tekstiviittauksista rahoihin on kotoutettu joko viittauksiin markkoista tai penneistä tai nostettu yläkäsitteen tasolle, jolloin puhutaan esimerkiksi vain lanteista, kolikoista tai vitosista. Kotouttavasta otteesta huolimatta suomennoksessa mainitaan edelleen myös dollarit ja sentit.

”Ahneen palkassa” on myös epäsuora rahaan liittyvä kulttuurisidonnainen elementti. Rahoihin hautautunut Aku on englanniksi täynnä presidentinkuvien painaumia, kun hänet pelastetaan sortuneesta kaivoksesta, mikä viittaa siihen, että Roopen rahasäiliö on täynnä Yhdysvaltojen valuuttaa, sillä kolikoihin on painettu Yhdysvaltojen presidenttien kuvia. Suomennoksessa Aku on yleisemmin ”yltymperiinsä kolikonpainaumilla”.

Yhteiskuntarakenteeseen liittyviä kulttuurisidonnaisia elementtejä ovat muun muassa paikalliset ja valtiolliset viranomaiset, poliisi, oikeusjärjestelmä ja puolustusjärjestelmä. Tarinan ”Jos metsään haluat mennä nyt...” englanninkielisessä versiossa yhteiskuntarakenteeseen liittyvä elementti sijoittaa Ankkalinnan suoraan Yhdysvaltoihin: kaupungin sijainnin paljastaa englanninkielisessä tarinassa postilaatikon detaljitexti ”U.S. Mail”. Suomennoksesta teksti on poistettu: laatikossa lukee vain ”Aku Anka”.

Yhteiskunnallisiin olosuhteisiin liittyviä kulttuurisidonnaisia elementtejä ovat ihmisryhmät, alakulttuurit, elinolot ja ongelmat. Aineiston tarinoista ”Andien kutsun” englanninkielisessä versiossa on kulttuurisidonnainen viittaus kahteen ihmisryhmään: amerikkalaisiin ja alabamalaisiin. ”Andien kutsun” englanninkielisessä versiossa Kulta-Into Piin oppaana toimiva vanhan vinkunjanmetsästäjä pitää ankkvoja selvästi amerikkalaisina, sillä hän ajattelee ankkoihin viitaten kahdesti: ”These Americanos are crazy!” – mikä on luonnollisesti myös

intertekstuaalinen viittaus Asterixiin ja Obelixiin. Ankkujen amerikkalaisuus käy selvästi ilmi myös seuraavasta keskustelusta:

Aku: Just wait until you see the Awfultonians! They're just like **Americans!**

Roope: Oh, so?

Aku: Yeah! The only other person to ever visit Plain Awful was Prof. Rhutt Betler from Alabama!

Aku: This entire society is pattered on old-fashioned Southern hospitality! The Awfultonians speak straight **corn pone!** You'll love it!

Roope: I'm all atwitter!

Koska tarinan alkuperäisversiossa Vihoviimeisen Rotankolon ensimmäinen vieras oli alabamalainen, englanninkielisessä tarinassa on paljon viittauksia etelävaltioihin ja niiden asukkaille tyypillisiin asioihin ja elämäntapaan. Näihin kuuluvat maininnat etelävaltioille tyypillisestä ruoasta (*Southern fried chicken*), etelävaltioiden vieraanvaraisuudesta (*Southern hospitality*) ja puhetyylistä (*corn pone*). Luullessaan laaksolaisten vielä ihannoivan alabamalaista professoria – jonka nimi on intertekstuaalinen viittaus etelävaltioihin sijoittuvaan romaaniin ja elokuvaan *Tuulen viemää* –, Kulta-Into Pii kauppa heille etelävaltioihin yhdistettäviä asioita: ”I can provide recipes for corn pudd’n and fatback! Pedigreed coon dogs! Crates of bib overalls and print dresses! Front porch swings!”

”Andien kutsun” suomennoksessa yhteiskunnalliset kulttuurisidonnaiset elementit on muutettu yleisemmiksi. Vanha vinkunjanmetsästäjä ajattelee nyt: ”Hulluja nuo ulkomaanpellet!”. Vihoviimeisen Rotankolon ensimmäisestä vieraasta on suomennoksessa tullut ankkalinnalainen ja intertekstuaalinen viittaus *Tuulen viemään* on hävinnyt:

Aku: Kunhan tapaat laakson asukkaat... Heitä voisi luulla ankkalinnalaisiksi.

Roope: Niinkö?

Aku: Meitä ennen täällä oli käynyt vain yksi ulkopuolinen: professori Vanhakanta Ankkalinnasta.

Aku: Niinpä heidän yhteiskuntansa muistuttaa koko lailla omaamme, ja kaikki solkkaavat selvää suomea – tosin vähän vanhakantaista.

Roope: Repeän jännityksestä.

Suomennoksesta on häivytetty myös viittaukset etelävaltioihin. *Southern fried chickenistä* on tullut kananpaistia, viittaus etelävaltiolaiseen vieraanvaraisuuteen on poistettu ja puhetyyli on muuttunut vanhakantaiseksi suomeksi. Erityisesti viittaus suomea puhuviin rotankololaisiin ja sitä kautta myös ankkalinnalaisiin antaa ymmärtää, että Ankkallinna sijaitsee Suomessa.

Suomennoksessa myös Kulta-Into Piin rotankololaisille kauppaamat hyödykkeet ovat yleisluontoisempia: ”Sen kuin valitsette: herkkuruokien reseptejä! Rotukoiria!

Maalarinhaalareita ja pihakeinuja!” Tässä kohtaa Piin näyttämät kuvat lappuhaalareista,

kukkamekoista ja pihakeinusta ovat eittämättä rajoittaneet kääntäjän mahdollisuutta kotouttaa suomennosta, mutta lista on kuitenkin saatu koottua suomalaisille tutuista asioista.

Myös ”Ahneen palkassa” on kulttuurisidonnainen viittaus ruokaan. Englanninkielisen tarinan lopussa Aku ja pojat lähtevät jäätelösoodalle, suomenkielissä tarinassa puolestaan kotoisasti jätskille.

6.2.4 Kulttuuriset elementit

Kulttuuristen elementtien kategoriaan kuuluvat alakategoriat uskonto, koulutus, media sekä kulttuuri ja vapaa-aika. Aineiston tarinoissa on tekstuaalisia esimerkkejä kolmesta alakategoriasta: koulutuksesta, mediasta sekä kulttuurista ja vapaa-ajasta. Koulutuksen alakategoriaan kuuluvat koulut, korkeakoulut, yliopistot, kokeet ja koulutusalat, median alakategoriaan televisio, radio, sanomalehdet ja aikakauslehdet ja kulttuurin ja vapaa-ajan alakategoriaan muun muassa taideteokset, kirjallisuus, kirjailijat, näyttelijät, muusikot, idolit, hotellit, ravintolat ja kahvilat ja urheilijat.

Aineiston koulutukseen liittyvä kulttuurisidonnainen elementti mainitaan vain ohimennen. Tarinan ”Jos metsään haluat mennä nyt...” englanninkielisessä versiossa ankanpojat preppaavat eläintietouttaan Yhdysvalloissa kouluissa ja opiskelussa paljon käytetyillä kaksipuoleisilla flashcardeilla. Suomennoksessa flashcardeista on tullut yksinkertaisesti kuvia, joista ankanpojat opiskelevat eläimiä.

Aineiston ainoa mediaan liittyvä kulttuurisidonnainen elementti on ”Andien kutsun” implisiittinen populaarikulttuuriviittaus amerikkalaiseen kulttisarjaan *Ihmemies MacGyver*. Tarinassa ankanpojat nyhjäisevät tiukan paikan edessä jäätelösoodan lähes tyhjästä ja tuottavat muuten valmiiseen juomaan hiilihapot helikopterin hiilihapposammuttimella. Viittaus on rakennettu sisään tarinan juoneen eikä sitä voisi mitenkään poistaa, mutta tämän viittauksen tunnistavat helposti ainakin suomalaiset aikuislukijat, sillä sarja oli varsin suosittu myös Suomessa – ja toisaalta myös lapsilukija pysyy hyvin kärryillä, sillä tarinan seuraaminen ei mitenkään vaikeudu, vaikka viittaus menisikin sivu suun.

Rosan sarjakuvissa erityisesti lauluissa on paljon selviä viittauksia amerikkalaiseen kulttuuriin, niin myös kahdessa aineiston tarinoista. ”Ahneen palkassa” versioidaan ”Shine On, Harvest Moonia” ja ”Andien kutsussa” sivutaan amerikkalaisia kappaleita ”Dixie”,

”Carry Me Back to Old Virginny”, ”Chickery Chick” ja ”Happy Days Are Here Again” – ja laulaa luikautetaanpa siinä myös Disney-piirretyistä tuttua laulua ”The World Owes Me a Living”. Suomentoksessa kaikki laulut ovat puolestaan perisuomalaisia: muun muassa ”Nikkelimarkka”, ”Hepokatti” ja ”Puhelinlangat laulaa”. Viittauksena suomalaiseen kulttuuriin Roope rallattelee ”Andien kutsussa” myös Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laulua: ”Mitä minä huolin, veitikka nuori, jolla on rinta kuin Tunturi-vuori...” Myös laulujen osalta suomennoksia on siis muokattu niin, että lukija voi olettaa ankkujen olevan suomalaisia.

6.2.5 Kielelliset elementit

Alkuperäiset englanninkieliset tarinat sijoittuvat myös kielellisten piirteidensä puolesta Yhdysvaltoihin, sillä niissä on paljon amerikanenglannin piirteitä niin kirjoitusasun, sanaston kuin ilmaustenkin tasolla. Tarinoissa on siis myös kielellisiä kulttuurisidonnaisia elementtejä, joita käsitellään seuraavaksi, vaikka ne eivät Nedergaard-Larsenin luokitteluun sisällykään.

Kirjoitusasultaan tarinat ovat melko kansainvälistä englantia, mutta muun muassa kaikissa tarinoissa esiintyvää verbien -ize-päätteistä muotoa (*recognize, organize, realize*) pidetään yleisesti amerikanenglannin piirteenä (ks. esim. Oxford Dictionaries 2011). Pelkästään tämän piirteen perusteella tarinoita ei vielä kuitenkaan voi yksiselitteisesti luokitella amerikanenglanniksi, sillä samaa kirjoitusasua suosii brittienglannissa arvostettu Oxford English Dictionary (mt.).

Sanaston ja ilmausten tasolla tarinoissa on paljon amerikanenglantia. Sanastollisesti muun muassa *rooster, critter, chin music, doggone, dagnabbit, goner* sekä *pop* ja *soda* (molemmat merkityksessä limsa) ovat leimallisesti amerikanenglantia. Ilmauksista amerikanenglannille tyypillisiä ovat muun muassa *hearts and flowers, mind your own beeswax, bee's knees* ja *see ya later, alligator*. Monet sanoista ja ilmauksista ovat vanhahtavia, sillä Rosa sijoittaa ankkatarinansa 1950-luvulle.

Englanninkielisissä tarinoissa on kuitenkin myös yksittäisiä brittienglannin piirteitä. Tarinassa ”Jos metsään haluat mennä nyt...” Hansu puhuttelee Mummo Ankkaa brittienglannissa käytetyllä nimellä ”mum” eikä amerikanenglannille tyypillisellä nimellä ”mom”. ”Andien kutsussa” Kulta-Into Piin palvelija on nimeltään Jeeves viittauksena klassiseen brittiläiseen P.G. Wodehousen hahmoon, ja hän puhuttelee Piitä nimellä ”sir” – myös suomeksi. Samassa

tarinassa Pii myös huikkaa lähteissään Roopelle vanhahtavaan brittiläiseen tapaan ”toodle-oo”.

Suomennoksessa englannin varianttien erot eivät luonnollisestikaan tule näkyviin, joten suomenkieliset tarinat eivät kiinnity kielellisesti Yhdysvaltoihin. Suomenkielinen teksti on yleiskielistä, mutta rikasta, persoonallista ja luovaa: siinä muun muassa leikitellään synonyymeillä ja nimiväännöksillä ja parodioidaan tekstilajeja. ”Ahneen palkassa” Aku huudahtaa muun muassa ”Kultarahoja! Koeta, pumppu, olla pakahtumatta!” ja Roope päivittelee ”Lähdevero sentään!” ja ”Voi verokarhu!” Tarinassa ”Andien kutsu” ankat viittaavat kulmikkaisiin kukkoihin ja kanoihin muun muassa ilmauksilla ”kantti-kertaa-kantti-broilerit”, ”kulmikas siipikarja”, ”helttapä” ja ”geometriset kummajaiset” sekä käyttävät muita kukkoihin ja kanoihin liittyviä sanontoja. Roope muun muassa rähjää Kulta-Into Piille ”Riistäjä, sortaja ja verenimijä! Minulla on kana kynimättä kanssasi!”, Kulta-Into Pii huutaa oppaalleen ”Pitäkää huoli omista huolistanne tai teille ei kunnian kukko laula!” ja Aku tiuskaisee Roopelle ”Sinulla on kanan muisti!” ja herättelee muita sanomalla ”Herätys! On lähdevä kukonlaulun aikaan.”

Suomenkielisissä tarinoissa käytetään paljon vanhoja sanoja kuten *hyrysysy* ja *ettone*, mutta vanhahtavat ilmaukset on varattu pääosin vanhemmille hahmoille, Roopelle ja Mummo Ankalle. Muun muassa nimiväännökset kiinnittävät suomennetut tarinat Suomeen: tunnettuja nimiväännöksiä ovat esimerkiksi tavaratalo Tukkimies ja oopperalaulaja Marita Kattila. Ankkakieleen kuuluvat myös sudenpentumerkkien mahtipontiset nimet. Tarinassa ”Jos metsään haluat mennä nyt...” pojat tavoittelevat sudenpentumerkkiä E.L.U.K.K.A. eli Eläinten, Lintujen, Ulkosaariston ja Kalojen Kaikkietävä Asiantuntija.

Jos siis Rosan kuvasto sijoittaa Ankkalinnan Yhdysvaltoihin, niin tekee myös teksti – mutta vain englanninkielisissä tarinoissa. Suomennoksissa amerikkalaiset kulttuuriviittaukset on lähes poikkeuksetta korvattu yleisemmillä käsitteillä tai viittauksilla suomalaisen kulttuuriin. Tarinaan ”Jos metsään haluat mennä nyt...” on jopa lisätty viittaus suomalaisen kulttuuriin kohtaan, jossa ei alun perin ole kulttuurisidonnaista viittauksia. Englanninkielisessä tarinassa ankanpojat tunnistavat sudenpentujen käsikirjan avulla Akun lehdillä naamioiman lampaan Kaspianmeren rantojen myyttiseksi barometziksi, mutta suomeksi tarueläin on listovtsá, joka kuoli sukupuuttoon, kun kirkkoslaavit tekivät niistä saunavihtoja. Vuoden 2015

suomennoksessa myyttinen hahmo on taas barometz, sillä Rosan tarinoissa jopa tarueläinten nimet on otettu todellisesta mytologiasta ja ne haluttiin säilyttää päivitettyssä suomennoksessa – vaikka sitten saunavihtavitsin kustannuksella.

6.3 Amerikkalaisuus ideologiassa

Ariel Dorfmanin ja Armand Mattelartin mukaan Disney-sarjakuvissa on imperialistisia piirteitä: länsimaiset ankat tunkeutuvat villien alueille hyötyäkseen heidän aarteistaan tai luonnonvaroistaan taloudellisesti (Dorfman & Mattelart 1980). Tämän tutkielman aineistosta seikkailutarinassa ”Andien kutsu” on yhtymäkohtia Dorfmanin ja Mattelartin näkemykseen. ”Andien kutsussa” ankat matkaavat Vihoviimeiseen Rotankoloon palauttaakseen kotikävältä kärsivät kulmikkaat kukot kotilaaksoonsa, mutta Roope suostuu rahoittamaan matkan puhtaasti itsekkäistä syistä: hän haluaa monopolin erityisen ravitsevien ja helposti varastoitavien kulmikkaiden munien myyntiin ja uskoo, että laakson kansa on ostettavissa siinä missä kaikki muutkin, vaikka Aku vakuutteleekin päinvastaista.

Vihoviimeisen Rotankolon asukkaat ovat eristyksessä elävää ja yksinkertaista – jopa melko primitiivistä – kansaa, joka on hyvin altista vierailijoidensa (länsimaisille) vaikutuksille. Myös ankat tiedostavat tämän ja ankanpojat sanailevatkin seuraavasti:

Ankanpoika 1: ”Vihoviimeinen rotankolo on niin eristyksissä, että yksikin vieras riittää aiheuttamaan suoranaisen mullistuksen.” (“Plain Awful is **so** isolated that **any** visitor from the outside world causes **major** sociological changes!”)

Ankanpoika 2: ”Kaikkea uutta he jäljittelevät orjallisesti.” (“They slavishly imitate **any** new idea or fad, no matter **what** it is!”).

Ennen Akua ja ankanpoikia laaksossa oli käynyt vain ankkalinnalainen professori Vanhakanta (englanninkielisessä tarinassa prof. Rhutt Betler Alabamasta), joten ankat kohtasivat ensivierailullaan melko tutun yhteiskunnan. Heidän vierailunsa kuitenkin mullisti laaksolaisten elämän, ja toisella vierailullaan ankat kohtaavat Akuiksi pukeutuneita, riippumatoista, purilaisista ja jäätelösoodasta pitäviä rotankololaisia.

Vieraan kulttuurin tunkeutuminen laaksoon on merkittävä uhka, kun laaksolaiset ihannoivat kaikkea uutta. Tätä kommentoidaan myös kertojanlaatikossa: ”Tästä alkava matka ratkaisee kokonaisen alkuperäiskansan tulevaisuuden... / ...joka synkkenee sitä mukaa kuin sumupilvet himmentävät taivaan.” (“So begins a journey that will decide the destiny of an entire lost civilization... / ...A destiny that darkens with the sky as the mists loom nearer day by day!”).

Rotankololaiset omaksuvat uusia vaikutteita hyvin nopeasti, sillä tarinan lopussa alkuasukkaat ihannoivat jo Roopea ja Kulta-Into Piitä: kulmikas laakso vilisee nilkkaimia, silinterihattuja, kävelykeppejä ja silmälaseja, ja laaksoon on rakennettu rahasäiliö, jonka seinillä on tutunnäköisiä vierailijoita hätisteleviä kylttejä. Matkiminen ulottuu kuitenkin pääosin ulkoisiin seikkoihin ja kiinnostuksenkohteisiin. Kun Roope lahjoittaa laaksolaisille miljardin täyttääkseen heidän suurimman toiveensa ja ostaakseen vapautensa ja oikeuden kulmikkaiden munien myyntiin, hän tokaisee Akulle: ”No niin, Akuseni! Utopiassakin voi ostaa onnea seteleillä.” (”See, nephew? Even the residents of your precious **Utopia** need **money** to buy happiness!”). Vihoviimeisen Rotankolon entinen presidentti ja nykyinen johtokunnan puheenjohtaja häkeltyy Roopen repliikistä: ”Mitä on ’ostaa’? Ei kai vain pyöreää?” (”Buy? What is ’buy’? Is it square?”). Rotankololaiset halusivat rahaa vain tuliterän rahasäiliönsä täytteeksi ja kaiken kansan ihailtavaksi eivätkä suinkaan kaupankäynnin välineeksi, joten Roopen yritys tuottaa uusia kapitalisteja epäonnistui. Tarinan lopussa ankanpojat päättävät vuorostaan vaikuttaa rotankololaisiin ja jättävät laaksoon sudenpentujen käsikirjan varmistaakseen, että alkuasukkaat säilyttävät viattomuutensa jopa Roopen ja Piin tapaamisen jälkeen. Rosa korostaa tarinalla sitä, että onnea ei voi ostaa ja että raha ei tee onnelliseksi.

Myös ”Ahneen palkassa” Rosan lähettämä viesti on selvä: keräilyesineiden arvo ei määräydy niiden rahallisen arvon mukaan. Tarina keskittyykin vastakohtien luomaan jännitteeseen: Aku näkee keräilyharvinaisuudet oikotienä makeaan elämään ja arvostaa niitä vain niiden rahallisen arvon takia, siinä missä Roopelle jokainen lantti on muisto ja arvokas itsessään.

Roopen hahmoon itsessään liittyy vahvasti ajatus amerikkalaisesta unelmasta, jonka mukaan kaikilla on mahdollisuus tavoitella onnea ja menestystä. ”Andien kutsussa” viitataan Roopen rikastumiseen tarinana ryysyistä rikkauksiin. Roope paasaa Akulle ja pojille: ”Katsokaa minua! Olen ansainnut joka pennin olemalla ahkerintakin ahkerampi ja ovelaakin ovelampi!” (”Look at **me** – I made my fortune by being tougher than the toughies and smarter than the smarties!”). Myös ”Ahneen palkassa” Roopen uurastus omaisuutensa eteen tuodaan esille kontrastina Akun opportunistisille pikarikastumissuunnitelmille.

Tarinassa ”Jos metsään haluat mennä nyt...” Aku esitetään amerikkalaisena lähiöasukkina, joka katsoo vapaa-ajallaan lännenelokuvia televisiosta ja mussuttaa popcornia. Kun Aku kuulee, että ankanpojat ovat lähdössä suorittamaan sudenpentujen eläintuntemusmerkkiä, Aku

kehuskelee ylpeänä metsästystaidoillaan: ”Kun kuuluiin tuomenmarjoihin, minua räväkämpää ansastajaa ja tussarinpaukuttajaa ei ollutkaan.” (”In **my** youth, I belonged to the ’**Little Boonheads**’! We were all **expert** hunters and trappers!”). Puheenvuoron voi nähdä viittauksena Yhdysvaltojen vapaaseen asekkulttuuriin. Sudenpenmut edustavat rauhanomaisempaa lähestymistapaa: ”Periaatteenamme on, että luonnonvaraisia eläimiä katsotaan, niihin ei kosketa.” / ”Kun sudenpentu menee metsään, hän ottaa vain valokuvia ja jättää vain jalanjälkiä.” (”Thanks, but we frown on doing anything to wild animals except **looking** at them!” / ”Yes! When a junior Woodchuck is in the woodlands he takes only **pictures** and leaves only **footprints**!”).

Aineistossa on siis viittauksia amerikkalaiseen kulttuuriin ideologisellakin tasolla, mutta Dorfmanin ja Mattelartin tutkimuksen kaltaisia löydöksiä siinä ei ole – itse asiassa Rosa korostaa inhimillisyyttä ja viattomuutta kapitalismin kustannuksella tarinassa ”Andien kutsu”, jossa on jopa anti-imperialistisia ja antikapitalistisia piirteitä.

Muista tarinoistakaan ei välity amerikkalaista ideologiaa, mutta niissä on nähtävillä tiettyjä amerikkalaisia arvoja. Selvimmin Rosan tarinoista välittyy Roopen hahmon kautta ajatus amerikkalaisesta unelmasta eli rikastumisesta kovan työn avulla.

6.4 Johtopäätökset

Don Rosan ankkasarjoissa on amerikkalaisia piirteitä niin kuvan, tekstin kuin ideologiankin tasolla, mutta sekä kieliversioiden että teemojen välillä on suuria eroja amerikkalaisuuden välittymisessä.

Kuvan perusteella Ankkalinnu sijoittuu Yhdysvaltoihin sekä englannin- että suomenkielisissä tarinoissa. Tarinoissa vilahtelee muun muassa amerikkalaisia postilaatikkoja, amerikkalaista rahaa, amerikkalaista pikaruokaa ja amerikkalaisia eläimiä. Suomennoksissa kuvaa on kotoutettu vain rahan osalta: osa dollarin merkeistä on poistettu tai korvattu markan symboleilla.

Nedergaard-Larsenin luokittelun mukaan aineiston tarinoissa on kolmenlaisia visuaalisia kulttuurisidonnaisia elementtejä: maantieteellisiä, yhteiskunnallisia ja kulttuurisia. Kulttuurisia viittauksia on kuitenkin vain yksi, joten voidaan sanoa, että tarinat sijoittuvat

kuvan osalta Yhdysvaltoihin nimenomaan maantieteellisten ja yhteiskunnallisten kulttuurisidonnaisten elementtien avulla. Englannin- ja suomenkielisten tarinoiden välillä on vain pieni ero amerikkalaisuuden välittymisessä.

Tekstin perusteella Ankkalinnassa sijoittuu englanninkielisissä tarinoissa Yhdysvaltoihin, mutta suomenkielisissä tarinoissa Suomeen. Englanninkielisissä tarinoissa ankoista puhutaan amerikkalaisina ja Ankkalinnan maantieteellinen sijainti paikannetaan Yhdysvaltoihin. Tarinoissa on myös paljon viittauksia amerikkalaisiin lauluihin, ruokiin, eläimiin ja tavaroihin. Myös tarinoiden kielelliset piirteet ovat leimallisesti amerikkalaisia. Suomenkielisissä tarinoissa suorat viittaukset Ankkalinnan maantieteelliseen sijaintiin ja ankojen kansallisuuteen on kierretty viittaamalla yleisesti Ankkalinnaan tai korvattu jollain Suomeen viittaavalla – ankat esimerkiksi lauleskelevat suomalaisia kappaleita ja siteeraavat *Seitsemää veljestä*, ja vihoviimeiset rotankololaiset haastelevat selvää suomea. Suomenkielisissäkin tarinoissa herkutellaan purilaisilla ja hörpittää jätelösoodaa, mutta paljon muuta amerikkalaista suomennosten teksteissä ei jäljellä ole. Suomenkielisissä tarinoissa on siis pieni sisäinen ristiriita, siellä kuvan tasolla Ankkalinnassa on amerikkalainen kaupunki, mutta tekstin tasolla suomalainen.

Myös teksteissä on kolmenlaisia Nedergaard-Larsenin luokittelun mukaisia kulttuurisidonnaisia elementtejä: maantieteellisiä, yhteiskunnallisia ja kulttuurisia. Tekstin elementit ovat kuitenkin monipuolisempia kuin kuvan ja sekä jakautuvat tasaisemmin pääkategorioiden välille että edustavat useampia alakategorioita. Englannin- ja suomenkielisten tarinoiden välillä on kuitenkin suuri ero amerikkalaisuuden välittymisessä, sillä englanninkielisistä teksteistä amerikkalaisuus välittyy hyvin selvästi, mutta suomalaisista se on häivytetty lähes kokonaan.

Ideologian tasolla amerikkalaisten piirteiden välittymisessä ei juurikaan ole eroja englannin- ja suomenkielisten tarinoiden välillä. Rosan tarinoissa näkyy amerikkalaisia elementtejä, mutta usein nämä elementit esitetään huonoina ja niille esitetään vastakohta, joka aina voittaa lopuksi. Rosa vaikuttaa suhtautuvan maanmiehiinsä kriittisesti eritoten englanninkielisessä ”Andien kutsussa”:

Ankanpoika 1: Plain Awful is **so** isolated that **any** visitor from the outside world causes **major** sociological changes!

Ankanpoika 2: They slavishly imitate **any** new idea or fad, no matter **what** it is!
Roope: They **are** just like Americans.

Koska suomennoksessa ankoja ei esitetä amerikkalaisina, Roopen kommentti on käännetty muotoon: ”Siis aivan kuin ankkalinnalaiset.” Nykymaailman kritiikki on siis säilynyt suomennoksessakin, mutta sen terävin kärki on hieman taittunut.

Tarinat ovat ideologisesti jopa anti-imperialistisia ja -kapitalistisia, mikä on selvä ero Dorfmanin ja Mattelartin tutkimukseen. Myös tämän tutkimuksen aineiston tarinoista välittyy kuitenkin joitakin amerikkalaisia arvoja.

Jos kieliversioiden välillä on eroja amerikkalaisuuden välittymisessä, niin on myös eri teemojen välillä. Englanninkielisissä tarinoissa kuva ja teksti ovat voimakkaan amerikkalaisia, mutta ideologisesti tarinat vaikuttavat jopa suomivan joitakin amerikkalaiselle kulttuurille tyypillisiä piirteitä. Suomenkielisissä tarinoissa kuva välittää paljon amerikkalaisuuksia, mutta tekstistä amerikkalaisuudet on karsittu lähes tyystin ja osin korvattu suomalaisuuksilla. Ideologisella tasolla teksteistä välittyvät samat amerikkalaiset piirteet kuin englanninkielisistäkin tarinoista, mutta suomennoksissa amerikkalaisen kulttuurin kritiikki vaikuttaisi ainakin yllä mainitussa esimerkissä lieventyneen. Suomenkielisissä tarinoissa onkin lievä ristiriita Yhdysvaltoihin sijoittuvan kuvaston ja Suomeen sijoittuvan tekstin välillä.

Voidaanko Rosan ankkatarinoita tämän perusteella pitää kulttuuri-imperialistisina? Kyllä ja ei. Alkuperäiset englanninkieliset tarinat ovat vahvasti sidottuja lähdekulttuuriinsa ja sisältävät paljon viittauksia siihen. Kulttuuri-imperialismin teoreetikkojen mukaan tämä on osoitus kulttuuri-imperialismista. Suomenkielisistä tarinoista suuri osa viittauksista amerikkalaiseen kulttuuriin on joko poistettu tai muokattu viittaamaan suomalaiseen kulttuuriin, jolloin suomalaisten tarinoiden voidaan ajatella sisältävän vain vähän kulttuuri-imperialistisia piirteitä – ne ovat pikemminkin kulttuurisia hybridejä.

Kulttuuri-imperialismi ei kuitenkaan ole pelkästään yksittäisen kulttuurituotteen ominaisuus. Ankkatarinoiden osalta kulttuuri-imperialismin voidaan ajatella olevan ensisijaisesti rakenteellista: monialajatti Disney tuottaa sarjakuvat pääasiassa kollektiivisen työn tuloksena, josta vain nimekkäimmät tekijät saavan kunnian, ja tällöinkin tekijänoikeudet kuuluvat aina ja

yksinomaan Disney-yhtiölle. Ennen kaikkea ankkasarjakuvat tuotetaan kuitenkin myymään ympäri maailmaa, jolloin niiden on noudatettava tiettyjä sääntöjä jotta ne voivat saavuttaa suosiota hyvin erilaisilla markkinoilla. Juuri tästä juontuukin ehkä ajatus siitä, että Disneyn tuotteet ovat ”harmittomia” – ne on pyritty räätälöimään niin, että ihmiset erilaisista kulttuuritaustoista voivat ymmärtää niitä ja nauttia niistä ilman, että ne aiheuttavat kenessäkään suurempaa närää. Tästä juontuu toisaalta myös niiden yleisluontoisuus, jonka kulttuuri-imperialismin tutkijat katsovat köyhdyttävän kohdekulttuureja ja painostavan myös kotoperäistä tuotantoa omaksumaan menestyneimpiä – eli yleensä monikansallisten jättyyritysten kehittämiä – kulttuurituotteiden kaavoja ja malleja.

Palataan vielä ankkatarinoiden asemaan polysysteemissä. Aiemmin esitettiin, että amerikkalaiset tarinat ovat moninkertaisessa periferiassa, mutta suomalaiset tarinat ovat sekä keskustassa että periferiassa: käännöskirjallisuus ja sarjakuva ovat periferiassa, mutta ankkatarinat ovat sarjakuvan systeemin keskustassa.

Kun käännöskirjallisuus on keskustassa, käännettyjen ja kotoperäisten tuotteiden raja hämärtyy ja kääntäjä voi poiketa kohdejärjestelmän normeista, sillä käännöskirjallisuuden on tarkoituskin tuoda järjestelmään uusia vaikutteita ja malleja. Tällöin kääntäjä myös usein pysyttelee lähempänä lähdetekstiä kuin muissa olosuhteissa, ja käännöksestä voi tulla vieraannuttava. Kun käännöskirjallisuus puolestaan on marginaalissa, kääntäjä pyrkii noudattamaan kohdekirjallisuuden normeja ja malleja, jolloin ero lähde- ja kohdetekstin välillä usein kasvaa ja voidaan puhua kotouttavasta kääntämisestä. (Even-Zohar 1990, 50–51.)

Ankkatarinoiden suomennokset ovat voimakkaan kotouttavia, joten ankkasuomentajat tuntuvat noudattavan yleistä suomalaisen käännöskirjallisuuden linjaa. Ankkatarinoiden vahva asema sarjakuvan systeemissä ei näyttäisi vaikuttavan suomentamiskäytäntöihin, mihin vaikuttanee myös lastenkirjallisuuden vahva perinne kotouttavassa suomentamisessa ja ankkasuomennosten vakiintunut tyyli.

7 Lopuksi

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli tarkastella Don Rosan ankkatarinoiden kulttuuri-imperialistisia piirteitä ja pohtia, onko näiden piirteiden välittymisessä eroja englanninkielisten ja suomenkielisten tarinoiden välillä. Katsoin kulttuuri-imperialismin välittyvän tarinoiden amerikkalaisuuteen viittaavien elementtien kautta, joten tutkin aineiston tarinoista kolmea asiaa: miten amerikkalaisuus näkyy kuvassa, miten amerikkalaisuus näkyy tekstissä ja miten amerikkalaisuus näkyy tarinoiden välittämissä ideologiassa ja arvoissa.

Don Rosan ankkasarjakuvissa on löydettävissä amerikkalaisia piirteitä niin kuvan, tekstin kuin ideologian ja arvojenkin tasolla, mutta kieliversioiden välillä on merkittäviä eroja amerikkalaisuuden välittymisessä. Englanninkielisistä tarinoista amerikkalaisuus välittyy erityisen selvästi kuvasta ja tekstistä siinä missä suomenkielisistä tarinoista amerikkalaisuus välittyy selvimmin kuvasta; suomennetuissa teksteissä ei ole jäljellä enää juuri mitään amerikkalaista, mutta sen sijaan niihin on lisätty paljonkin suomalaista. Kääntäjät eivät yleensä voi juurikaan vaikuttaa kuvaan, joten on luontevaa, että amerikkalaisuus on säilynyt kuvan tasolla myös suomennetuissa tarinoissa.

Tietyt amerikkalaiset arvot – muun muassa se, että kova työ takaa menestyksen – välittyvät molemmankielisistä teksteistä melko samalla tavalla, mutta juuri ideologiselta tasolta tarinoista löytyy myös kritiikkiä amerikkalaisuutta kohtaan ja suoranaisten anti-imperialistisia ja antikapitalistisia piirteitä. Tämän työn päälöydös on, että molemmankielisissä tarinoissa voidaan nähdä sekä kulttuuri-imperialistisia piirteitä että imperialismin ja kapitalismin kritiikkiä. Kulttuuri-imperialistisiksi piirteiksi lasketaan amerikkalaisuuden välittyminen kuvan, tekstin ja arvojen tasolla. Kulttuuri-imperialismin kritiikkiä puolestaan oli havaittavissa ”Andien kutsun” ideologiassa: tarinan alkuasetelmassa pyrittiin hyötymään primitiivisestä alkuasukaskansasta taloudellisesti, mutta lopussa inhimillisyys ja lämpö voittivat eivätkä Roope ja Kulta-Into Pii onnistuneet riistämään rotankololaisia tai tekemään heistä kapitalisteja.

Disneyn ankkasarjakuvien tapauksessa kulttuuri-imperialismi ei rajoitu yksinomaan kulttuurituotteisiin, vaan se on näkyvissä myös – ja eritoten – niiden tuotantoprosessissa. Kulttuuri-imperialismi ei nimittäin ole pelkkää amerikkalaisten mediaesitysten numeerista

ylivaltaa, vaan se näyttäytyy myös ja eritoten rakenteellisella tasolla: sekä mediateollisuus että mediaesitykset ovat rakentuneet Yhdysvalloissa kehitetyn mallin mukaan, jolloin lähes kaikki mediaesitykset itse asiassa toisintavat monikansallisten yritysten tuottaviksi havaittuja kaavoja. Schillerin (1969, 93–94) mukaan osoitus kulttuuri-imperialismista on jo se, että Yhdysvallat on levittänyt mallinsa kaupallisesta viestinnästä ympäri maailmaa; hänen mukaansa median maailmanlaajuisen kaupallistumisen takana on vain ja ainoastaan amerikkalaisen kulttuuriteollisuuden tuottavuuden maksimointi. Kulttuuri-imperialismin rakenteellinen ulottuvuus onkin niin laaja-alainen, että äkkiseltään on vaikea keksiä mitään kulttuurituotetta, jossa se ei jollain tavalla näkyisi. Disney on yhtiönä oppikirjaesimerkki mediajätistä, joka pyrkii räätälöimään tuotteensa maailmanlaajuiselle yleisölle, joten Disneyn tapauksessa kulttuuri-imperialismin rakenteellista ulottuvuutta ei voi sivuuttaa.

Tämän tutkimuksen löydökset siis poikkeavat merkittävästi Ariel Dorfmanin ja Armand Mattelartin tutkimuksesta, jonka mukaan vuosina 1940–1960 piirrettyjen Disneyn ankkasarjakuvien ensisijainen tavoite oli välittää imperialistista ja kapitalistista näkemystä. Ero voi johtua monistakin asioista, mutta arvelisin suurimpien syiden olevan aika ja tekijän oma ideologia. Rosan tarinat on tehty puoli vuosisataa myöhemmin eikä läheskään kaikkia Dorfmanin ja Mattelartin aineiston tarinoita pidettäisi nykyään enää korrekteinä. Toisaalta Rosa vaikuttaa esipuheidensa perusteella haluavan korostaa tarinoissaan pehmeitä arvoja, joten imperialistisen ja kapitalistisen ideologian tietoinen edistäminen ei tuntuisi sopivan hänen linjaansa. Rosa (1999) kirjoittaa esipuheessaan ”Ahneen palkkaan” seuraavasti:

Mutta tämä kertomus, jonka käsikirjoitus on vuodelta 1988 ja piirrostyö vuodelta 1990, kuuluu omiin suosikkeihini julistamansa filosofian vuoksi. Juoni keskittyy päällisin puolin vain numismaatikoihin, mutta todellisuudessa se tarkoittaa *kaikkia* sellaisia keräilijöitä, joita kokoelman rahallinen arvo houkuttaa enemmän kuin varsinaiset keräilykohteet itsessään. [...] Joka tapauksessa olen ikäni kerännyt milloin mitään kiinnostavaa, ja siksi teen selkeän eron oikeiden keräilijöiden ja keinottelijoiden välillä, jotka eivät tajua Roopen repliikkejä tämän tarinan 3. ja 4. sivuilla, varsinkaan tätä: ”Arvostan asioita, joilla on merkitystä *minulle*, enkä tanssi muiden pillin mukaan.” (Suomennos Markku Saarinen, kursivoinnit suomentajan.)

Rosan tarinoista amerikkalaisuus välittyikin heikoiten ideologisella tasolla ja – toisin kuin Dorfmanin ja Mattelartin tutkimuksen tarinat – ne itse asiassa kritisoivat äärimmäistä kapitalismia ja alkuperäiskansojen riistoa. Rosan ankkasarjakuvien ei näin ollen voida katsoa tähtäävän imperialismin välittämiseen, mutta tarinoiden amerikkalaiset piirteet ovat mielenkiintoisia, kun ajatellaan ankkatarinoiden vankkaa asemaa suomalaisessa kulttuurissa. Voisiko olla, että voimakkaasti tekstin tasolla kotoutetuista suomennetuista tarinoista on itse

asiassa vaikeampi huomata ideologisia vaikutteita, kun *Aku Ankkaa* pidetään lähestulkoon kansallissarjakuvana ja ankat vaikuttavat olevan suomalaisia?

Palataan vielä lyhyesti tutkielman alkupuolella esitettyyn Michael Croninin (2009, 127–128) ajatukseen siitä, että kääntämistä voidaan pitää joko imperialismin välineenä tai kulttuurien sekoittumisen mahdollistajana. Tässä tapauksessa voidaan esittää, että ankkatarinoiden suomennokset ovat imperialismin väline, sillä supersuosittuja ankkatarinoita tuskin tunnettaisiin Suomessa ilman suomalaista *Aku Ankka* -lehteä. Voimakkaan kotouttavia suomennoksia on kuitenkin todellisuudessa vaikea nähdä minään muuna kuin kulttuurisen sekoittumisen välineenä, sillä teksteihin on ujutettu lukuisia viittauksia suomalaiseen kulttuuriin ja ankat esitetään suomalaisina.

Tutkimukseni havainnollistaa siis yhden ankkatekijän tarinoiden kulttuuri-imperialistisia piirteitä. Kolmen tarinan perusteella ei kuitenkaan voida vielä tehdä luotettavia yleistyksiä Don Rosan ankkasarjakuvista, kaikista Disneyn ankkasarjakuvista puhumattakaan. Don Rosan tarinat eivät myöskään edusta niin sanottuja perusankkasarjakuvia kummallakaan kielellä, joten ne eivät edusta Disney-sarjakuvia erityisen hyvin. Rosan tarinat ovat kuitenkin melko vasta julkaistuja ja muuten varsin hedelmällistä aineistoa (Rosa on muun muassa sanonut Ankkalinnan olevan kaupunki Yhdysvaltojen länsirannikolla), joten valinta ei ollut yksinomaan aineiston saatavuuden sanelema. Aineiston kasvattaminen muutamalla tarinalla ei luultavasti olisi kuitenkaan juurikaan muuttanut tutkimustuloksia. Tutkimustulosten yleistäminen kaikkiin Disneyn ankkasarjakuviin olisi puolestaan vaatinut huomattavasti laajempaa aineistoa, mikä ei ollut mahdollista tämän tutkimuksen puitteissa.

Voidaan myös kyseenalaistaa, voiko amerikkalaisuuden ilmentymät tulkita yksiselitteisesti merkiksi kulttuuri-imperialismista. Tutkimusaineisto olisi voinut näyttäytyä hyvin erilaisessa valossa vaikkapa nykyään suosittujen kulttuurisen hybridien teorioiden kautta – siinäpä yksi vaihtoehto jatkotutkimukselle. Halusin kuitenkin tarttua nimenomaan kulttuuri-imperialistisiin piirteisiin, sillä minua kutkutti ajatus siitä, että ankat eivät ehkä olekaan aivan niin viattomia ja suomalaisia kuin monesti ajattelemme.

Tutkimus puoltaa kuitenkin paikkaansa, sillä se yhdistää eri tieteenaloja ja lähestyy tuttua tutkimusaihetta uudella tavalla. Tutkimus myös avasi paljon mahdollisuuksia jatkotutkimukseen. Jotta saataisiin kattavampi kuva Disneyn ankkasarjakuvien kulttuuri-

imperialistisista piirteistä, olisi syytä tarkastella niin nimekkäiden ankkataiteilijoiden kuin ”nimettömienkin” ankkatekijöiden tarinoita eri aikakausilta. Tarkastelemalla aikakausien välisiä eroja kulttuuri-imperialistisen ideologian välittymisessä voitaisiin myös sanoa jotain Disneyn linjasta: onko se pysynyt samana vai muuttunut? Tämän tutkimuksen rajallisen aineiston perusteella muutosta vaikuttaisi tapahtuneen, mutta on mahdollista, että löydös liittyy vain Don Rosan tarinoihin.

Käännöstieteen kannalta olisi mielenkiintoista tutkia myös sitä, välittykö kulttuuri-imperialismi suomennoksissa samalla lailla nimekkäiden ankkatekijöiden tarinoista kuin niin sanotuista tusinatarinoista, joita suomennetaan vapaammin kuin Barksia ja Rosaa, jotka ovat polysysteemisestä näkökulmasta suomennettujen ankkatarinoiden keskustassa.

Polysysteemitheorian perusteella voitaisiin olettaa, että kulttuuri-imperialismi välittyisi selvemmin Barksin ja Rosan tarinoista, sillä keskustan tekstejä suomennetaan yleensä uskollisemmin kuin periferian tekstejä, jolloin niihin jää yleensä enemmän vieraita piirteitä kuin perifeeristen tekstien kotouttavampiin suomennoksiin. Vertailemalla arvostettujen ankkatekijöiden tarinoiden suomennoksia muiden tarinanikkareiden tarinoiden suomennoksiin voitaisiin myös mahdollisesti päästä käsiksi suomentajien rooliin tekstin ideologian rakentumisessa. Kun kääntäjällä on vapaat kädet, tulevatko suomennoksissa voimakkaammin esiin kohdekulttuurin arvot kuin lähdetekstiuskollisemmissa suomennoksissa? Jos tulevat, onko ratkaisu tietoinen?

Kulttuurituotteen tasolla esiintyvän kulttuuri-imperialismin ilmenemisen lisäksi olisi mielenkiintoista tutkia tarkemmin myös sitä, miten kulttuuri-imperialismi ilmenee rakenteellisella tasolla, sillä kuten tämäkin tutkimus osoittaa, rakenteellisen kulttuuri-imperialismin tarkastelulta on vaikea vältyä, vaikka aineisto koostuisikin yksittäisistä kulttuurituotteista. Tässä haasteena olisi ilmiön rajaus ja riittävän tiedon saanti tuotantoprosessista ja yhtiön käytännöistä.

Lähteet

Aineisto

- Rosa, Don 1999 [1988]. Ahneen palkka. *Sammon salaisuus ja muita Don Rosan parhaita*. Suomenkos Markku Saarinen. Helsinki: Helsinki Media. 157–168. Julkaistu ensimmäisen kerran suomeksi *Aku Ankka* -lehdessä vuonna 1991.
- Rosa, Don 2001 [1989]. Andien kutsu. *Temppeleherrojen kätetty kruunu ja muita Don Rosan parhaita*. Suomenkos Markku Saarinen. Helsinki: Helsinki Media. 81–108. Julkaistu ensimmäisen kerran suomeksi *Aku Ankka* -lehdessä vuonna 1990.
- Rosa, Don 2004 [1987]. Jos metsään haluat mennä nyt... *Kadonneen kirjaston vartijat ja muita Don Rosan parhaita*. Suomenkos Markku Saarinen. Helsinki: Sanoma Magazines Finland. 39–48. Julkaistu ensimmäisen kerran suomeksi *Aku Ankka* -lehdessä vuonna 1990.
- Rosa, Don 2011 [1987]. Mythological Menagerie. *Walt Disney Treasury: Donald Duck Volume 1*. Los Angeles: Boom! Studios. 7–16.
- Rosa, Don 2011 [1989]. Return to Plain Awful. *Walt Disney Treasury: Donald Duck Volume 1*. Los Angeles: Boom! Studios. 83–110.
- Rosa, Don 2008 [1990]. The Money Pit. *Walt Disney's Donald Duck Adventures. The Barks/Rosa Collection Volume 2*. York, Pennsylvania: Gemstone Publishing.

Muut lähteet

- Aaltonen, Sirkku 2004. Kun Antto Puuronen Suomeen muutti: kulttuurisidonnainen käännöstutkimus työvälteenä. Teoksessa Riitta Oittinen & Pirjo Mäkinen (toim.), *Alussa oli käännös*. Tampere: Tampereen yliopistopaino. 388–406.
- Althusser, Louis 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. Suomenkos Leevi Lehto & Hannu Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Apo, Satu 1972. Roope ja rahakasat. Sarjakuvalahden analyysi. Teoksessa Kari Vaijärvi (toim.), *Lapsi ja kirja*. Tapiola: Weilin+Göös. 130–143.
- Bassnett, Susan 1998. The Translation Turn in Cultural Studies. Teoksessa Susan Bassnett & André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters. 123–139.
- Boyd-Barrett, Oliver 2010. Media Imperialism Reformulated. Teoksessa Daya Kishan Thussu (toim.), *International Communication. A Reader*. New York: Routledge. 139–153.
- Cronin, Michael 2009. Globalization. Teoksessa Mona Baker & Gabriela Saldanha (toim.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. 2. painos. London & New York: Routledge. 126–129.

- di Giovanni, Elena 2003. Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. *The Translator* 9:2. 207–223.
- Dorfman, Ariel & Mattelart, Armand 1980. *Kuinka Aku Ankaa luetaan. Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa*. Suomennos Markku Koski. Helsinki: Love Kirjat.
- Even-Zohar, Itamar 1978. *Papers in Historical Poetics*. [=*Papers on Poetics and Semiotics* 8.] Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Saatavilla: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/php1978.pdf>. [Luettu 18.4.2016.]
- 1990. *Polysystem Studies*. [=*Poetics Today* 11:1.] Durham: Duke University Press. Saatavilla: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. [Luettu 18.4.2016.]
- Gentzler, Edwin 1993. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- Heiskanen, Jukka 2007. Disney-sarjakuvat Suomessa. Teoksessa H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 531–534.
- Helsingin yliopisto 2001. Aku Ankan kieli vuoden 2001 kielihelmeksi. Saatavilla: <http://savotta.helsinki.fi/halvi/tiedotus/lehti.nsf/504ca249c786e20f85256284006da7ab/6cd12082784c672fc2256b20003f9174?OpenDocument>. [Luettu 18.4.2016.]
- Herkman, Juha 1996. Miten sarjakuvista tuli yliopistokelpoisia? Teoksessa Juha Herkman, (toim.), *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere: Tampere University Press. 9–42.
- 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Herman, Edward S. & Robert W. McChesney 1997. *The global media: the new missionaries of corporate capitalism*. London and Washington: Cassell.
- Hermans, Theo (toim.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- Hesmondhalgh, David 2006. Imperialismin uudet muodot, kulttuuriset ja muut. Suomennos Kari Karppinen. *Tiedotustutkimus* 29:2. 4–13.
- Hyypä, Saara 2005. Kieltä kuviin, kuvia kieleen. Teoksessa Kristiina Rikman (toim.), *Suom. huom. Kirjoituksia kääntämisestä*. Vantaa: WSOY. 115–131.
- Hänninen, Harto & Kemppinen, Petri 1994. *Lähtöruutu sarjakuvaan*. Helsinki: Yleisradio Oy.
- Kaindl, Klaus 2004. Multimodality in the translation of humour in comics. Teoksessa Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher (toim.), *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins. 173–192.

- Kaukoranta, Heikki & Kempainen, Jukka 1982. *Sarjakuvat. 2.*, laajennettu painos. Helsinki: Otava.
- Kontturi, Katja 2014. *Ankkalinna – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana*. Jyväskylän yliopisto, väitöskirja.
- Koskinen, Kaisa 2004. Ekvivalenssista erojen leikkiin – käännöstiede ja kääntäjän etiikka. Teoksessa Riitta Oittinen & Pirjo Mäkinen (toim.), *Alussa oli käännös*. Tampere: Tampereen yliopistopaino. 374–387.
- Kumpulainen, Taina 1994. Aku Ankkaa liukuhihnalta. *Sarjainfo* 3. 16–19.
- Kunzle, David 1980. Walt Disneyn tuotemerkki on D-kirjaimen sisällä oleva Mikki Hiiri -korvainen maapallo. Teoksessa Ariel Dorfman & Armand Mattelart, *Kuinka Aku Ankkaa luetaan*. Suomennos Markku Koski. Helsinki: Love Kirjat. 19–32.
- Lindfors, Jukka 2015. Don Rosan suuret ankkatarinat. Teoksessa Don Rosa, *Kadonneen kirjaston vartijat. Juhlapainos*. Sanoma Media Oy.
- Manninen, Pekka A. 1986. *Aku Anka ja yhteiskunta*. Tampereen yliopisto, sosiaalipsykologian sivulaudaturtyö.
- 1995. *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University Press.
- Mikkonen, Kai 1996. Kuvan ja sanan vuorovaikutus ja sarjakuva psykoanalyysin viitekehyksessä. Esimerkkinä Jacques Tardin *120, rue de la Gare*. Teoksessa Juha Herkman (toim.), *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere: Tampere University Press. 81–117.
- McCloud, Scott 1994. *Sarjakuva – näkymätön taide*. Suomennos Jukka Heiskanen. Helsinki: The Good Fellows KY.
- McPhail, Thomas 2014. *Global communication: theories, stakeholders, and trends*. 4. painos. Malden: Wiley-Blackwell.
- Nedergaard-Larsen, Birgit 1993. Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology* 1993: 2. 207–241.
- Nieminen, Hannu & Mervi Pantti 2004. *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Oittinen, Riitta 2004a. Akkari kääntäjän kädessä. *Kääntäjä* 8/2004. 3.
- 2004b. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten keskus.
- Oxford Dictionaries 2011. -Ize or -ise? Saatavilla: <http://blog.oxforddictionaries.com/2011/03/ize-or-ise/>. [Luettu 18.4.2016.]

- Pisto, Ville 2015. Aku Ankan suomalaislukijat poikkeuksellisen vaativaa porukkaa – joka neljäs sarjakuva hylätään. Saatavilla: http://yle.fi/uutiset/aku_ankan_suomalaislukijat_poikkeuksellisen_vaativaa_porukkaa_joka_neljäs_sarjakuva_hylataan/8154127. [Luettu 18.4.2016.]
- Pitkäsalo, Eliisa 2015. Sarjakuvan nonverbaalien viestien välittyminen käännöksessä. Saatavilla: http://www.vakki.net/publications/2015/VAKKI2015_Pitkasalo.pdf. [Luettu 18.4.2016.]
- Pulkkinen, Kalervo 1981. Sarjakuvan kieli, 1. osa: Perusruutuja. *Sarjainfo* n:o 31 (2/1981). Helsinki: Suomen sarjakuvaseura. 32–34.
- Pynnönen, Anu 2013. Diskurssianalyysi: tapa tutkia, tulkita ja olla kriittinen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ruokonen, Minna 2006. Intertekstuaalisuus ja kaunokirjallisuuden kääntäminen. Teoksessa Jorma Tommola (toim.), *Kieli ja kulttuuri kääntäjän työvälleinä*. Turku: Turun yliopisto. 57–82.
- Sarhimaa, Jutta 2016. Zootropoliksen hirvi on Kiinassa panda – elokuvien lokalisointi on yleistynyt, koska sillä tienaa. *Nyt* 10.3.2016. Saatavilla: <http://nyt.fi/a1457577468973>. [Luettu 18.4.2016.]
- Schiller, Herbert 1976. *Communication and Cultural Domination*. White Plains: International Arts and Sciences Press, Inc.
- 1989. *Culture, Inc. The Corporate Takeover of Public Expression*. New York: Oxford University Press.
- 1969. *Mass Communications and American Empire*. New York: Augustus M. Kelley Publishers.
- 1991. Not Yet the Post-Imperialist Era. *Critical Studies in Mass Communication* 8:1. 13–28.
- Shuttleworth, Mark 1998. Polysystem Studies. Teoksessa Mona Baker (toim.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 176–179.
- Tang, Jun 2008. A Cross-Cultural Perspective on Production and Reception of Disney's Mulan through Its Chinese Subtitles. *European Journal of English Studies* 12:2. 149–162.
- Thompson, John 1995. *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: University of Cambridge. 149–178.
- Toivonen, Pia 2001. *En serietidning på fyra språk*. Vaasa: Universitas Wasaensis.
- Tolvanen, Juhani 1996. Vaahtokarkista lenkkimakkaraksi – ajatuksia sarjakuvan kääntämisestä. Teoksessa Juha Herkman (toim.), *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere: Tampere University Press. 203–213.

- Toury, Gideon 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Tunstall, Jeremy 1977. *The media are American. Anglo-American media in the world*. London: Constable.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Tuominen, Tiina 2012. *The Art of Accidental Reading and Incidental Listening. An Empirical Study on the Viewing of Subtitled Films*. Tampere: Tampere University Press.
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2008. Onko käännöstutkimuksessa särmää? Teoksessa Irmeli Helin & Hilkka Yli-Jokipii (toim.), *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*. Helsinki: Yliopistopaino. 13–42.
- Venuti, Lawrence 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.
- Wasko, Janet 2001. Is It a Small World, After All? Teoksessa Janet Wasko, Mark Phillips & Eileen R. Meehan (toim.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*. London: Leicester University Press. 3–28.
- Zanettin, Federico (2010). Humour in Translated Cartoons and Comics. Teoksessa Delia Chiaro (toim.) *Translation, Humour and the Media*. London & New York: Continuum International Publishing Group. 34–52.
- Zitawi, Jehan 2008. Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture. *Meta* 53:1. 139–153. Saatavilla: <http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/017979ar.pdf>. [Luettu 18.4.2016.]

English summary

Cultural imperialistic traits in Don Rosa's Disney comics

Introduction

Today's communication is global communication. Messages and media products are sent in real time over vast distances, enabling, for example, Finns, Australians and Brazilians to stream US presidential elections live. The globalization of communication has diversified media product supply and offered consumers new ways to use media; nevertheless, the majority of the world's media products are produced by huge multinational conglomerates – and the competition is ever-toughening.

Several researchers have claimed and partially also proved that globalization has served to homogenize consumer needs, tastes and lifestyles on a global scale (Tang 2008, 149). This is a key tenet in cultural imperialism, which is, in short, the one-way power of US-based media conglomerates. Cultural imperialism researchers argue that commercial objectives cause and maintain unequal dependencies between countries and that culture and media in particular play a crucial role in creating and forming identities and attitudes. According to cultural imperialism researchers, the spread of American popular culture will inevitably lead to cultural homogenization and therefore poses a threat to national identities (see e.g. Schiller 1969; 1976; 1989; 1991; Nieminen & Pantti 2004, 57; Thompson 1995, 165). The role of translations in the globalization and marketization of communication is fascinating because cultural products are usually sold to foreign markets as translations.

This study combines cultural imperialism theory with translation studies theory as it aims to examine the cultural imperialistic traits of Don Rosa's Disney comics. Media and cultural studies are concerned with intercultural relations and a culture's influence on other cultures but they usually dismiss translation as a meaningless or a mechanical activity even though intercultural communication usually takes place through translations. A study that combines translation studies with media and cultural studies might therefore shed new light on how translations affect their target culture.

Especially interesting are translations that are deeply rooted in their target culture – even so much so that it is easy to forget they are translations in the first place. The materials of this study, Disney’s Donald Duck comics, are a case in point; the weekly magazine has such a strong standing in Finnish culture that it has been called a Finnish institution (Heiskanen 2007). However, in the original English-language comics Duckburg is clearly an American town with American inhabitants. Is that the case with the translated comics?

The materials consist of three Donald Duck comics written and drawn by Don Rosa. I analyze both the English original and the Finnish translation for each story. The stories are “Mythological Menagerie”, “Return to Plain Awful” and “The Money Pit”. All Finnish translations are by Markku Saarinen.

This is a qualitative study that relies on content analysis. In this study, I analyze expressions of American culture in 1) the image, 2) the text and 3) the ideology and values of the stories and compare the two language versions to see whether they portray Americanness in a different way.

The most well-known study on Donald Duck is without a doubt Ariel Dorfman and Armand Mattelart’s *Para leer al Pato Donald (How to Read Donald Duck)*, a Marxist study from 1971. In their work, Dorfman and Mattelart analyze Donald Duck comics published in Chile in 1940–1960 and aim to demonstrate how American popular culture promotes imperialistic and capitalist ideologies. According to Dorfman and Mattelart, the sole aim of Disney’s products is to spread American imperialism.

Revisiting the (cultural) imperialistic traits of Donald Duck comics is interesting because the world has changed a lot since Dorfman and Mattelart’s times but, at least to my knowledge, similar research has not been conducted in recent decades. Back then, the comics conveyed imperialistic and capitalist ideologies but is that still the case?

Multinational media

Although the roots of globalization lie in the nineteenth century, globalization is a phenomenon characteristic of the twentieth century: that is when transnational information flows and global communication began to characterize societies (Thompson 1995, 159–160).

In literature, the following phenomena are closely linked to the globalization of communication: technological advances, growing flows of transnational media products, increasing commercialization, the birth and growth in number of multinational conglomerates and thus the concentration of power (see e.g. Herman & McChesney 1997; McPhail 2014; Thompson 1995).

According to Michael Cronin (2009), the role of translation in globalization can be seen in two ways. On the one hand, translation can be thought to homogenize cultures, linking it to the themes of one-way dependency, imperialism and Americanization or Westernization. The proponents of this view think that cultural imperialism is and was enabled by translations because American cultural products, including Disney movies and comics, could not have spread so far and wide in English only. On the other hand, translation can be seen to support reciprocal dependency and the mixing of cultures. The proponents of this view see translations as empowering (Cronin 2009, 127–128). Regardless of how you view the role of translation, the globalization of communication has created an increasing demand of translations and localized products.

Cultural imperialism theory flourished especially in the 1960s and 1970s. One of its key figures is American media critic and sociologist Herbert Schiller. This study builds upon Schiller's theory of cultural imperialism as it is the most comprehensive of cultural imperialism theories and as Schiller has updated his theory in the 1990s century. The theory is still relevant today because it enables us to examine structural inequalities and the processes that maintain those inequalities and their consequences. Moreover, after decades of paradigms that downplay the significance of power relations and structural inequalities, the concept of imperialism seems to be making a comeback (see e.g. Hesmondhalgh 2006), further encouraging researchers to reapply the theory today.

According to Schiller (1976, 9), cultural imperialism is “the sum of the processes by which a society is brought into the modern world system and how its dominating stratum is attracted, pressured, forced, and sometimes bribed into shaping social institutions to correspond to, or even promote, the values and structures of the dominating center of the system”.

Schiller (1989, 31–33) argues that the cultural industry has two characteristic features: the production of cultural products for the sole purpose of selling them and the structured and ideological nature of these cultural products. Music and art have always been a part of people's lives, but now their primary purpose is to turn a profit, forcing them to follow the same market logic as all other products (ibid.). For this reason, cultural products are not just commodities; they are also ideological products that convey the norms and values of the market economy (Schiller 1976, 6). In fact, Schiller argues that the cultural homogenization caused by the marketization of media and the commercialization of culture threatens to take over the world (Schiller 1969, 112).

Cultural imperialism is much more than just the one-way flow of American popular culture; it is structural. Both the cultural products and the entire media industry are built according to a model developed in the US, forcing local cultural products to essentially repeat the patterns created by multinational conglomerates and honed to maximize profits. Even ostensibly original or local cultural products are therefore always somehow shaped by media conglomerates.

Seeing that commercial objectives permeate the whole industry from agents to production to the cultural products themselves, no cultural product is neutral from a cultural imperialistic point of view.

Polysystem theory

In translation studies, power relations and the production process play a major role in polysystem theory. In polysystem theory, no translation is neutral or objective; a translation always carries with it the ideological imprint of its translator.

According to Itamar Even-Zohar's polysystem theory, a culture is a so-called megapolysystem or a network of polysystems in which literature forms one polysystem. Within the literary polysystem, there are various genres, schools and tendencies that compete for readers, power and respect. The status of texts in the polysystem varies: canonized texts usually rule the center of the polysystem whereas other texts are in the periphery, i.e. at the outskirts of the polysystem. In polysystem theory, literature is dynamic, not static; literature is

in constant movement. Amongst the constant interaction and competition, translators cannot be objective bystanders; their views inevitably affect translations (Vehmas-Lehto 2008, 25–26).

For Even-Zohar, a polysystem is a heterogeneous and hierarchic “system of systems”, in which the systems interact with each other and thus generate an ongoing and dynamic process of change in the polysystem (Even-Zohar 1978, 29; Shuttleworth 1998, 176). When literature is placed in a socio-cultural context, it is no longer a collection of texts; instead, it is a group of factors that steer the production, marketing and reception of texts (Shuttleworth 1998, 176–177; Even-Zohar 1990, 18–19).

According to Even-Zohar (1990, 50), translated literature usually occupies a marginal position in a literary polysystem. There are, however, situations in which translated literature can occupy the polysystem center, shape the polysystem and introduce new materials. When translated literature occupies the center, it has an important role both in renewing the polysystem and in current literary events. This can blur the boundaries between “original” and “translated” texts.

Even-Zohar (1990, 46–48) states that translated literature can occupy the polysystem center in three situations: during a national awakening, i.e. in a nascent literary system; when a national literature is in a peripheral position, i.e. not a part of strong, recognized and hierarchically powerful literary systems; or when a strong literary system faces a turning point, a crisis or a literary vacuum it cannot fill on its own. In the first case, translated literature introduces new text types into the polysystem and thus becomes one of its central systems. In the second case, a national literature is already fairly established, but it needs translated literature because it is in a peripheral position and does not have the resources to create enough original products. In both cases, translated literature introduces new materials into the system and allows for variation and renewal. In the third case, translated literature occupies the center when an established literature is shaky on one of the aforementioned grounds. In light of this, Even-Zohar (*ibid.* 50) thinks it logical that translated literature is usually in the periphery; no system can always be weak or in a turning point or crisis.

When translated literature is in the periphery, it usually employs secondary models, i.e. translations follow target culture conventions. The target culture's national literature may already be developing new ideas and models, but they are not applied to translations. This causes a paradox: translations that could introduce new ideas, models and features into the target culture instead uphold old practices rejected by the center (Even-Zohar 1990, 48–49).

Comics (in translation)

There seems to be a consensus in literature that comics are easy to recognize but difficult to define. Will Eisner uses the term “sequential art” to describe comics, and Scott McCloud (1994, 9) defines comics as follows: “Comics are juxtaposed pictorial and other images in a deliberate sequence, intended to convey information and/or produce an aesthetic response in the viewer”.

Apart from a few exceptions, comics are a combination of image and text. Their relationship can vary, but they are usually interdependent: together, image and text communicate a thought that either could not communicate on its own (McCloud 1994, 153–155). Comics can have text on four different levels (Manninen 1995, 37; Toivonen 2001, 35). The four text types are text boxes or captions (“Meanwhile in Duckburg...”), speech bubbles (“Thanks for coming with us, Unca Donald!”), special-effects lettering (“SPLASH”) and sign text (“No bill collectors!!! Bill payers welcome!”) (Pulkkinen 1981, 32–34).

The basic element of comics is the panel, which has an important role in narration. Usually the panel is square or rectangular, but unusually shaped panels can be used to signal significant events or the passing of time (Hänninen & Kempainen 1994, 89–90). Partly or entirely frameless panels can also be used for effect (*ibid.*). The space between framed panels, the gutter, is an interesting phenomenon in interpreting comics. The gutter has no information, but it nevertheless allows the reader to connect individual images and form a coherent whole (McCloud 1994, 66–69; Hänninen & Kempainen 1994, 91; Toivonen 2001, 30).

Translating comics poses certain challenges to the translator. How to maintain the relationship between image and text, fit the text in a small space, create an illusion of spoken language and tackle jokes and culture-bound elements? These challenges are often interconnected because of the multimodality of comics: humor can be culture-bound and presented in the image,

restricting the translator's possible solutions. Limited space also forces the translator to be concise – which often rules out explaining culture-bound elements.

Unlike Americans, Finns tend to think of the Donald Duck comic upon any mention of Disney. That is no wonder: the Finnish Donald Duck magazine *Aku Ankka* is the largest edition per capita in the world of all Donald Duck magazines (Toivonen 2001, 70; Hyypä 2005, 116) and *Aku Ankka* is the most popular magazine subscribed in Finland (Heiskanen 2007, 531). One of the reasons for the magazine's tremendous popularity in Finland is its colorful and innovative language, which has received awards and affected standard Finnish (Hyypä 2005, 116).

The Finnish translations are a collective effort. Freelance translators' translations are revised by two or three editors whose aim is to ensure that the translation follows *Aku Ankka's* translation conventions (Heiskanen 2007, 533–534). Translators are free to revise and even rewrite the source text if necessary (*ibid.*). Translator Saara Hyypä (2005, 117) lists creative domestication, humor and verbal acrobatics as the key words in translating Donald Duck comics; translators are encouraged to use lively and colorful language and add references to modern-day Finland. Not all Donald Duck comics are equal, however. The most well-known and respected cartoonists, Carl Barks and Don Rosa, receive special treatment from their translators: the Finnish translations of their stories are as true to the source text as possible (Heiskanen 2007, 534).

Materials and methods

This study's materials consist of three stories written and drawn by Don Rosa for Disney: "Mythological Menagerie", "Return to Plain Awful" and "The Money Pit". In my analysis, I examine both the English original and the Finnish translation for each story.

Of all Disney's Donald Duck comics, I selected Don Rosa's comics as the material for this study for two main reasons. The first reason was practical: only Carl Barks and Don Rosa's comics are readily available in English in Finland. The second reason had to do with the stories themselves: Rosa's stories represent a newer generation of Donald Duck comics and seemed to have plenty of material for analysis. Moreover, the materials of Dorfman and Mattelart's study included many Barks stories, so it is interesting to compare findings on

more recent stories to Dorfman and Mattelart's findings from 1971. Granted, my research does not aim to replicate Dorfman and Mattelart's research, but the topics are similar.

Don Rosa (1951–) is quite possibly the second well-known Donald Duck cartoonist after his idol, the legendary Carl Barks. Rosa created his first duck comic "The Son of the Sun" in 1986 and his last comic "The Prisoner of White Agony Creek" in 2006 (Kontturi 2014, 33, 37). Rosa stands out from other Disney cartoonists due to his detailed drawings, his D.U.C.K. (an acronym for "Dedicated to Unca Carl from Keno") signature hidden in the first panels of his stories and in his cover art, and the visual jokes and Mickey Mouse characters hidden in the background (Kontturi 2014, 34–35; Lindfors 2015). Rosa also makes references to actual historical events and to the characters' past, creating a fictitious continuum not previously seen in Disney comics (Kontturi 2014, 15).

In my analysis, I examine the American elements of the stories on three levels: the image, the text and the ideology and values of the stories. I also compare the source and target texts to see whether Americanness is conveyed differently in the English-language and Finnish-language stories.

My approach is material-driven and based on content analysis, which is a qualitative research method that can help unveil the meanings, consequences and connections of the analyzed phenomena (Tuomi & Sarajärvi 2002) – in this case the Americanness of Don Rosa's comics and thus also of their cultural imperialistic traits.

In identifying American elements in the image and text, I use Birgit Nedergaard-Larsen's (1993) classification of culture-bound elements. She divides culture-bound elements into four main categories – geography, history, society and culture – which are then further divided into subcategories (Nedergaard-Larsen 1993, 210–211). In my analysis, I also look for ideologies and values that can be considered American.

Finnish-American ducks

Image

On a visual level, the stories had three types of culture-bound elements: geographical, social and cultural. There were no historical elements in any of the stories. The geographical elements were all references to flora and fauna native to North America. Examples include cougars, swordfish, American red squirrels and walnuts. The social elements were references to American money, objects, clothes, food and lifestyle. Examples include US dollars, US-style mail boxes, Junior Woodchucks' coonskin caps, chicken burgers and ice cream sodas. The analyzed stories had only one cultural element: a visual reference to the golden arches of McDonald's in the trajectory of a coin tossed by Donald.

All stories had visual culture-bound elements in both language versions, placing Duckburg firmly in the US. The culture-bound elements were very similar in both the original and the translation; only references to money had been partly domesticated by deleting dollar signs or replacing them by references to Finnish markka.

Text

On a textual level, the stories had the same three types of culture-bound elements as the image: geographical, social and cultural. There were no historical elements in any of the stories. The geographical elements were references to North American fauna and to American cities. Examples include animals native to North America, for example the tufted titmouse, the hog-nosed snake, the thirteen-lined ground squirrel, the mule deer and the yellow-bellied sapsucker, and references to neighboring countries, Canada and Mexico. The social elements were references to American money, social structure, groups of people, objects, foods, clothes and lifestyle. Examples include US dollars, US Mail, Americans, Alabama, Southern hospitality, Southern fried chicken, corn pudding, fatback, coon dogs and front porch swings. The cultural elements were references to American education, television and songs. Examples include flashcards and songs such as "Shine On, Harvest Moon", "Dixie", "Carry Me Back to Old Virginny", "Chickery Chick" and "Happy Days Are Here Again". The English-language stories also had many linguistic traits that labelled them as American English. Examples include spellings, words and expressions common to American English, such as *recognize*, *rooster*, *critter*, *chin music*, *doggone*, *dagnabbit*, *goner*, *pop* and *soda* (both meaning soft drink), *hearts and flowers*, *mind your own beeswax*, *bee's knees* and *see ya later*, *alligator*.

In the English-language stories, Duckburg is definitely an American town. This is not the case in the Finnish-language stories; in them, references to the US have been either faded out or replaced by references to Finland, allowing the reader to think that the ducks are Finnish.

Ideology and values

On an ideological level, the stories have some imperialistic and capitalist traits, especially the story “Return to Plain Awful”. In the story, Scrooge McDuck finances a trip to the Andes to profit from an isolated people who have ducks that lay square eggs – a highly nutritious food that packs well. The people of Plain Awful are depicted as open to influence, simple and naïve – primitive even – and Scrooge and Flintheart Glomgold have no qualms exploiting them. However, Scrooge and Flintheart fail in their venture to buy the export rights to the square eggs from the Awfultonians; the story underlines that happiness cannot be bought and that money does not make one happy.

The stories also convey some American values, for example that hard work guarantees success – the American dream of rags to riches. This is especially evident in Scrooge’s character. In “Return to Plain Awful”, Scrooge even says: “Look at **me** – I made my fortune by being tougher than the toughies and smarter than the smarties!” In sum, the stories contain some American ideologies and values, but they are also critical of imperialism and capitalism.

Conclusions

This study set out to examine the cultural imperialistic traits of Don Rosa’s Donald Duck comics and to see whether such traits are conveyed differently in the English-language stories than in the Finnish-language stories. I considered cultural imperialism to be conveyed through the American elements of the stories so I looked for three things: how is Americanness visible in the image, how is Americanness visible in the text and how is Americanness visible in the ideology and values of the stories.

Don Rosa’s Donald Duck comics had American elements on all three levels, but there were marked differences between the language versions as to how they convey Americanness. In the English-language materials, Americanness was most visible in the image and text. In the Finnish-language materials, Americanness was most visible in the image but almost invisible

in the text; many references to the US had in fact been replaced by references to Finland. Translators can rarely alter the image so it seems natural that the American aspects of the image were preserved in the Finnish materials.

Certain American values – such as hard work pays off – were conveyed similarly in both language versions, but Rosa's stories also critiqued the American lifestyle and demonstrated downright anti-imperialist and anti-capitalist traits. The main finding of this study is that both language versions have both cultural imperialistic traits and critique of imperialism and capitalism. This finding differs markedly from Dorfman and Mattelart's findings.

However, we should look beyond individual cultural products to understand the full extent of cultural imperialism. Media industry and cultural products are constructed according to a model developed in the US, meaning that virtually all cultural products repeat the patterns carefully created by giant multinational conglomerates to maximize their profits. Schiller (1969, 93–94) considers the fact that the US has spread its model of commercial communication worldwide to be an indication of cultural imperialism in itself; according to him, media marketization has taken place solely to serve the profit-seeking purposes of the cultural industry. In fact, the structural dimension of cultural imperialism is so encompassing that is hard to think of a cultural product not affected by it. Moreover, Disney is a textbook example of a media conglomerate that aims at maximizing gains by tailoring its products to a worldwide audience. For that reason, the structural dimension of cultural imperialism cannot be ignored when discussing Disney's products in conjunction with cultural imperialism.

To form a fuller picture of the cultural imperialistic traits of Donald Duck comics, it would be worth studying different cartoonists and comics of different eras. Are there differences between cartoonists? Do older comics have more cultural imperialistic traits than new comics? This study would suggest so, but further research is needed to verify this.