

**Lähdetekstin multimodaalisuus kuvitetun lastenkamarirunouden
suomentajan haasteena**

Terhi Heino
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Monikielisen viestinnän ja käännöstiiteen maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2016

Tampereen yliopisto
Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen maisteriopinnot
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HEINO, TERHI: Lähdetekstin multimodaalisuus kuvitetun lastenkamarirunouden suomentajan haasteena
Pro gradu -tutkielma 77 sivua, englanninkielinen lyhenneelmä 10 sivua
Toukokuu 2016

Kuvitettu lastenkamarirunous asettaa kääntäjälleen monenlaisia haasteita, sillä tämän on lähdekielen ymmärtämisen lisäksi tunnettava hyvin sekä lähde- että kohdekielen lyriikan keinot ja osattava lukea kuvia. Lisäksi tällainen lähdeteksti on multimodaalinen kokonaisuus eli sen kokonaismerkitys muodostuu verbaalisen ja visuaalisen moodin välisessä vuorovaikutuksessa. Tässä työssä tutkin kuvan ja riimimuotoisuuden vaikutusta kuvitetun lastenkamarirunouden suomentajan käännösratkaisuihin.

Aineistonani käytän englantilaista lastenkamarirunoa *One, two, buckle my shoe* sekä sen yhdeksää suomennosta, joista jokaisen lähdetekstissä on ollut erilainen kuvitus. Tavoitteenani on selvittää, millä tavalla lähdetekstin kuvitus näkyy suomentajan käännösratkaisuissa sanatasolla ja onko osa käännökseen tehdyistä lisäyksistä selitettävissä pelkästään riimien tavoittelulla.

Analysoin aineistoni kolmessa vaiheessa. Ensimmäinen vaihe keskittyy multimodaalisen lähdetekstin tarkasteluun ja eri moodien välittämään informaatioon. Toisessa vaiheessa vertaan käännöksiä lähtötekstiin ja selvitan mitä ensimmäisen vaiheen analyysin tulokset paljastavat näistä käännöksistä. Kolmas vaihe keskittyy riimisanojen tarkasteluun ja sen tarkoituksena on selvittää, ovatko sellaiset suomennokseen tehdyt lisäykset, joilla ei ole vastinetta verbaalisessa eikä visuaalisessa lähdetekstissä, toisinaan selitettävissä pelkästään riimien tavoittelulla.

Analyysini osoitti, että kuvittajat olivat usein melko uskollisesti ilmaisseet kuvissaan toisteisesti samat asiat, jotka verbaalisessakin tekstissä mainittiin. Toisaalta kuvitus tarjosi lähdetekstiin nähden myös runsaasti lisäinformaatiota, jota oli toisinaan välittynyt myös suomennokseen. Visuaalisen informaation vaikutus oli kuitenkin hyvin kääntäjäkohtaista, sillä osa kääntäjistä oli sanallistanut lähdetekstissä vain visuaalisessa muodossa ollutta informaatiota paljonkin käännöksessä, kun taas osa ei ollut verbalisoinut tällaista informaatiota juuri lainkaan. Kääntäjästä riippui hyvin paljon myös se, löytyikö käännöksen riimisanoille vastinetta lähdetekstin kummastakaan moodista vai ei. Osa kääntäjistä oli selvästi suosinut riimisanoja, joille ei löytynyt vastinetta lähdetekstin kummastakaan moodista, kun taas osalla vastine löytyi useimmiten toisesta tai molemmista.

Avainsanat: Kuvitettu runo, lastenkamarirunous, runouden kääntäminen, lapsille kääntäminen, kuvitetun runon kääntäminen, multimodaalisuus

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	1
2 MULTIMODAALISUUS	6
2.1 Multimodaalisuuden määritelmä	6
2.2 Multimodaalisuuden avainkäsitteet	7
2.3 Multimodaalisen tutkimuksen tavoitteet ja rajoitukset.....	11
2.4 Multimodaalisuus käänntieteilisessä tutkimuksessa	12
3 LÄHDETEKSTINÄ LASTENKAMARIRUNO	14
3.1 Lastenkamarirunouden määritelmästä ja tutkimuksesta.....	14
3.2 Lastenkamarirunojen tyypeistä ja sisällöstä	16
3.3 Lastenkamarirunon tehtävästä ja kielellisistä erityispiirteistä	17
3.4 Lastenkamarirunojen kääntämisestä.....	19
3.4.1 <i>Lapsille kääntäminen</i>	19
3.4.2 <i>Runon kääntäminen lapsille</i>	21
4 LÄHTÖKOHTANA KUVAA JA SANAA YHDISTÄVÄ TEKSTI.....	26
4.1 Kuvakirja vai kuvitettu teos.....	26
4.2 Visuaalinen informaatio ja kuvan kertovuus	30
4.3 Kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa syntyvä kokonaismerkitys.....	32
4.4 Kuvitetun tekstin kääntämisestä	33
5 AINEISTO JA MULTIMODAALINEN KÄÄNNÖSANALYYSI	36
5.1 Aineiston kuvaus	36
5.1.1 <i>One, two, buckle my shoe osana lastenkamarirunouden perinnettä</i>	37
5.1.2 <i>Runon One, two, buckle my shoe suomennoksista ja kuvituksista</i>	39
5.2 Multimodaalinen käännösanalyysi	46
5.2.1 <i>Analyysin ensimmäinen vaihe</i>	47
5.2.2 <i>Analyysin toinen vaihe</i>	49
5.2.3 <i>Analyysin kolmas vaihe</i>	53
6 TULOKSET	56
6.1 Lähdetekstin analyysin tulokset	56
6.1.1 <i>Toisteisesti esitetyt elementit</i>	56
6.1.2 <i>Vain visuaalisesti esitetty informaatio</i>	57
6.1.3 <i>Vain verbaalisesti esitetty informaatio, ristiriita ja merkityksen tarkentuminen</i>	58
6.2 Suomennokset ja niiden suhde kuvaan.....	60
6.3 Loppusointujen merkitys suomentajan ratkaisuissa	63

6.4 Tulosten yhteenveto	66
7 PÄÄTELMÄT	67
LÄHTEET	71
ENGLISH SUMMARY	

1 JOHDANTO

Lastenkamarirunoudella on pitkät perinteet, mutta niiden vaikutus näkyy yhä tänäkin päivänä. Alun perin englantilaiset lastenkamarirunot ovat edelleen tunnettuja ja nykykirjallisuudesta löytyy runsaasti viittauksia niihin. Lastenkamarirunoja näkee myös uusissa konteksteissa, esimerkiksi mainoksissa ja populaarimusiikkikappaleissa (Opie & Opie 1952, 43 ja Princeton 2012, 960). Lastenkamarirunoutta on hyödynnetty lisäksi aikuistenkirjallisuudessa, niin runoudessa kuin esimerkiksi dekkareissa, joista esimerkkinä voisi mainita vaikkapa Agatha Christien *Ten little niggers* (1939) ja *One, two, buckle my shoe* (1940) (Hosiaisuus 2003, 531–532; Princeton 2012, 960). Englantilaiset lastenkamarirunot ovat levinneet käännoksinä myös ympäri maailmaa (Opie & Opie 1952, 44). Suomessakin on ilmestynyt runsaasti erilaisia lastenkamarirunouden kokoelmia eri kääntäjien suomentamina, näistä tunnetuimpana kenties Kirsi Kunnaksen *Hanhiemon iloinen lipas* (1954).

Kääntäjälle englantilaiset lastenkamarirunot luovat haasteita monella tapaa. Lastenkamarirunoilla on paitsi oma metriikkansa ja muut kielelliset tehokeinonsa (esim. iskevä rytmi ja loppusoinnut), joihin niiden viehäytys suurelta osin perustuu, mutta niiden yhteyteen on yleensä myös liitetty mitä erilaisimpia kuvituksia. Näin ollen lastenkamarirunojen suomentaja on siis kahtalaisen haasteen edessä: hänen on osattava kääntäessään ottaa huomioon lähtötekstin kielelliset erityispiirteet ja lyriikalle ominainen muodon ja sisällön yhteen kietoutuminen sekä tarkastella kuvan vaikutusta lähdetekstin kokonaisuuteen. Yksittäisen runon kokonaistulkinta syntyykin kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa. Tällaista kuvaa ja sanaa tai visuaalista ja verbaalista moodia yhdistelevää kokonaisuutta voidaan kutsua myös multimodaaliseksi tekstiksi (ks. tarkemmin multimodaalisen tekstin määritelmästä esim. Baldryn ja Thibaultin 2006, 31).

Multimodaalisessa tekstissä eri moodit välittävät erilaisia merkityksiä, jotka vaikuttavat tekstin kokonaismerkitykseen. Tällaisen tekstin kokonaismerkitys muodostuukin siis moodien yhteistyössä. (Jewitt 2009b, 25.) Kuvaa ja sanaa yhdistävän tekstin kääntäjän onkin siis osattava lähdetekstinsä kielen lisäksi lukea myös kuvia (Oittinen 2000, 101). Kun sanaan yhdistetään kuvitus ne luovat yhdessä, vuorovaikutuksessa toistensa kanssa uudenlaisia merkityksiä. Tätä ilmiötä on tutkinut esimerkiksi Anne Aaltonen (nyk. Ketola) pro gradu -tutkielmassaan *Kuvakirja multimodaalisena lähdetekstinä: Lähdetekstin multimodaalisuuden synnyttämät uudet merkitykset Beatrix Potterin The Tale of Peter Rabbit -teoksen suomennoksissa*.

Kuvakirja ja kuvitettu lastenkirjallisuus on nähty akateemisesti hyväksyttävänä tutkimuskohteena vasta 1900-luvun loppupuolelta lähtien. 1980-luvulta eteenpäin on ilmestynyt yhä enenevässä määrin kuvakirjoja käsitteleviä artikkeleita, kritiikkejä ja tutkimuskirjallisuutta. (Lewis 2001, 31.) Kai Mikkonen (2005, 329) kuitenkin huomauttaa, että kuvan ja sanan vuorovaikutukseen keskittyvää tutkimusta on vielä melko vähän, kun esimerkiksi taidehistoriassa on keskitytty kuvitukseen itsenäisenä ilmiönä ja kirjallisuudentutkimuksessa kuvitusta taas on kohdeltu lähinnä tekstin koristeena. Kuvan ja sanan suhdetta yleisesti kuvakirjoissa, lähinnä proosapuolella, on tarkastellut esimerkiksi Riitta Oittinen, joka on kirjoittanut sekä yksin että yhteistyössä muiden tutkijoiden kanssa useita teoksia ja artikkeleita aiheesta (ks. esim. Oittinen 2000, 2004b, 2008 ja Oittinen & Ketola 2014). Ulkomaisista tutkijoista aiheita ovat lähestyneet esimerkiksi Perry Nodelman (1988), David Lewis (2001), William Moebius (2009) sekä Maria Nikolajeva ja Carole Scott (2006).

Lastenkamarirunoutta ja sen historiaa taas on sinällään tutkittu paljonkin, mutta esimerkiksi runojen metriikkaa ja erityispiirteitä jonkin verran vähemmän. Vielä vähemmän löytyy tutkimusta lastenkamarirunouden kääntämisestä, kun taas lastenkamarirunouden kääntämistä kuvan ja sanan välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta ei ole tutkittu juuri lainkaan. Ainoa kuvituksen jollain tavalla käänöksessä huomioon ottava lastenkamarirunouden kääntämisen tutkimus, jonka löysin oli Salla Ylisen (2008) kirjoittama pro gradu -tutkielma *Kahdeksan kuningasta: Kuvitetun lastenrunon kääntäminen – esimerkkinä ”Old King Cole”*. Lisäksi aivan viimeaikaisinta lastenrunouden kääntämisestä käsittelevää tutkimusta on tehnyt Gillian Lathey (2016), joka on myös huomionut kuvituksen merkityksen kääntämisessä. Hänkään ei kuitenkaan käsittele aiheita kovinkaan pitkällisesti lastenrunouden kääntämisen yhteydessä. Oittisen (2004a, 171) esittämä huomio siitä, että käännöstieteen puolella harva tutkija on käsitellyt nimenomaan käännettävän teoksen visuaalista puolta, päteneekin edelleen.

Koska lastenkamarirunouden kääntämistä ei ole tarkasteltu kuvan ja sanan vuorovaikutuksen ja siitä syntyvien haasteiden kannalta juuri nimeksikään, on tällaiselle tutkimusaiheelle tilausta. Lastenkamarirunot ovat merkittävä osa kulttuuria, lasten kielellistä kehitystä tukevaa, ja muita kirjallisuuden ja taiteenlajeja inspiroivaa aineistoa, joten niihin ja niiden käänöksiin kohdistuva tutkimus on mielestäni tärkeätä.

Tutkimukseni lähtökohtana on kiinnostus selvittää, näkyykö lähdetekstin multimodaalisuus ja erityisesti visuaalisen lähdetekstin vaikutus jollakin tavalla lastenkamarirunojen suomentajan

ratkaisuisissa. Runojen ja varsinkin lastenrunojen suomentaminen mielletään usein paljon vapaammaksi kuin proosan suomentaminen, joten ajattelin visuaalisen lähdetekstin olevan kenties vieläkin suuremmassa roolissa lastenrunojen kuin vaikkapa proosamuotoisten kuvakirjojen kohdalla. Jotta minulla olisi mahdollisimman paljon vertailukohtia, valitsin aineistokseni sellaisen tekstin, joka on suomennettu useita kertoja. Havaittiin, että numerolorusta *One, two, buckle my shoe* löytyy peräti kymmenkunta suomennosta, joten muun muassa tästä syystä päädyin valitsemaan kyseisen runon tutkimukseni aineistoksi.

Yhden löytämäni suomennoksen rajasin kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle siitä syystä, että se erosi niin paljon lähtötekstistään, että aloin epäillä, onko kyseisenkin suomennoksen pohjalla ollut versio runosta *One, two, buckle my shoe* myös merkittävästi standardimuodostaan eroava. Koska en saanut mistään käsiini kyseisen suomennoksen lähtötekstiä, että olisin voinut tarkistaa asian, koin järkevimmäksi jättää suomennos kokonaan pois omasta tutkimuksestani. Tämä Jukka Torvisen suomennos vuodelta 1990 oli tehty sormiloruksi ja numeroita oli vain viiteen asti. Suomennos löytyy Emma Baileyn kokoamasta ja Loretta Krupinskin kuvittamasta teoksesta *Pieni riimikirja*.

Aineistooni kuuluu siis kaiken kaikkiaan yhdeksän eri suomennosta, yhteensä seitsemältä eri suomentajalta. Kaikkien suomennosten pohjalla on käytetty erilaista kuvitusta. Kuvittajina olivat Feodor Rojankovsky, Nicola Bayley, Cyndy Szekeres, Hilda Offen, Nan Brooks, Richard Scarry ja Faith Jaques. Lisäksi kaksi kuvitusta oli sellaisista teoksista, joissa oli useampia kuvittajia, joiden töitä ei ollut kuitenkaan yksilöity, joten aineistoni kahden suomennoksen pohjalla toimineen kuvien tekijöistä en saanut varmuutta. Aineistoni suomennokset taas ovat Kirsi Kunnaksen, Panu Pekkasen, Kaarina Helakisan, Hannele Huovin ja Taija Mårdin käsialaa. Lisäksi kahden suomentajan henkilöllisyydestä ei voinut saada varmuutta. Toisen nimeä ei mainittu ollenkaan ja toinen voi olla joku teoksen kolmesta suomentajasta, joiden tekemiä suomennoksia kyseisessä teoksessa ei eritelty.

Aineistoni suomentajista kahdelta, Helakisalta ja Huovilta löytyi molemmilta kaksi erilaista suomennosta, molemmat myös erilaisten kuvitusten rinnalla, joten otin myös heidän molemmat suomennoksensa mukaan tutkimukseeni. Joitakin edellä mainittujen suomentajien suomennoksia oli liitetty myöhemmin myös erilaisten kuvitusten yhteyteen tekstin kuitenkin pysyessä samana, esimerkiksi Helakisan Szekeresin kuvituksen yhteydessä esitetty suomennos on liitetty myös Jonathan Langley'n kuvituksen yhteyteen teoksessa *Lasten kultainen riimikirja* (1993) tekstin kuitenkaan muuttumatta. Näitä tapauksia en ole ottanut

mukaan tutkimukseeni siitä syystä, että näissä tapauksissa uuden julkaisun kuvitus ei ole ollut suomentajalla edes teoriassa nähtävänä, kun tämä on suomentanut kyseistä runoa. Näin ollen uuden laitoksen kuvituksella ei ole voinut olla mitään vaikutusta itse suomennostyöhön eivätkä nämä tapaukset auta millään tavalla vastaamaan tutkimuskysymyksiini.

Valitsemani runo oli myös kuvitettu useimmiten hyvin runsaasti ja lähes jokaisen löytämäni suomennoksen lähdetekstissä runon jokainen säkeistö oli saanut oheensa kuvituksen. Tästäkin syystä runo sopi erinomaisesti aineistokseni, koska tarkoitukseni on tutkia kuvituksen vaikutusta suomennokseen. Aion tutkia aineistoani multimodaalisuuden, kuvaa ja sanaa yhdistävien tekstien kääntämisen, runouden kääntämisen sekä lastenkamarirunouden piirteitä erittelevän tutkimuksen valossa. Pääkysymykseni on: millä tavalla lastenkamarirunouden suomennos rakentuu kuvan ja riimejä hyödyntävän sanallisen tekstin vuorovaikutuksessa? Tätä ongelmaa tarkastelen ensinnäkin pohtimalla, millä tavalla yksittäisen runon yhteyteen liitetty kuva vaikuttaa lähdetekstin kokonaismerkitykseen ja millaista sanallisesta tekstistä poikkeavaa informaatiota se ilmaisee. Toiseksi pohdin, millä tavalla suomennoksissa näkyy kuvan vaikutus vai näkyykö, onko suomentaja esimerkiksi lisännyt käännökseen jotain sellaista, mille ei löydy vastinetta lähdetekstin verbaalisesta moodista vaan ainoastaan kuvasta. Kolmanneksi pohdin vielä, onko osa suomennokseen tehdyistä lisäyksistä selitettävissä pelkästään riimien tavoittelulla.

Vastaavanlaista kuvitetun tekstin tutkimusta multimodaalisen analyysin työkaluin on käsittäkseni tehnyt vain edellä mainittu Aaltonen (2013) pro gradu -tutkielmassaan. Aaltonen käytti tutkielmassaan itse kehittelemäänsä kaksivaiheista analyysimenetelmää, joka pohjautui yhteen Jay Lemken (2011) kehittelemistä multimodaalisuuden tutkimusta varten kehittelemistä kysymyssarjoista. Mielestäni Aaltosen analyysimenetelmä oli hyvin kiinnostava ja ansiokas, joten halusin kokeilla sen soveltamista omaan aineistooni. Tein menetelmään joitakin muutoksia ja lisäsin siihen yhden vaiheen, jotta menetelmä vastaisi paremmin tutkimuskysymyksiini ja soveltuisi paremmin oman aineistoni käsittelyyn.

Aloitan tutkimukseni tarkastelemalla ensin multimodaalisuutta, sen määritelmää ja avainkäsitteitä sekä multimodaalisuuden tutkimusta luvussa 2. Luvussa 3 käsittelem tarkemmin lastenkamarirunoutta, sen määritelmää ja historiaa, lastenkamarirunouden tyyppejä ja sisältöä sekä lastenkamarirunojen tehtävää ja kielellisiä erityispiirteitä. Luvun 3 viimeisessä alaluvussa lähestyn lastenkamarirunoutta kääntämisen näkökulmasta pohtimalla ensin lapsille kääntämisen erityispiirteitä ja sen jälkeen runouden kääntämistä. Luvussa 4 tarkastelen kuvaa

ja sanaa yhdistävistä teksteistä tehtyä tutkimusta aloittamalla kuvakirjan ja kuvitetun teoksen määritelmästä, minkä jälkeen siirryn erittelemään kuvan kerronnallisia keinoja ja sen jälkeen pohdin, millä tavalla kuvaa ja sanaa yhdistävän tekstin kokonaismerkitys muodostuu. Luvun 4 lopuksi selvitän vielä, millaista tutkimusta on tehty kuvitetun tekstin kääntämisestä. Teoriataustan tarkastelun jälkeen esittelen tutkimukseni aineiston ja käyttämäni tutkimusmenetelmän luvussa 5, minkä jälkeen erittelen analyysini tuloksia luvussa 6. Lopuksi teen tutkimusprosessista vielä yhteenvedon luvussa 7.

2 MULTIMODAALISUUS

Käytännöllisesti katsoen kaikki tekstit ovat multimodaalisia ja niissä yhdistyvät erilaiset merkityksiä luovat resurssit, joiden välittämät merkitykset pohjaavat yhtäältä yleisiin käytäntöihin ja toisaalta ovat tekstikohtaisia (Baldry & Thibault 2006, 19).

Tässä luvussa pohdin ensin multimodaalisuuden määritelmää sekä tutkimuskenttää. Esittelen lisäksi multimodaalisen tutkimuksen avainkäsitteitä, jotka ovat oleellisia omankin tutkimukseni kannalta. Lopuksi tarkastelen vielä sitä, millä tavalla käännöstieteellinen tutkimus on kiinnittänyt huomiota multimodaalisuuden kysymyksiin.

2.1 Multimodaalisuuden määritelmä

Multimodaalisuus lähtee siitä näkemyksestä, että kommunikaatio ja vuorovaikutus koostuvat muustakin kuin (puhutusta tai kirjoitetusta) kielestä ja sen välittämistä merkityksistä. Merkityksiä välittyy erilaisten moodien kautta (moodin tarkemmasta määritelmästä ks. luku 2.2). Moodeja ovat esimerkiksi kuva, kirjoitus, puhe, eleet ja asennot. (Jewitt 2009b, 1.) Multimodaalisuus näkee moodien koostuvan erilaisista merkityksiä välittävien resurssien joukosta, jotka toimivat ja joita käytetään eri tavalla eri tilanteissa ja paikoissa. Kokonaismerkitys ja kommunikaatio muovautuvat sen mukaan, millaisia resursseja viestijä valitsee käyttöönsä. (Jewitt 2009b, 2.)

Multimodaalisuus koostuu kahdesta eri ulottuvuudesta, tekstuaalisesta ja kulttuurisesta multimodaalisuudesta. Edellinen ilmaisee sitä, että kaikki ”symboliset tekstit” ovat multimodaalisia. Esimerkiksi puhuessamme käytämme äänen lisäksi rytmiä ja intonaatiota sekä eleitä ja ilmeitä, samoin kirjoittaessamme viestimme sekä kielipillisin että visuaalisin keinoin piirtämiemme merkkien muodossa. Kulttuurinen multimodaalisuus taas viittaa siihen, että mikään viestejä välittävä muoto (esim. painettu sana, televisio, digitaalinen media) ei toimi itsenäisesti, muista muodoista riippumatta, vaan toimii yhteydessä muihin muotoihin. (Lehtonen 2007, 38.)

Multimodaaliseen tutkimukseen liitetään yleisesti neljä teoreettista perusoletusta:

1. Multimodaalisuus katsoo kielen olevan osa multimodaalista kokonaisuutta. Asioiden esittämisen ja viestinnän ymmärretäänkin multimodaalisuudessa koostuvan useista eri moodeista, joista kukin voi lähtökohtaisesti olla kokonaismerkityksen kannalta yhtä merkittävä.

2. Kunkin moodin ajatellaan toimivan erilaisessa viestinnällisessä tehtävässä osana multimodaalista kokonaisuutta ja kunkin yksittäisen moodin tapa toteuttaa erilaisia sosiaalisia tehtäviä on muovautunut kyseisen moodin kulttuurisen, historiallisen ja sosiaalisen käytön mukaan. Konteksti ja asiayhteys vaikuttavat siihen, millaisen roolin kukin moodi saa kulloisessakin viestintätilanteessa.
3. Moodien kokoonpano ja moodien välinen vuorovaikutus vaikuttaa siihen, millaisia merkityksiä moodit välittävät.
4. Multimodaalisuus perustaa sille olettamukselle, että merkkien välittämä merkitys on sosiaalinen eli muovautuu viestintähetkellä vallalla olevien normien ja sääntöjen mukaan ja siihen vaikuttavat merkkien välittäjän (*sign-maker*) vaikuttimet ja kiinnostuksenkohteet, joita tämä liittyy kyseiseen sosiaaliseen kontekstiin. (Jewitt 2009b, 14–16.)

Multimodaalisuus ei kuitenkaan ole erillinen teoria, vaan kattaa kokonaisen tutkimusalueen (Kress 2009, 54; Jewitt 2009b, 2). Multimodaalinen tutkimus pohjaa pitkälti sosiosemiotikan lähtökohtiin, mutta multimodaalisia aiheita voidaan käsitellä monen eri tutkimusalan (esim. lääketiede, antropologia, psykologia) piirissä ja näiden alojen teorioita hyödyntäen (Kress 2009, 54). Multimodaalisuutta voitaisiinkin kuvata myös monitieteiseksi lähestymistavaksi, joka ymmärtää, että esittäminen ja ihmisten välinen viestiminen ei perustu pelkästään kielen varaan. Sen kiinnostuskohteita ovat olleet yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset ja niiden yhteys esimerkiksi uuteen mediaan ja teknologiaan. Multimodaaliset lähestymistavat ovat tarjonneet käsitteitä, metodeja ja kehyksen esimerkiksi vuorovaikutuksen ja ympäristöjen kuvallisten, äänellisten ja tilallisten aspektien sekä niiden välisten suhteiden käsittämiseen ja analysoimiseen. (Bezemer 2012.) Multimodaalisuus analysoi siis myös kieltä, mutta laajemmassa semioottisessa viitekehyksessä kuin tavallisesti kielentutkimuksessa. Multimodaalisuuden tutkimus pyrkiiin kattamaan erilaisten moodien koko laajan kirjon ja erilaiset viestintäkontekstit. Laajemman tarkastelukehyksen kautta on mahdollista ymmärtää kieltä ja sen paikkaa multimodaalisessa viestinnässä uudella tavalla. (Jewitt 2009b, 2.)

2.2 Multimodaalisuuden avainkäsitteet

Multimodaalisuuden yksi keskeisimmistä käsitteistä on moodi. Moodit ovat lyhyesti sanottuna merkityksiä luovia resursseja, jotka ovat muotoutuneet kulttuurien sisällä ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Moodeja ovat esimerkiksi kuva, kirjoitus, puhe, eleet ja musiikki. (Kress 2009, 54.) Toisaalta se, mikä mielletään moodiksi, on myös kulttuurikohtainen

kysymys (Mavers s. d.). Eri moodeilla on erilaiset mahdollisuudet luoda merkityksiä, mikä puolestaan ohjaa moodin valintaa kulloisessakin viestintätilanteessa (Kress 2009, 54). Moodi taas koostuu erilaisista semioottisista resursseista, esimerkiksi kirjoituksen voidaan ajatella koostuvan syntaktisista, tekstuaalisista ja sosiaalisemioottisista resursseista, joihin kuuluvat esimerkiksi virke, kappale ja genre, jotka puolestaan realisoituvat erilaisten graafisten resurssien kautta (välimerkit, tyhjän tilan käyttö, layout jne.). Näitä resursseja käytetään eri tavalla eri kulttuureissa. Tästä syystä olisikin täsmällisempää puhua esimerkiksi jonkin tietyn kulttuurin tavasta käyttää esimerkiksi kirjoitusta kuin kirjoituksesta yleensä. (Kress 2009, 55.)

Perinteisesti semiotikka on tarkastellut kieltä ja muita semioottisia järjestelmiä (*semiotic systems*) koodeina tai sääntöjoukkoina, joiden pohjalta voidaan yhdistää merkkejä ja merkityksiä. Ajateltiin, että ihmiset, jotka olivat ymmärtäneet saman koodiston, voivat liittää samoja merkityksiä samoihin merkkeihin ja tällä tavalla ymmärtää toisiaan. Tämä näkemys asetti ihmiset kuitenkin merkityksen tuottamisessa passiiviseen rooliin, koska se käsitti kielen ja muut semioottiset järjestelmät kertakaikkisen muuttumattomiksi – ne kaikki olivat käytettävissä, mutta niitä ei voinut muuttaa millään tavoin. Sosiosemiotikka puolestaan käsittää säännöt yhteisön tuottamiksi ja niiden nähdään olevan muutettavissa ihmisten välisen vuorovaikutuksen kautta. Semioottinen resurssi käsitteenä lähteekin siitä lähtöoletuksesta, että merkitsijä (*sign-maker*) valitsee kulloinkin käytettävissä olevien semioottisten resurssien järjestelmästä haluamansa resurssin. Merkitys on siis valittavissa, mutta valinta ohjautuu yhteisöllisesti kunkin henkilön käytettävissä olevien resurssien joukosta sekä moodien käyttöä muokkaavien ja säätelevien diskurssien (esim. sukupuoli, sosiaalisen luokka, rotu) mukaan. (Jewitt 2009b, 23.)

Multimodaalisuutta paljon tutkineen Gunther Kressin (2009, 58) mukaan moodeilla on tiettyjä merkitysten luomiseen liittyviä mahdollisuuksia ja rajoituksia ja ne koostuvat erilaisista semioottisista resursseista. Muita Kressin (mts. 59) mainitsemia moodin vaatimuksia on, että sitä käyttävä yhteisö pitää sitä moodina ja käyttää sitä moodin tavoin. Sosiosemiotiikan näkökulmasta moodin pitää lisäksi täyttää kolme muodollista vaatimusta:

1. Käsityksen muodostamisen funktio (*ideational function*): moodilla tulee voida esittää, mitä maailmassa tapahtuu (asiointila, toiminta, tapahtumat).
2. Ihmisten välisen suhteiden esittämisen funktio (*interpersonal function*): moodilla tulee voida kuvata viestintään osallistuvien osapuolien välisiä suhteita ja

3. Tekstuaalinen funktio (*textual function*): moodin pitää pystyä esittämään edellä mainitut yhtenäisinä ja johdonmukaisina viesteinä, teksteinä.

Mikäli jokin viestimiseen käytetty asia täyttää kaikki edellä mainitut kriteerit, se voidaan määritellä moodiksi. (Mts. 59.)

Kuten jo edellä on mainittu, moodit ovat muotoutuneet kulttuurien sisällä, mikä tarkoittaa myös, että niiden käyttötavat ovat erilaisia eri kulttuureissa, eli yhtä moodia saatetaan käyttää eri kulttuureissa eri tarkoituksiin. Kulttuurit eroavat toisistaan myös siinä, mitä milläkin moodilla voi ilmaista: jossakin kulttuurissa jokin asia saatetaan ilmaista sanoin, toisessa esimerkiksi elein. (Kress 2009, 57.)

Tutkijoilla on myös edellä esitetystä poikkeavia käsityksiä moodin määritelmästä. Esimerkiksi Hartmut Stöckl (2004, 11) näkee moodin koostuvan erilaisista alamoodeista (*sub-modes*), jotka puolestaan koostuvat erilaisista piirteistä (*features*). Hänen käsityksensä mukaan moodeista puolestaan on erilaisia, moodin käsitteelle alisteisia variantteja, jolloin kielen variantteja olisivat esimerkiksi puhe ja kirjoitus (mp.). Omasta mielestäni olisi loogisempaa kuitenkin nähdä Kressin (2009, 58) tapaan puhe ja kirjoitus erillisinä moodeina, sillä jo niiden ilmenemismuodot eroavat toisistaan niin selvästi. Lisäksi molemmat täyttävät edellä esitetyt moodin kriteerit, minkä vuoksi on mielestäni perusteltua mieltää puhe ja kirjoitus omiksi erillisiksi moodeikseen. Molemmat toki ovat kieltä, edellinen puhutussa muodossa, jälkimmäinen kirjoitetussa muodossa, mutta ehkä voitaisiinkin ennemmin pohtia, onko kieli varsinaisesti moodi vai jotakin muuta.

Kuten esimerkiksi audiovisuaalista kääntämistä multimodaalisuuden näkökulmasta tutkinut Christopher John Taylor (2013, 98) toteaa, moodin vastineena on käytetty muitakin termejä (esim. semioottinen resurssi/semioottinen modaliteetti (Baldry & Thibault 2006)). Selkeyden vuoksi käytän omassa tutkimuksessani termiä moodi.

Edellä on jo todettu, että moodilla on erilaisia merkityksen luomiseen liittyviä mahdollisuuksia ja rajoituksia. Näitä mahdollisuuksia ja rajoituksia kutsutaan moodin affordanssiksi (Kress 2009, 58). Affordanssit ovat erilaisia eri moodeilla ja samankin moodin affordanssit ovat erilaiset eri kulttuureissa. Toisaalta kaikki moodin sisältämät mahdollisuudet eivät realisoidu jokaisessa yksittäisessä kulttuurissa moodin affordansseina. (Mts. 56.) Kaikilla moodeilla ei myöskään ole mahdollista ilmaista samoja asioita – mitä voidaan ilmaista yhdellä moodilla, ei välttämättä voida ilmaista jollain toisella. Esimerkiksi sanoilla

ilmaistuja asioita ei välttämättä voi kääntää musiikiksi tai päinvastoin. Käännettäessä yhdessä moodissa ilmaistu asia toiseen moodiin, tämä ”käännös” ilmaisee aina ”lähtötekstiinsä” nähden lisää jotain sellaista, mitä ei ”lähtötekstissä” ollut mahdollista ilmaista ja jättää ilmaisematta jotain sellaista, joka pystyttiin ilmaisemaan vain ”lähtötekstin” keinoin. (Lehtonen 2007, 40.) Toisin sanottuna siis esimerkiksi lastenrunon kuvituksessa voidaan toisaalta esittää sellaisia asioita, joita myös kirjoituksessa on esitetty, mutta toisaalta kuvan keinoin ei voida ilmaista kaikkea kirjoituksen välittämää informaatiota. Sen sijaan visuaalisesti voidaan esittää myös sellaisia asioita, joita ei verbaalisessa moodissa ole mainittu ollenkaan. Carey Jewittin (2009b, 25) termein voidaan siis puhua moodien ”erikoistumisesta” (*specialization*), mikä viittaa siihen, että kaikki moodit eivät ole niin sanotusti yhtä käyttökelpoisia tietyissä tilanteissa, esimerkiksi kuva ja puhe voivat joissain yhteyksissä ilmaista samoja asioita aivan yhtä hyvin, mutta joitain asioita voidaan ilmaista pelkästään puheella tai pelkästään kuvalla. Moodien erikoistumisen taustalla ovat toistuvat tavat käyttää moodeja esittämään ja viestimään tietynlaisia merkityksiä erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa. (Jewitt 2009b, 25.) Moodin affordanssi määrittyy siis sosiaalisen käytön ja tarpeen mukaan (Kress 2009, 56).

Multimodaalisen tekstin kokonaismerkitys muodostuu moodien yhteistyössä, jossa kaikki moodit välittävät merkityksiä, mutta eivät välttämättä yhtä suurta osaa kokonaismerkityksestä. Moodit eroavat toisistaan siinä, millaisia aspekteja (kokonais)merkityksestä ne välittävät ja millä tavalla. (Jewitt 2009b, 25.) Baldry ja Thibault (2006, 18) huomauttavat lisäksi, että multimodaalisen tekstin merkitystä ei voi selittää analysoimalla erikseen kutakin sen käyttämää resurssia, vaan merkitys muodostuu tästä monimutkaisesta toisiinsa liittyvien ja toisiinsa vaikuttavien resurssien luomasta kokonaisuudesta.

Baldryn ja Thibaultin (2006, 31) mukaan multimodaaliset tekstit koostuvat multimodaalisten osasten rykelmistä (*clusters*), jonka osaset voivat olla esimerkiksi verbaalisia tai visuaalisia. Rykelmän käsite ilmaisee sitä, miten esimerkiksi internetsivun erilaiset näkyvät osaset eivät ole erotettavissa toisistaan, vaan liittyvät kiinteästi toisiinsa ja toisiin rykelmiin, joihinkin likeisemmin kuin toisiin. Yhdessä sivun eri rykelmät muodostavat taas suurempia kokonaisuuksia. (Mp.) Rykelmän voi muodostaa esimerkiksi sivun otsikko tai sivulla esiintyvä kuva siihen mahdollisesti liittyvine teksteineen (ks. tarkemmin multimodaalisesta makro- ja mikrotason transkriptiosta Baldry & Thibault 2006, 28–29).

2.3 Multimodaalisen tutkimuksen tavoitteet ja rajoitukset

Multimodaalisen tutkimuksen keskiössä ovat moodien väliset suhteet ja niiden välinen vuorovaikutus multimodaalisissa teksteissä (Jewitt 2009b, 17). Multimodaalinen tutkimus on kiinnostunut kunkin yksittäisen moodin tehtävästä moodien kokonaisuudessa sekä siitä, millä tavalla moodit vaikuttavat toisiinsa ja mitä niillä on annettavaa toisilleen moodien kokonaisuudessa (mts. 25). Multimodaalinen tutkimus pyrkii kartoittamaan muun muassa sitä, millaisia semioottisia resursseja moodit hyödyntävät tietyissä paikoissa ja tietynä aikana. Tutkimuksen kohteina ovat olleet esimerkiksi kuvataiteen ja musiikin semioottiset resurssit sekä moodien järjestäytyminen oppikirjan sivulla, valkokankaalla, mainoksissa tai verkkosivuilla ja muissa digitaalisissa oppimisympäristöissä. (Mts. 16.) Multimodaalisen tutkimuksen tulosten perusteella on jopa kehitetty pedagogisia malleja, joiden avaintekijänä on multimodaalisuus. Multimodaalisen tutkimuksen piirissä on selvitetty myös esimerkiksi teknologian vaikutusta multimodaalisiin esityksiin ja multimodaaliseen vuorovaikutukseen sekä identiteetin rakentumista ja identiteetti-roolien välittymistä multimodaalisessa vuorovaikutuksessa. (Ks. tarkemmin mts. 18–21.)

Multimodaalisen tutkimuksen tärkeimpiä tavoitteita on tutkia systemaattisella ja kriittisellä otteella tapaa, jolla moodeja käytetään kasvokkain tapahtuvassa vuorovaikutuksessa, painetussa ja internetin kautta tapahtuvassa viestinnässä, sekä tehdä näkyväksi se, millä tavalla moodit luovat merkityksiä vuorovaikutuksessa keskenään, eri medioissa ja erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa. Multimodaalisesti välittyvän informaation monimutkaisuuden vuoksi tutkimuksessa tarvitaan sellaisia deskriptiivisiä ja analyttisiä työkaluja, jotka mukautuvat aineiston vaihtelevuuteen ja joiden avulla voidaan havainnollistaa multimodaalisten ilmiöiden monimuotoisuutta. (Flewitt ym. 2009, 52–53.)

Multimodaalisen tutkimuksen tärkeimpiin työkaluihin kuuluvan multimodaalisen transkription (*multimodal transcription*) kohde riippuu siitä, mitä tutkimuksella halutaan selvittää, mutta on otettava huomioon myös se seikka, että multimodaalisessa transkriptiossa ei voida kiinnittää huomiota kaikkeen, vaan jotkin yksityiskohdat asetetaan muiden edelle ja toisia taas joudutaan jättämään kokonaan pois tutkimuksesta (Flewitt ym. 2009, 45). Tällaisessa tutkimuksessa tutkija tasapainotteleekin tarkan asioiden ylöskirjaamisen, selkeän kuvauksen ja sellaisen transkription muodon valitsemisen välillä, joka heijastelee tutkimuksen tarkoitusta ja tekee oikeutta tutkimuskohteelle. Tästä johtuen esimerkiksi painetun tekstin multimodaalinen transkriptio ja analyysi eroavat tv-mainoksen transkriptiosta ja analyysistä.

(Mp.) Multimodaalisen transkription haasteena on kuitenkin edelleen se, millä tavalla analyysissa pystytään ottamaan huomioon eri moodien samanaikaisen lukemisen ongelmat ja moodien erilaiset rakenteet ja esiintymismuodot (mts. 46). Baldryn ja Thibaultin (2006, 30) ajatuksen mukaan multimodaalisen transkription pohjalla on oletus siitä, että se auttaa ymmärtämään, millä tavalla yksittäinen teksti suhteutuu oman lajityyppinsä tunnusomaisiin piirteisiin. Multimodaalisen transkription kautta voidaan myös vertailla jotakin tiettyä lajityyppiä edustavia tekstejä toisiinsa ja tarkastella niiden erilaisia tapoja toimia saman genren sisällä (Baldry & Thibault 2006, 30). Tavallisesti analyysin tulokset on esitetty kirjoitetussa muodossa, jolloin eri moodien välittämä informaatio on ”käännetty” verbaaliseen muotoon. Tutkimustulosten esittämisessä on käytetty enenevässä määrin myös erilaisia matriiseja, joissa tarkasteltavana olevan multimodaalisen kokonaisuuden kunkin moodin välittämä informaatio esitetään vierekkäin omissa sarakkeissaan. (Flewitt ym. 2009, 47; ks. esimerkkejä matriiseista mts. 48–49.)

Multimodaalisella tutkimuksella on myös omat rajoituksensa. Sitä on kritisoitu esimerkiksi siitä, että multimodaalinen analyysi saattaa vaikuttaa melko impressionistiselta. Millä perusteella esimerkiksi voidaan väittää jonkin eleen tai kuvan tarkoittavan sitä tai tätä? Multimodaalinen tutkimus rakentuu lingvistiikan/kielentutkimuksen perinteelle, joten osaltaan ongelmana on se, miten päästään kielen tutkimuksesta muihin moodeihin. Osaltaan taas ongelma on siinä, että semioottiset resurssit ovat kontekstista riippuvaisia, muuttuvia ja joustavia, joten niistä on hankala rakentaa tyhjentäviä analyyseja. Tämä voidaan ratkaista samalla tavoin kuin kielentutkimuksessa tai filosofiassa tai taiteentutkimuksessa, eli liittämällä merkitys kontekstiin tai sosiaaliseen funktioon. Multimodaalinen tutkimus voi käsitellä suurempia ilmiöitä yksittäistapausten kautta. Voidaan tosin pohtia, voidaanko yksittäistapauksista saatuja tuloksia yleistää yleisiksi totuuksiksi. Tässä auttaisi multimodaalisten korpusten tekeminen sekä kvantitatiivisen tutkimuksen yhdistämistä multimodaaliseen tutkimukseen. (Jewitt 2009b, 26–27.)

2.4 Multimodaalisuus käänntieteilisessä tutkimuksessa

Käänntieteilisessä tutkimuksessa on hyödynnetty multimodaalisuuden näkökulmaa vasta melko vähän siitä huolimatta, että suuri osa käännettävistä teksteistä on ja on ollut multimodaalisia. Nykyään multimodaalisuus löytyy jo ainakin Giuseppe Palumbon (2009, 77) koostamasta käänntieteen hakuteoksesta, jossa todetaan muun muassa, että multimodaalisuuden näkökulmaa painotetaan erityisesti audiovisuaalisen kääntämisen ja

teatterikäntämisen tutkimuksessa. Tähän Palumbo sanoo syyksi sen, että mainitut käntämisen muodot hyödyntävät erilaisia semioottisia resursseja laajemmalla skaalalla kuin esimerkiksi painetut tekstit.

Käännöstieteessä eniten multimodaalista tutkimusta on tehty todennäköisesti audiovisuaalisen käntämisen tutkimuksen puolella (ks. esim. Taylor 2013) sekä jonkin verran viime vuosina myös kuvakirjakäntämisen tutkimuksessa (ks. esim. Oittinen & Ketola 2014). Kaiken kaikkiaan multimodaalisen tutkimuksen työkaluja on kuitenkin käytetty hyödyksi vielä melko vähän. Multimodaalisuutta kohtaan on kuitenkin viime vuosina kohdistettu yhä enemmän mielenkiintoa ja valmistumassa on ainakin väitöskirja kuvitettujen teknisten tekstien käntämisestä ja teos kuvakirjan käntämisestä (Tampereen yliopisto 2016).

Vastaavanlaista multimodaalista käntösanalyysia, kuin mitä itse tulen tässä tutkimuksessa tekemään, ei tietääkseni ole lisäksi tehnyt kukaan muu kuin Beatrix Potterin *The Tale of Peter Rabbit* -teoksen suomennoksia pro gradu -tutkielmassaan tutkinut Anne Aaltonen (2013), joten käytän aineistoni analysoinnissa pohjana hänen kehittämiänsä kaksivaiheista analyysimenetelmää.

3 LÄHDEKSTINÄ LASTENKAMARIRUNO

Lastenkamarirunoudella on hyvin pitkät perinteet ja voitaisiin jopa ajatella, että jossain muodossa lastenkamarirunoja on todennäköisesti ollut niin kauan kuin on ollut lapsia ja heidän hoitajiaan. Lastenkamariruno lähdeksinä taas asettaa kääntäjälle monenlaisia haasteita. Tässä luvussa lähdän liikkeelle lastenkamarirunouden määritelmästä ja tarkastelen samalla lastenkamarirunouden historiaa ja lastenkamarirunoista tehtyä tutkimusta. Tämän jälkeen pohdin lastenkamarirunojen tyypillisimpiä aiheita ja sitä, millaisia lastenkamarirunot yleensä ovat, minkä jälkeen käsittelen vielä lastenkamarirunouden tehtävää ja kielellisiä erityispiirteitä. Lopuksi lähestyn lastenkamarirunoja kääntämisen näkökulmasta ja vertailen eri tutkijoiden näkemyksiä siitä, mitä lapsille kääntämisessä ja runouden kääntämisessä on erityisesti otettava huomioon.

3.1 Lastenkamarirunouden määritelmästä ja tutkimuksesta

Termin lastenkamarirunous takana on englanninkielinen termi ”nursery rhymes”, jotka voisi luonnehtia sellaisiksi säemuotoisiksi teksteiksi, joita lasta hoitava aikuinen lausuu tai laulaa tynnytelläkseen tai viihdyttääkseen niin lasta kuin itseäänkin (Opie 1996, 178; Cuddon 1982, 454). Termi ”nursery rhyme” on yleisesti käytössä Isossa-Britanniassa, kun taas Yhdysvalloissa viitataan samoihin runoihin ilmauksella ”Mother Goose ryhmes” eli Hanhiemon tai -muorin lorut (Opie & Opie 1952, 1; Russell 1994, 73). Terminä englanninkielinen lastenkamarirunoutta tarkoittava ilmausta ”nursery rhyme” alettiin käyttää vasta 1800-luvulla. Tätä ennen runoihin viitattiin lähinnä pelkkinä lauluina tai Hanhiemon tai -muorin lauluina (*Mother Goose’s songs*). Käsite Hanhiemon laulut vakiintui amerikkalaiseen käyttöön, kun taas brittiläisessä kulttuurissa vakiintunut termi on lastenkamariruno. (Opie & Opie 1952, 1, ks. myös Princeton 2012, 960.)

Lastenkamariruno on suora käänös ilmauksesta ”nursery rhyme” ja sitä käytetään jonkin verran ainakin kansan keskuudessa. Termiä lastenkamariruno ei kuitenkaan löydy esimerkiksi Kirjallisuustieteen sanakirjasta.¹ Lastenkamarirunoudesta on tehty Suomessa jonkin verran akateemista tutkimusta, joskin suuri osa tutkimuksesta on englanninkielistä, joten niissä on luonnollisesti käytetty vain englanninkielistä termiä ”nursery rhymes”. Yhdessä suomenkielisessä tutkimuksissa ”nursery rhymes” on käänntynyt loruiksi (ks. Friman 2005) ja

¹ Kirjallisuustieteen sanakirjassa ”nursery rhyme” on suomennettu ”loruksi”, joka puolestaan määritellään ”tavallisesti ajatuksettomaksi hokuksi” tai ”hokemaksi”, joka on tarkoitettu luettavaksi tai laulettavaksi ja ovat usein osa jotain leikkiä tai peliä (Hosiaisuus 2003, 531).

yhden englanninkielisen tutkielman avainsanoista löytyy suomennos ”lastenruno” (Kontiokari-Hautamäki 2002). Suomennosta lastenkamarirunous on käyttänyt tietääkseni vain kolme opinnäytteen tekijää (Ylinen 2008, Turkulainen 1982 ja Tukiainen 1988). Kussakin termi on viitannut nimenomaan englanninkielisiin nursery rhymeihin sekä näiden käännöksiin. Termi lastenkamarirunous tuntuisikin viittaavan järjestelmällisesti eri lähteissä nimenomaan tähän brittiläiseen lastenrunoperinteeseen. Käytän kyseistä termiä tutkielmassani samalla tavalla, sillä se on mielestäni tarkempi ilmaus kuin vaikkapa loru tai lastenruno, joita molempia käytetään myös puhuttaessa alun perin suomeksi kirjoitetusta runoudesta. Valitsemallani termillä haluan myös kunnioittaa kyseisen runoperinteen brittiläistä alkuperää, enkä siksi käytä esimerkiksi amerikkalaisempaa versiota ”Hanhiemon runot”. Käytännön vuoksi käytän lastenkamarirunosta pelkkää sanaa runo sellaisissa kohdin, kun on selvää, että puhun nimenomaan lastenkamarirunosta.

Englanninkielistä tutkimusta lastenkamarirunoudesta on löydettävissä runsaasti. Suuri osa siitä käsittelee lastenkamarirunouden historiaa ja Mother Goose -nimeen liitettyjen runojen alkuperää. Edelleen kattavin ja monien tutkijoiden tunnustama esitys nursery rhyme -perinteestä on Iona ja Peter Opien (1952) *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Princeton 2012, 960). Opieet ovat koonneet teokseensa satoja lastenkamarirunoa huomioineen ja johdannossa esitelleet lastenkamarirunojen historiaa, sisältöä ja kulttuurista merkitystä.

Lastenkamarirunot ovat alkuaan olleet osa suullista perinnettä ja ovat siis siirtyneet eteenpäin joko lausuttuina tai laulettuina teksteinä (Cuddon 1982, 454). Suurin osa näistä runoista oli aikuisille suunnattuja, esimerkiksi kansanlauluja tai balladeja, ja sisälsivät viittauksia muun muassa uskonnollisiin yhteyksiin, juopotteluun tai sotaan. Ainoat varsinaisesti lapsille suunnatut runot olivat aakkosloruja, erilaisiin leikkeihin liittyviä loruja tai kehtolauluja. (Opie & Opie 1952, 3–4.)

Ensimmäiset merkinnät lastenkamariin tarkoitetuista runoista löytyvät Matteuksen ja Luukkaan evankeliumeista ja antiikin aikakaudelta peräisin olevista teksteistä. Suurin osa nykyisin tunnetuista lastenkamarirunoista on todennäköisesti peräisin 1600-luvun alusta ja sitä myöhemmältä ajalta. Historiallisten dokumenttien perusteella noin 40 prosenttia loruista periytyy ajalta ennen 1800-lukua. (Opie & Opie 1952, 6–7.)

Ensimmäinen nimenomaan lapsille suunnattu teos, joka sisälsi joitakin lastenkamarirunoja, ilmestyi 1700-luvun alkuvuosina nimellä *A Little Book for Little Children*. Muutamat teoksen

runoista ovat edelleen tunnettuja (esim. ”A was and Archer” ja ”I saw a Peacock with a fiery tail”). Vasta vuonna 1744 julkaistiin ensimmäinen yksinomaan lastenkamarirunoista koostuva teos, *Tommy Thumb’s Pretty Song Book*. 1760-luvulla lastenkamarirunoutta julkaistiin ensimmäistä kertaa Hanhiemon nimen alla teoksessa *Mother Goose’s Melody, or Sonnets for the Cradle*. Kyseinen 96-sivuinen teoksesta on tehty useita uusintapainoksia, joista osa oli piraatteja (esim. Amerikassa 1794 julkaistu versio, jonka kokoajaksi on nimetty Worchesterin Isaiah Thomas, ensimmäisen kerran tuo teos oli painettu ennen vuotta 1787). (Opie & Opie 1952, 30–35.)

3.2 Lastenkamarirunojen tyypeistä ja sisällöstä

Lastenkamarirunoja on monenlaisia ja moniin tarkoituksiin. Tyypillisimpiä tapauksia edustavat esimerkiksi niin sanotut uloslyöntilorut (*counting out rhymes*), arvoitukset, pienille lapsille tarkoitettut sormi-, kosketus- ja leikkilorut sekä kehtolaulut. Runojen lähteinä ovat olleet mm. balladit, laulukirjat, näytelmät, kansanlaulut ja poliittiset satiirit. (Opie & Opie 1952, 10–30.)

Lastenkamarirunot kuvastavat oman aikansa elämää ja yhteiskuntaa, mutta niissä ovat myös nähtävillä sen ajan sosiaaliset asenteet ja luokkaerot. Voidaan ajatella jopa, että runot kuvastavat sen ajan ihmisten arkielämää ja ajatusmaailmaa paremmin kuin mitkään viralliset historianjulkaisut. Lisäksi ne välittävät meille tietoa siitä, millä tavalla sen ajan ihmiset asennoituivat sotaan, politiikkaan ja diplomatiaan. (Baker 1975, 651.) Arkielämään viittaavat runot esittävät lähinnä 1500–1700-lukujen englantilaisen maaseudun elämää ja myös hovista kertovat runot on kirjoitettu talonpojan näkökulmasta (Lynn 1996, 114).

Yleensä runojen päähenkilöt ovat alempien kansanluokkien jäseniä (Simple Simon, Tom the Piper’s Son, Mother Hubbard, the Old Woman in the Shoe) ja runot, joissa henkilöinä on esimerkiksi kuninkaallisia, ovat sävyltään satiirisia. Usein runoihin sisältyykin syvemmällä tasolla ivaa tai piikittelyä. Lisäksi runoihin sisältyy yhtenä kiisteltynä elementtinä väkivaltaa, esimerkiksi viittauksia murhaan, tukehtumiseen, mestaukseen ja raajojen katkomiseen. Lastenkamarirunoista kirjoittanut David L. Russell tosin huomauttaa, että väkivalta on esitetty absurdina, eikä realistisesti tai vakavamielisesti – kuka nyt esimerkiksi sulloisi vaimonsa kurpitsaan? (Russell 1994, 73–74.)

Nykyään lapsille sopimattomaksi luokiteltavan aineksen ja joskus voimakkaankin kielenkäytön esiintymistä lastenkamarirunoissa saattaa selittää ajan lapsikäsiyys. 1600- ja

1700-luvulla lapset nähtiin aikuisten pienoisversioina, kuten voidaan päätellä esimerkiksi tuolta ajalta periytyvistä teksteistä tai maalauksista. (Opie & Opie 1952, 4–5.) Toisaalta C. W. Sullivan III (2010, 135) huomauttaa, että lapsilla on tapana parodioida kuulemiaan runoja ja parodioissaan lapset itse käyttävät mielellään ”sopimattomia” tai ”tuhmia” sanoja. Lasten tekemissä parodioissa yleisiä ovat erilaiset tabuaiheet, esimerkiksi ruumiillisiin toimintoihin ja seksuaalisuuteen liittyvät kuvastot (ks. tarkemmin Sullivan III 2010). Jos lapset siis itsekin tekevät kuulemistaan runoista räävittömämpiä versioita, ei ehkä ole kovinkaan erikoista, että monet väkivaltaisuudesta tai sopimattomasta kielenkäytöstä moititut lastenkamarirunot ovat edelleen tunnetuimpia – lapset saavat niistä usein hyvät naurut ja toistelevat niitä varmasti keskenään.

3.3 Lastenkamarirunon tehtävästä ja kielellisistä erityispiirteistä

Kuten edellä jo lyhyesti mainittiin, lastenkamarirunoja käytetään tilanteissa, joissa lapsen hoitaja yrittää tynnyttellä tai viihdyttää niin lasta kuin itseäänkin. Tähän ajatukseen nojaa myös Joanne L. Lynn (1996, 116–117) esittämä kiintoisa näkemys siitä, miksi lastenkamarirunot ovat säilyneet niin pitkään ja mikä niissä vetoaa yleisöön. Hänestä yksi mahdollisesti tärkeimmistä syistä runojen säilymiseen on niiden sisältämä jännite toisaalta asiallisen toteavan pintatason ja pinnan alla häilyvän vihamielisen synkkyuden välillä. Tämä Iona Opiekin (1996, 178) esittämä ajatus aikuisen pyrkimyksestä viihdyttää niin lasta kuin itseäänkin, viittaa Lynnin mielestä siihen, että runonlausuntatilanteeseen liittyy kahdenlaista ”stressiä”: lapsessa ärtymistä, väsymystä, levottomuutta tai tyytymättömyyttä ja aikuisessa lapsen ärtymyksen aiheuttamaa kuormitusta. Aikuisen stressi johtuu sisäisestä konfliktista, jonka aiheuttaa halu yhtäältä hoivata ja lohduttaa lasta, toisaalta eristäytyä tilanteesta tunnetasolla ja jatkaa omia toimiaan.

Lynnin näkemyksen mukaan lastenkamarirunojen selkeä rytmitys ja ennalta-arvattavat toistorakenteet toisaalta tynnyttävät lasta ja toisaalta vapauttavat aikuisen huomioimaan sekä lapsen että oman sielunelämänsä. Lynnin mukaan runojen asiallisen toteava esitystapa yhdistettynä sen kanssa ristiriitaiseen aggressioon puolestaan lievittävät aikuisen kokemaa jännitettä ja ilmaisee aikuisen kokemaa sisäistä ristiriitaa. Pinnanalainen aggressio näyttäytyy tällöin sekä aikuiselle että lapselle koomisessa valossa. Tällaisten tilanteiden kannalta parhaiten siis säilyvät sellaiset runot, jotka ovat helposti muistettavia eli jotka ovat lyhyitä ja tiiviitä ja joissa on selkeät rytmitykset ja riimitykset. Väkivaltaisuuden siirtäminen epätodennäköiseen toimijaan (esim. uroshanheen runossa ”goosey goosey gander”) lievittää

Lynnin mukaan aikuisen stressiä, joka nousee hänen kokemiensa, tilanteeseen sopimattomien vihamielisten ja väkivaltaisten tunteiden aiheuttamasta syyllisyydentunteesta. Väkivaltaisen kuvauksen esittäminen säännöllisellä kaavalla ja arvattavalla riimikuviolla auttaa purkamaan vihamieliset tunteet lapselle turvallisella tavalla. Lapsessa säännöllinen rytmi ja riimikuviointi taas tyydyttävät tämän kokemaa turvallisuuden tunteen tarvetta. (Lynn 1996, 116–119.)

Edellä mainittuja ominaisuuksia (tyynnyttävyys, helposti muistettavuus ja niitä helpottavat runon lyhyys ja selkeärytmisyys) voitaisiin pitää jopa välttämättöminä vaatimuksina, jotka runon pitää täyttää päästäkseen lastenkamarirunouden kaanoniin. Lastenkamarirunojen tyypillisiä piirteitä ovat myös paradoksit, monimerkityksisyys, runolle ominainen muodon ja sisällön välinen jännite sekä toisto (riimi, allitteraatio, hokemat). (Opie 1996, 178). Lastenkamarirunojen runokaava taas perustuu balladin tavoin yleensä painollisten tavujen määrään (Princeton 2012, 960).

Lastenkamarirunojen metriikkaa tutkineiden Patrizia Noel Aziz Hannan, Katrin Lindnerin ja Andreas Dufferin (2002) tutkimustulokset tukevat jo Robbins Burlingin (1966) esittämää käsitystä siitä, että tilastollisesti merkittävä osuus lastenkamarirunoudesta noudattaisi nelisäkeistä mallia, jossa säkeessä on neljä painollista paikkaa. Samanlaista neli-iskuinen runomitta käytetään myös suullisessa runoudessa ja erityisesti balladeissa. Myös Jacqueline Guéron on tarkastellut lastenkamarirunoja Burlingin hengessä ja hahmotellut standardimitan englantilaisille lastenkamarirunoille ja muodostanut niille myös yksityiskohtaiset tavuihin jaetut kaavat poikkeuksineen (ks. tarkemmin Guéron 1974, 76–80). Guéronin (mts. 94) kuitenkin kritisoi Burlingin metodia siitä, että se perustuu rytmikkaan ja käsittelee runoa musiikillisena kokonaisuutena. Guéron puolestaan erottaa selkeästi mitan ja rytmin eikä hänestä rytmi kuulu metriikkaan ollenkaan. Jos säkeitä käsitellään Burlingin tapaan isokronisten painotusten kautta, säkeen runomitallinen luonne sekoitetaan Guéron (1974, 93) toteamuksen mukaan säkeen suulliseen esitystapaan.

Iskuihin jaettu malli onkin melko epävarma väline ainakin tieteelliseen analyysiin, sillä kuten Burling (1966, 1424) itsekin huomauttaa, iskujen sijainti, tai tavujen sijoittaminen kullekin iskulle, saattaa vaihdella lukijan mukaan ja on näin ollen nähdäkseni täysin riippuvainen lukijan tai lausujan rytmitajusta. Periaatteessahan minkä tahansa runon tai tarinan tai tekstipätkän voi sovittaa tietynlaiseen rytmiin ja jakaa iskuihin. Iskuihin jakamisen malli on toki sinällään kätevä, että sitä varten ei tarvitse opetella erilaisia runomittoja vaan riittää, että osaa lukea ja kuunnella, mihin kohtaan paino luonnollisesti istuu runossa. Näin ollen

(englanninkielisen runon) iskuihin jakaminen onnistuisi periaatteessa keneltä tahansa englannin kielen puhujalta, mikä tekee tästä mallista ”luonnollisemman” kuin runomitoista (Burling 1966, 1426).

Burlingin (1966, 1420) mielestä lastenkamarirunoutta ei sen sijaan pitäisi analysoida runojalkojen (jambi, trokee, spondee) mukaan, koska painottomien tavujen määrä on niin epäsäännöllinen, että on keinotekoisia jakaa säkeet runojalkoihin. Tästä huolimatta lastenkamarirunoja on soviteltu myös perinteisiin runomittoihin. Esimerkiksi Richard Ezell (1977, 3–5) näkee lastenkamarirunojen useimmiten noudattavan ”primitiivisessä” englanninkielisessä runoudessa eniten käytettyä tetrametriä, monesti myös anapestia englanninkielessä jo standardiksi muodostuneen jambisen pentametrin sijaan. Ezellin (1977, 7) mukaan anapesti on kaikkein paras mitta luomaan liikkeen tuntua runoon, eikä niitä tarvita montaa, kun ne jo tekevät runosta keinuvan ja ponnekkaan. Riimeistä Ezell (1977, 2) toteaa, että lastenrunoissa niitä on käytetty varsin suoraviivaisesti ja selkeästi, eikä esimerkiksi puoliriimejä juurikaan näy. Myös Guéron (1974, 80) on havainnut useimpien lastenkamarirunojen noudattavan yksinkertaista riimikaavaa abab tai abcb.

Tässä tutkimuksessa keskityn lastenkamarirunojen kielellisistä erityispiirteistä nimenomaan riimeihin ja siihen, millä tavalla lastenkamarirunojen riimimuotoisuus on vaikuttanut suomentajan sanavalintoihin. Oman tutkimukseni puitteissa ei sen sijaan ole mahdollista pohtia sen tarkemmin lähtötekstien tai suomennosten runomittaa tai rytmikuviointia.

3.4 Lastenkamarirunojen kääntämisestä

Varsinaisesti lastenkamarirunouden kääntämisestä ei ole käsittääkseni tehty kovin paljon tutkimusta. Joitain pro gradu -tutkimuksia kuitenkin on tehty (ks. Karema 1987, Rätty 1989, Eronen 2000, Kontiokari-Hautamäki 2002) ja Kirsi Kunnas (1985) on kuvannut omaa käännösprosessiaan ja -strategioitaan teoksen *Hanhiemon iloinen lipas* kohdalla. Sen sijaan runojen kääntämisestä yleensä ja lapsille kääntämisestä löytyy melko paljonkin tutkimusta. Seuraavaksi lähestynkin aihetta ensin lapsille kääntämisen näkökulmasta ja yhdistän sen lopuksi runojen kääntämisen teoriaan ja pohdin runon kääntämistä nimenomaan lapsiyleisölle.

3.4.1 Lapsille kääntäminen

Yksinkertaisimmillaan lastenkirjallisuuden kääntämisen voisi määritellä paljon lapsille kääntämisestä kirjoittaneen Riitta Oittisen (2004b, 94) tapaan lapsille suunnatun sanataiteen kääntämiseksi, kuvakirjan tai kuvitetun teoksen kohdalla ”lapsille suunnatun verbaalista ja

visuaalista yhdistävän kokonaisuuden kääntämiseksi?. Lastenkirjallisuuden taas voisi määritellä joko kirjallisuudeksi, joka on tarkoitettu lapsille tai kirjallisuudeksi, jota lapset lukevat. (Mp.) Lastenkirjallisuus on lisäksi sitä erityinen kirjallisuuden laji, että sen on tavoitettava kaksoisyleisö eli lapset ja heidän lisäksi myös aikuiset, jotka päättävät, mitä kirjallisuutta lapselle hankitaan ja luetaan (Oittinen 2000, 64).

Zohar Shavit (2006, 26) kuvaa lastenkirjallisuuden sijoittuvan kirjallisuuden polysysteemissä perifeeriseen asemaan, mistä johtuen lapsille kääntävä voi ottaa paljonkin vapauksia lähdetekstiin nähden – hän voi muuttaa, laajentaa, lyhentää tai tehdä poistoja tai lisäyksiä. Tämä vapaus tulee kuitenkin suhteuttaa Shavitin mukaan kahteen pääperiaatteeseen, joita lastenkirjakäännös ei saisi ainakaan rikkoa, mikäli se halutaan lukea lastenkirjallisuudeksi. Näiden periaatteiden mukaan lastenkirjan (ja lastenkirjakäännöksen) tulisi olla lapselle yhteiskunnan määritelmien mukaan sopiva ja hyödyllinen (teksti on lapselle hyväksi) sekä luettava ja ymmärrettävä. Toisinaan nämä kaksi pääperiaatetta voivat tosin olla myös ristiriidassa keskenään, eli jokin minkä lapsi voi ymmärtää, voi olla lapselle kuitenkin vahingollista esimerkiksi kuolemaa käsittelevissä teksteissä. Joka tapauksessa nämä kaksi pääperiaatetta määräävät sen, mikä kirja päätetään kääntää tai millaisia muutoksia käännöksessä voidaan tehdä. (Mts. 26–27.)

Lapsille kääntämisestä puhuttaessa päähuomio kiinnittyykin käännöksen kohdeyleisöön eli lapsiin. Kyse on siis lukijakeskeisestä käännösprosessista. (Oittinen 2000, 95.) Käsitteily käännöksen kohdeyleisöstä vaikuttaa puolestaan kääntäjän käännösratkaisuihin, niin lapsille kääntämisessä kuin kääntämisessä yleensäkin. Lastenkirjallisuuden kohdalla avainasemassa on näin ollen myös kääntäjän lapsikäsitteily eli näkemykset esimerkiksi siitä, mitä lapsi tahtoo nähdä tai kuulla, miltä lasta pitää suojella ja missä menee suojelemisen ja sensuurin raja (Oittinen 2000, 43).

Lukijakeskeinen kääntäminen viittaa siihen, että kohdetekstiä eli käännöstä sovitetaan kohdeyleisön mukaan. Puhutaan siis eräänlaisesta adaptaatiosta, jota oikeastaan kaikki kääntäminen on (Oittinen 2000, 78). Edellisten vuosisatojen aikana oli tapana adaptoida lastenkirjallisuutta aikuisten pedagogisten näkemysten mukaiseksi sen sijaan, että olisi otettu huomioon lasten mieltymykset ja tarpeet, mistä syystä monet ovat edelleen suhtautuneet lastenkirjallisuuden adaptaatioon varauksella, mikä onkin Oittisen mielestä juuri tätä historiaa vasten ymmärrettävää. Toisaalta Oittinen uskoo huolien johtuvan osittain myös siitä, että monet eivät tiedä, mitä kääntämisessä oikeastaan tapahtuu ja lähdetekstin kirjoittajan

ajatellaan jo ottaneen huomioon oletetun kohdeyleisön, minkä vuoksi ajatellaan, että kääntäjän pitäisi pysyä mahdollisimman uskollisena alkuperäiselle tekstille. Lastenkirjallisuuden kääntäjä onkin vastuussa sekä käännöksen kohdeyleisölle, itselleen ja omalle lapsikäsitteille että lähdetekstin kirjoittajalle. Lisäksi Oittisen mukaan uskollisuus käännöksen kohdeyleisölle on uskollisuutta myös lähdetekstin kirjoittajalle. (Mts. 82–84.)

Lastenkirjan kääntämisessä tärkeä huomioon otettava seikka on myös teoksen äänenluettavuus, sillä hyvin usein kirjaa luetaan lapselle ääneen (Oittinen 2000, 96). Äänenluettavuuden tärkeyden on huomannut myös Gillian Lathey (2016, 93), joka lisäksi toteaa lastenkirjallisuuden vaativan kääntäjältä merkittävää kielellistä luovuutta, koska se sisältää usein riimejä, toistoa ja sanaleikkejä. Äänenluettavuuteen vaikuttavat Oittisen (2004b, 97) mukaan myös kuvat. Hänen mukaansa luettavuus kärsisi sellaisessa tilanteessa, jos sanojen ja kuvan välille syntyy ristiriitaa, koska se saa lukijan pysähtymään ja miettimään. Kääntäjä ei saisi Oittisen (mp.) mielestä tahallisesti vaikeuttaa lukutilannetta.

3.4.2 Runon kääntäminen lapsille

Susan Bassnett (1995, 101) toteaa runouden kääntämisen olleen kirjallisuuden kääntämisen tutkimuksen eniten käsitelty aihe, joskin nämä tutkimukset ovat useimmiten keskittyneet joko eri käännösversioiden vertailuun tai selvittämään jonkun yksittäisen kääntäjän kohtaamia ja selvittämiä ongelmia. Usein runon kääntämistä (kuten toisinaan kääntämistä yleensäkin) on pidetty suoranaishana mahdottomuutena, mutta esimerkiksi Bassnett (1998, 57) kiistää tämän näkemyksen jyrkästi. Hänestä ei ole perusteltua ajatella, että jotakin, joka rakentuu kielestä, ei voisi kääntää kielestä toiseen. Hän toteaa, että runous ei suinkaan katoa kääntämisessä, vaan kääntämisen ja kääntäjien kautta meille pikemminkin välittyy runoutta (mts. 74).

Francis R. Jones (2011, 1–2) luettelee tutkimuksessaan erilaisia runolle ominaisia piirteitä: sen kielenkäyttö poikkeaa selvästi muista lajityypeistä, se sisältää säännöllistä kielellistä kuviointia, se hyödyntää semanttisten merkitysten lisäksi kielen äänteitä, sanojen semanttisia vivahteita ja sanoihin liittyviä mielleyhtymiä, se välittää sanojen ja kieliopin semanttista pintatasoa syvempiä merkityksiä, se voi herättää lukijassaan/kuulijassaan voimakkaita emotionaalisia, hengellisiä tai filosofisia tuntemuksia, ja se on sosiaalisesti ja kulttuurisesti korkeasti arvostettu tekstilaji. Kaikissa runoissa ei toki ole näitä kaikkia piirteitä, eivätkä kaikki näitä piirteitä sisältävät tekstit ole runoja, mutta mitä enemmän edellä mainittuja ominaisuuksia jollakin tekstillä on, sitä todennäköisemmin sitä pidetään runona. Runon

ymmärtäminen (ja kääntäminen) vaatii siis kykyä tulkita kaikkien näiden eri piirteiden kautta mahdollisesti välittyviä merkityksiä. (mts. 2.)

Runon kääntämisessä on Bassnetin (1998, 58) mukaan kyse eräänlaisesta runon siemenen istuttamisesta käännökseen, jolloin runon on mahdollista kukoistaa kohdekielellä. Runon käännöksestä ovat siis läsnä muutos ja uusi kasvu (mp.). Kuten Bassnett (mts. 65) toteaa, runolle on ominaista leikillisuus ja avoimuus useille erilaisille tulkinnoille, mutta tämä leikillisuus jää puuttumaan käännöksestä, jos kääntäjä suhtautuu runoon jäykästi ja yrittää koodin purkajan tavoin tulkita sen järjestelmällisesti ”oikein”. Octavio Pazin käännösnäkemyksiä Bassnett sen sijaan pitää erityisen vapauttavina. Tässä näkemyksessä runon kääntäjä toimii päinvastoin kuin runoilija kirjoittaessaan runoa. Kirjoittaessaan runoilija leikkii kielellä ja muodostaa siitä tietynlaisen kokonaisuuden, jonka kääntäjä puolestaan purkaa osiin ja kokoaa uudelleen toisella kielellä. Kääntäjä on siis ensin lukija, josta tulee myöhemmin kirjoittaja. Kääntäjän voisi näin siis ajatella antavan lähdekieliselle runolle uuden elämän kohdekielessä. (Mts. 66.)

Usein runouden kääntämisen tutkimuksissa siteerattu André Lefevre (1975) erottelee Catulluksen 64. runon käännöksiä tarkastelevassa tutkimuksessaan kuusi erilaista tapaa kääntää runoa:

1. Foneeminen kääntäminen, joka pyrkii tavoittamaan lähtötekstin äänteellisen ulkoasun samalla kuitenkin unohtaen lähes kaikki muut tekstin elementit. Tuloksena voikin olla kokonaan merkityksetön tai lähtötekstin merkityksen vastainen teksti.
2. Sanatarkka kääntäminen, joka pyrkii lähtötekstin kanssa ekvivalenttiin lopputulokseen ja yrittää olla lähtötekstin merkitykselle uskollinen. Tavoite on kuitenkin mahdoton esimerkiksi siitä syystä, että se vaatisi lisäyksiä ja poistoja, jolloin käänнос ei olekaan enää sanatarkka.
3. Proosakäännös (runomuotoisesta lähtötekstistä proosamuotoinen käänнос), joka vääristää lähtötekstin merkityssisältöä, kommunikatiivista arvoa ja lauserakennetta, muttei samassa määrin kuin sanatarkka ja runomittakäännös.
4. Runomittakäännös, joka pyrkii säilyttämään lähtötekstin ulkoisen muodon, mutta keskittyy tällä tavoin vain yhteen tekstin ominaisuuteen muiden ominaisuuksien kustannuksella.
5. Riimikäännös (riippumatta siitä, onko lähtöteksti riimimuotoinen), joka noudattelee sekä tiettyä runomittaa että riimimuotoisuutta ja on näin vieläkin rajoittavampi kuin

runomittakäännös. Tuloksena on Lefeveren mielestä kömpelö karikatyyri lähtötekstistä.

6. Silosäekäännös, joka sekä asettaa kääntäjälle tiukat mitalliset rajoitteet, mutta saavuttaa edellisiä vaihtoehtoja tarkemman tuloksen sanatasolla. Siitä huolimatta tässäkin Lefeveren mielestä lopputulos on usein kömpelö ja vääristynyt.
7. Tulkinta, jonka alle lukeutuvat:
 - a. Versio, joka pääosin säilyttää lähtötekstin sisällön, mutta poikkeaa lähtötekstistä muodoltaan, jonka tuloksena on lähtötekstin uudelleenkirjoitus, ja
 - b. imitaatio, jonka tuloksena on uusi itsenäinen runo, jolla on yhteistä lähtötekstin kanssa parhaimmillaan vain otsikko ja lähtökohdat.

Lefeveren (1975, 95) mukaan kaikki edellä mainitut kääntämisen tai tulkinnan tavat ovat puutteellisia, koska ne sekä paisuttavat lähtötekstiä että pursittavat sitä kokoon. Lopputuloksena on hänen mielestään tällöin lähtötekstin vääristymä, joka ei saavuta sanataiteellista arvoa. Suurin osa käännöksistä ja tulkinnoista onkin Lefeveren (mts. 99) mielestä tavalla tai toisella epäonnistuneita siitä syystä, että ne keskittyvät tekstin yhteen ominaisuuteen muiden kustannuksella, eivätkä näe tekstiä kokonaisuutena.

Bassnett (1995, 102) puolestaan kritisoi Lefeveren tapaa erottaa versio varsinaisesta kääntämisestä ja toteaa, että kääntäjällä on vapaus olla itsenäinen ja etäännyä lähtötekstistä, kunhan vapautta harjoitetaan lähtötekstin nimissä. Bassnett (mts. 116) kritisoi teoksessaan myöhemminkin ylipäänsä tulkinnan ja kääntämisen erottamista toisistaan, koska lukeminen on aina tulkintaa, joten kääntämistä (joka vaatii lukemista) ja tulkintaa on mahdoton erottaa toisistaan. Samoilla linjoilla on myös Oittinen (2000, 97), joka toteaa kääntäjän toimivan monenlaisessa roolissa: lukijana, kirjoittajana ja erityisesti lähtötekstin tulkitsijana. Bassnett (1995, 117) toteaa jokaisen käännöksen edustavat kääntäjän omaa lukutapaa ja tulkintaa sekä tämän valitsemia käännöskriteereitä, eikä hänestä ole olemassa yhtä ainutta oikeaa tapaa kääntää runo, kuten ei myöskään ole yhtä ainutta oikeaa tapaa kirjoittaa sellainen. Lähtötekstiä voitaisiinkin pitää lähtöpisteenä, josta kieltenvälinen lukeminen ja kääntäminen lähtevät liikkeelle (mts. 120).

Teivas Oksala (2003, 126) puolestaan erottelee runokäännökset viiteen eri kategoriaan kääntäessä käytetyn menetelmän mukaan:

1. Alkutekstin mittaan laadittu käännös
2. Toiseen mittaan laadittu käännös
3. Mittaan sitomaton säekäännös
4. Proosakäännös
5. Mukaelma, uusi sanataideteos

Oksalan mukaan runon kääntämisessä korostuvat vielä entisestään kaunokirjallisen kääntämisen kaksi pääkriteeriä, jotka ovat alkuteoksen identiteetti ja käännöskielen sanataiteelliset vaatimukset. Hänen mukaansa runon sisällön ja muodon välisen vuorovaikutuksen välittäminen käännöksessä vaatii kääntäjältä intuitiota ja eläytymistä, jotta mahdoton tulisi mahdolliseksi ja runo kääntyisi toiselle kielelle. Oksala toisaalta kuitenkin kumoaa väitteen, jonka mukaan runon kääntäjän pitäisi itsekkin olla runoilija, ratkaisevinta hänestä on se, millainen on lopputulos. Hän vertaa kääntäjää muusikkoon, joka tulkitsee jonkun toisen säveltämää teosta, ja vetoaa siihen, että samoin kuin ei toisen säveltäjän teosta tulkitsevan muusikon tarvitse itse olla säveltäjä, ei runon kääntäjänkään (ja tulkitsijan) tarvitse olla itse runoilija voidakseen esittää jonkun toisen kirjoittaman runon mestarillisesti kohdekielellä. (Mts. 126–127.)

Kun käännetään runoja pienille lapsille, kääntäjän tärkein tehtävä on usein säilyttää runon musikaalisuus ja muoto sekä se, miltä runo kuulostaa. Tämä tarkoittaa tietenkin sitä, että kääntäjän on tunnettava hyvin sekä lähde- että kohdekielen lyriikan keinot kuten runomuodot (esim. vapaa rytmi, limerikki jne.), alliteraatio, assonanssi ja muut tavat luoda lasta ilahduttavia sointukuvioita. (Lathey 2016, 101.) Lastenrunojen kohdalla korostuukin entisestään jo lapsille kääntämisen yhteydessä mainittu äänenluettavuus. Lathey (mp.) toteaaakin, että lastenruno on käännettävä nimenomaan ääneen luettavaksi, koska sitä varten se on alun perin tehtykin. Myös Kunas (1985, 88) pitää runon äänenluettavuutta tai lausuttavuutta tärkeänä näkökohtana runon suomentamisessa, hän kertookin kääntävänsä korvalle pyrkien sisäistämään lähdetekstin melodian, rytmin ja intonaation niin hyvin, että ne ohjaavat suomennostyössä hänen muotoratkaisujaan ja sanavalintojaan. Runon toimiminen ääneen luettuna onkin tärkeää varsinkin lastenkamarirunojen kohdalla, jotka ovat alkuaan siirtyneet eteenpäin nimenomaan suullisena perintönä.

Lathey (2016, 101) mainitsee myös erilaisia käännösstrategioita, joita lastenrunojen suomentajalla on käytettävissään. Suomentaja voi esimerkiksi käyttää lähdetekstiä pelkästään inspiraationlähteenä aivan uuden runon luomisessa, tehdä sanatarkan käännöksen tai pyrkiä

säilyttämään lähdetekstin rytmin ja mitan muuttaen samalla runon semanttista sisältöä. Näistä eri lähestymisvaihtoehdoista tulisi valita sopiva sen perusteella, mikä lähdetekstissä vaikuttaa olevan oleellisinta. (Mp.) Jokaista runoa pitääkin rauhassa makustella, ennen kuin kääntäjä voi päättää, mitä runosta pitää säilyttää ja mitä voi tarvittaessa uhrata (mts. 104). Riimirunojen kohdalla on tärkeää miettiä kumpi runossa on tärkeämmässä osassa, riimit vai merkityssisältö, tarvitseeko merkitysisällön kohdalla tehdä uhrauksia, jotta saavutettaisiin riimillinen lopputulos, vai olisiko parempi löytää jokin toinen runomitta. Ennen kaikkea lastenrunojen kääntäminen vaatii kääntäjältä kiinnostusta lastenrunoutta kohtaan sekä sen hyvää tuntemusta ja halua kokeilla kielen rajoja. (Mts. 109–110.)

4 LÄHTÖKOHTANA KUVAA JA SANAA YHDISTÄVÄ TEKSTI

Kuvaa ja sanaa yhdistäviä tekstejä on monenlaisia. Tutkimuksessa kuvitettu kirjallisuus ja kuvakirja erotetaan yleensä toisistaan. Toisaalta tämä on myös todettu moneen otteeseen melko hankalaksi tehtäväksi, koska on vaikea määritellä, missä menee kuvakirjan ja kuvitetun teoksen raja ja millä perusteella tämä raja pitäisi määritellä. Kai Mikkonen (2005, 330) toteaaakin suoraan, että kuvakirja, kuvitettu kirja ja kirjan kuvitus eivät ole selkeästi erotettavissa toisistaan.

Tässä luvussa tarkastelen ensin kuvakirjan ja kuvitetun tekstin määritelmiä, minkä jälkeen siirryn pohtimaan kuvan kerronnallisia keinoja ja sitä, millaista informaatiota voidaan välittää visuaalisesti. Tämän jälkeen käsittelen tekstin kokonaismerkityksen muodostumista kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa ja lopuksi erittelen vielä kuvaa ja sanaa yhdistävän tekstin kääntämiseen liittyviä erityispiirteitä.

4.1 Kuvakirja vai kuvitettu teos

Monet tutkijat ovat esittäneet omia määritelmiään kuvakirjan käsitteelle. Määrittelyn perustana on yleensä käytetty kuvan ja sanan välistä suhdetta. Tällaiseen määrittelytapaan perustavat ainakin Perry Nodelman (1988), Joseph H. Schwarcz (1982), David L. Russell (1994), Uri Shulevitz (1997), Kai Mikkonen (2005) sekä Maria Nikolajeva ja Carole Scott (2006). Esimerkiksi Perry Nodelman (1988, viii), yksi kuvan ja sanan vuorovaikutukseen kohdistuvan tutkimuksen uranuurtajista, määrittelee kuvakirjan teokseksi, jossa sanat ovat riippuvaisia niiden oheen liitetystä kuvista ja saavat merkityksensä niiden rinnalla, kun taas kuvat selittävät tai selventävät sanoja ja muita teoksen kuvia. Kuvat ja sanat siis määrittävät ja täsmentävät toisiaan. Mikkonen (2005, 330) taas toteaa kattavassa tutkimuksessaan, että kuvakirjan nimen teos saa usein sen perusteella, kuinka paljon siinä on kuvia ja miten merkittävä osa niillä on tarinan välittämisessä, kuvitetussa teoksessa kuvien taas ajatellaan olevan sanalliselle tekstille alisteisia ja sanojen olevan ”alkuperäisempiä” kuin kuvat. Kuvitetussa teoksessa kuvien voitaisiin myös sanoa olevan visuaalisessa muodossa esitetty verbaalisen tekstin käänös, jolloin kuvat luovat uuden viitekehyksen sanallisen päälle. Kuvakirjassa sen sijaan kuva ja sana ovat toistensa viitekehyksiä ja elementteinä yhtä tärkeitä tai kuva on sanaa tärkeämpi. (Mp.) Russellilla (1994, 31) on Nodelmanin ja Mikkosen kanssa hyvin samansuuntaisia ajatuksia ja hänen mielestään paras tapa määritellä kuvakirja on

käsittää se teokseksi, jossa teksti (kirjoitus) ja kuvat ovat yhtä tärkeitä, usein kuva jopa tärkeämpi kuin sana, kun taas kuvitetussa kirjassa teksti on tärkeämmässä roolissa.

Nikolajeva ja Scott (2006, 8) puolestaan asettavat kuvakirjat jatkumolle, jonka toisessa ääripäässä on kirja ilman kuvia ja toisessa kuvakirja ilman sanoja. Tosin, kuten Mikkonenkin (2005, 337) toteaa, ääripäistä toinen (kuvakirja ilman kuvia) on vain hypoteettinen, sillä sellainen teos ei itse asiassa ole vielä tai enää kuvakirja. Nikolajeva (2002, 88) erottelee viisi erilaista kuvakirjatyyppejä niissä esiintyvien kuvan ja sanan vuorovaikutuksen perusteella:

1. Symmetrinen (*symmetrical*) vuorovaikutus: kuvat ja sanat kertovat käytännössä saman tarinan, samat merkitykset siis toistuvat molemmissa moodeissa.
2. Täydentävä (*complementary*): kuvat ja sanat täydentävät toistensa merkitysaukkoja ja korvaavat toistensa puutteita.
3. Tehostava (*enhancing*): kuvat vahvistavat tai tarkentavat sanojen välittämää merkitystä, toisinaan myös sanat voivat laajentaa kuvan merkitystä.
4. Miellyttävällä tavalla vastakohtainen (*counterpointing*): kuvat ja sanat esittävät eri asioita niin, että ne tuottavat yhdessä sellaisia merkityksiä, joita eivät pystyisi yksinään välittämään.
5. Ristiriitainen (*contradictory*): edellisen äärimuoto, jolloin merkitys on monimerkityksisessä epätasapainossa, jolloin lukija joutuu toimimaan ikään kuin ”sovittelijana” kuvan ja sanan välittämän merkityksen välillä, jotta ymmärtäisi, mitä kuvan ja sanan muodostama kokonaisuus esittää.

Suurin osa kuvakirjoista on Nikolajevan (2002, 89) luonnehdinnan mukaan symmetrisiä, täydentäviä tai tehostavia.

Nikolajevan ja Scottin (2006, 8) määrittelyn mukaan kuvitetussa teoksessa kuvat ovat alisteisia sanalliselle eikä sanallinen ole riippuvainen kuvallisesta vaan pystyy välittämään oleellimmän merkityksen ilman kuvitustakin. Toisaalta mielestäni on tärkeä muistaa myös se, että kuvitus vaikuttaa aina tekstin kokonaistulkintaan, joka saattaa olla joskus hyvinkin erilainen kuin pelkän sanallisen tekstin tulkinta. Lienee myös aiheellista kysyä, miten sitten määritellään, mikä on oleellisin merkitys? Tämä on nähdäkseni usein vielä hankalammin määriteltävissä runouden kuin proosan kohdalla, koska jo runouden luonteeseen kuuluu monitulkintaisuus. Nikolajeva ja Scottkin (2006, 8) toteavat, että yksi teksti on voitu kuvittaa useita kertoja, jolloin kukin kuvittaja on saattanut välittää erilaisen tulkinnan tekstistä, mutta tästä huolimatta itse tarina säilyy pääpiirteittäin samana ja voidaan lukea ilman kuviakin.

Toisaalla he toteavat myös, että tällaiset kuvitetut tarinat ja runot toimivat itsenäisinäkin elementteinä eivätkä tarvitse rinnalleen kuvaa, vaikka kuvitus toki tuo oman osansa varsinaiseen lukukokemukseen (mts. 9). Tietenkään sanallinen teksti sinällään ei tässä uuteen kuvitukseen yhdistämisessä muutukaan, mutta nähdäkseni eri kuvituksiensa rinnalla tekstin kokonaismerkitys on aina hieman eri ja oikeastaan kyseessä on aina eri teos, vaikka verbaalinen moodi olisi sana sanalta aivan samanlainen kaikissa eri kuvitusversioissa. Myös Nikolajeva ja Scott (ks. tarkemmin mts. 41–51) toteavat Peukaloliisa-sadun erilaisia kuvitusversioita tarkastellessaan, että kukin kuvitus tarkentaa tekstiä ja vaikuttaa näin merkittävästi lukijan käsitykseen tarinasta ja siihen, millaisia reaktioita teksti hänessä herättää.

Schwarcz (1982, 14–18) puolestaan on jakanut kuvan ja sanan vuorovaikutuksen muodot yhteentoista eri kategoriaan:

1. yhdenmukaisuus (*congruency*)
2. yksityiskohtaistaminen (*elaboration*)
3. reduktio (*reduction*)
4. tarkennus (*specification*)
5. vahvistaminen (*amplification*)
6. laajentaminen (*extension*)
7. täydentäminen (*complementation*)
8. vuorottelu (*alternation*)
9. poikkeama (*deviation*)
10. vastustaminen ja vieraannuttaminen (*opposition, alienation*)
11. vastakohta, kontrapunkti (*counterpoint*). (Termien suomennokset Mikkonen 2005, 333.)

Pääkategorioina Schwarcz pitää yhdenmukaisuutta ja poikkeamaa, joille kaikki muut kategoriat ovat alisteisia, eli kohdat 2–8 olisivat yhdenmukaisuuden ja kohdat 10–11 poikkeaman alakategorioita. Schwarcz (1982, 10) kuitenkin tiedostaa, että hänen määrittelemänsä kategoriat ovat liukuvia ja päällekkäisiä eivätkä missään tapauksessa absoluuttisia, koska symboleihin perustuvaa ja erityisesti esteettistä kommunikaatiota on hankala yleistää.

Uri Shulevitz (1997, 15) erottaa kuvan ja sanan välisen vuorovaikutuksen perusteella toisistaan (kuvitetun) satukirjan (*storybook*) ja kuvakirjan. Hänen mukaansa kuvakirja kertoo

tarinan pääasiassa tai kokonaan kuvien välityksellä kun taas sanoilla on enemmänkin avustava rooli ja ne ilmaisevat vain sen, mitä ei voi sanoa kuvin. Kuvakirjassa tarina kerrotaan siis Shulevitzin (mts. 16) mukaan visuaalisesti kun taas tavallisessa satukirjassa verbaalisesti (jolloin tarina voidaan siis ymmärtää täysin ilman kuviakin). Hänen mukaansa kuvakirjan kuva ei yleensä esitä toisteisesti verbaalisesta moodista välittyvää informaatiota, ellei toistolla sitten ole tarkoitus painottaa jotakin kohtaa tarinassa. Sen sijaan kuva välittää yleensä sellaista tarinan kannalta oleellista informaatiota, jota sanoista ei välity. Kuva siis kertoo sen, mitä sanat eivät. Sanat puolestaan kertovat sen, mitä ei pysty ilmaisemaan visuaalisesti. Sanat voivat esimerkiksi painottaa jotakin kuvan yksityiskohtaa, selventää tekemistä tai muodostaa yhteyden kahden erillisen kuvan välille. (Mts. 51–52.) Martin Salisbury (2004, 94) näkee kuvakirjan ja satukirjan välisen eron hyvin samalla tavalla kuin Shulevitz. Salisburyn mukaan tavallisessa satukirjassa sanat tulevat ensin ja niitä kirjoitettaessa ei välttämättä ole ajateltu kuvitusta ollenkaan. Salisburyn mukaan hyvä satukirjan kuvitus kuitenkin tarjoaa ”visuaalisen sytykkeen” ja esittää tekstille kuvallisen vastineen, joka lisää lukijan ymmärrystä ja lukunautintoa. Lisäksi kuvitus voi tuoda merkittävän lisän lukukokemukseen ja lisätä lapsen kykyä ymmärtää visuaalisia vivahteita. (Salisbury 2004, 94–95.)

Loppujen lopuksi voitaisiin todeta Mikkosen (2005, 330) tapaan, että on suorastaan mahdotonta määritellä tarkasti, missä menee kuvakirjan ja kuvitetun teoksen raja. Mielestäni on hyvin vaikea määritellä tyhjentävästi ja tarkasti esimerkiksi sitä, milloin kuva on yhtä hallitsevassa tai hallitsevammassa roolissa kuin sanallinen teksti tai toisaalta milloin kuva ja sana ovat toisistaan tarpeeksi riippuvaisia, että teos voitaisiin laskea kuvakirjaksi. Oman aineistoni lähdekieliset kokonaisuudet laskisin itse kuvitetuksi runoudeksi jo sillä perusteella, että niiden sanallinen teksti on ollut olemassa jo kauan ennen kuvia, alun perin sitä paitsi suullisessa muodossa, ja vasta myöhemmin siihen on liitetty useita erilaisia kuvituksia. Toisaalta taas eri kuvitukset ohjaavat mielestäni runon tulkintaa selkeästi aina eri suuntiin, eikä kuvituksia voi erottaa sanallisesta ilman että tulkinta muuttuu jonkin verran. Joidenkin aineistooni kuuluvien käännösten kohdalla sanan ja kuvan suhde muuttuu mielestäni jonkin verran toisistaan riippuvaisemmaksi, jolloin raja kuvitetun runon ja ”kuvakirjarunon” välillä hämärtyy entisestään. Johdonmukaisuuden vuoksi viittaan aineistooni kuitenkin aina termillä kuvitettu runous.

4.2 Visuaalinen informaatio ja kuvan kertovuus

Jo multimodaalisuuden yhteydessä mainittu Gunther Kress on yhdessä Theo van Leeuwenin (2006, 4) kanssa hahmotellut myös visuaalisen ilmaisun kielioppia ja he muistuttavat, että myös visuaalisen viestinnän kieli on kulttuurisidonnaista. Jo esimerkiksi lukemisen suunta (vasemmalta oikealle, oikealta vasemmalle, ylhäältä alas, spiraalimaisena liikkeenä keskeltä ulospäin) vaihtelee kulttuureittain. Kressin ja van Leeuwenin mukaan visuaalisessa ilmaisussa universaalisia ovat semioottiset periaatteet ja prosessit, kun taas niiden käyttötavat historian aikana ja tietyissä tilanteissa ovat kulttuurisidonnaisia. (Mp.) Kressin ja van Leeuwenin (mts. 6) työ visuaalisen esittämisen teorian parissa perustuu sosiaaliseen semiotikkaan ja heidän perusyksikkönsä on näin ollen merkki (*sign*) ja he puhuvat merkitsemisestä (*sign-making*), jossa merkitysajat (*signifiers*) kuten värit ja viivat esittävät merkittyjä (*signifieds*) eli merkityksiä.

Myös Nodelman (1988, 42) puhuu kuvien merkitsevyydestä ja siitä, miten kuvien herättämät odotukset nojautuvat niihin assosiaatioihin, joita lukija on tottunut liittämään esimerkiksi tiettyihin väreihin. Kuvien tulkintaan vaikuttavat siis lukijan aiemmat kokemukset. Kuvien herättämiin vaikutelmiin tai tuntemuksiin vaikuttavat myös esimerkiksi kuvien ja kirjan koko ja muoto, kuvittajan tyyli, värit ja sanallisen tekstin tiheys, paperin laatu, mahdollinen kehys kuvan ympärillä, sivulla oleva tyhjä tila sekä kuvien ja sanojen vuorottelu sivulla. (mts. 41–54.)

William Moebius (1986, 148–151) on listannut artikkelissaan erilaisia kuvakirjan koodeja, joiden kautta kuva voi viestiä erilaisia asioita. Erilaisia koodeja ovat:

1. Hahmon sijainti sivulla (esim. jos hahmo on sivun yläaidassa, se voi olla merkki hahmon iloisuudesta tai korkeasta statuksesta, jos hahmo taas on sivun alalaidassa, se voi olla merkki hahmon alakuloisuudesta tai heikosta statuksesta).
2. Hahmon koko (esim. suuri koko voi olla merkki suotuisasta asemasta muihin hahmoihin nähden tai voi toisaalta viitata suureen egoon).
3. Hahmon esiintyminen useammassa kuin yhdessä kuvassa (jos hahmo esiintyy useassa kuvassa, se usein viittaa siihen, että tilanne ei ole kyseisen hahmon hallinnassa).
4. perspektiivin muutokset (esim. äkillinen horisontin katoaminen kuvista voi viitata vaaraan).

5. Kehykset sekä niiden muodot (esim. pyöreä kehys viittaa usein siihen, että hahmo on turvassa ja/tai tyytyväinen).
6. Viivankäyttö (viivan paksuus ja voimakkuus voi ilmaista hahmon tuntemusten voimakkuutta).
7. Värit (esim. perinteisesti tietyt värit liitetään tiettyihin mielentiloihin, kirkkaat värit viittaavat usein onnistumiseen, tummat värit epäonnisuuteen jne.).

Näitä koodeja tulee pohtia teoksen kokonaisuutta vasten, sillä ne saavat merkityksensä kussakin tekstikokonaisuudessa, ja on ennemmin puhuttava siitä, mitä jokin koodi todennäköisesti tai useimmiten merkitsee eikä niinkään siitä, mitä jokin tietty koodi tarkoittaa aina kaikissa yhteyksissä. (Mp.)

Kuvituksella voi myös olla monenlaisia tehtäviä tekstikokonaisuudessa ja erilaisten vaikutelmien välittäjänä. Martin B. Fischer (2008, 99) erittelee kuvitukselle seitsemän erilaista tehtävää:

1. Luovuus: Kuvitus on ennen kaikkea aito ilmaus kuvittajan luovuudesta ja tekstin hänessä herättämästä tulkinnasta.
2. Vuorovaikutus: Kuvitus toimii vuorovaikutuksessa tekstin ja sen välittämän viestin kanssa.
3. Vaihtoehtoiset lukutavat: Kuvitus tarjoaa usein vaihtoehtoisen lukutavan täydentämällä tai asettumalla vastakkain tekstin kanssa.
4. Intertekstuaalisuus: Kuten teksti itsessään, myös kuva voi viitata toisiin teksteihin tai kuviin.
5. Tunnesisällön välittäminen: Kuvitus osallistuu myös tekstin sisältämän huumorin tai muun tunnesisällön välittämiseen. Kuvitus voi tuoda esiin tekstin komiikan tai jopa luoda sellaista komiikkaa, joka ei välity itse tekstistä.
6. Vallitsevat normit: Kuvitus heijastelee yleensä vallitsevia taidenormeja, trendejä ja mieltymyksiä.
7. Kulttuurikonteksti: Kuvitus voi myös antaa tietoa ympäröivästä kulttuurista, esitellä perinteisiä taloja, vaatteita, ruokia ja niin edelleen. Tämän kaltainen tieto voi olla erityisen kiinnostavaa kääntäjien kannalta, sillä se auttaa heitä ymmärtämään tekstin monimerkityksisiä tai epäselviä kohtia paremmin.

Kuvakirjan kuvitus on Russellin (1994, 32) mukaan eräs kertovan taiteen muoto, kuvitus siis kertoo tarinaa. Kuvalla onkin erilaisia keinoja luoda kerronnallista vaikutelmaa. Mikkonen (2005, 212) on listannut tällaisia keinoja kaikkiaan viisi:

1. Toisto
 - a. Tietyn hahmon tai ympäristön toisto
2. Ajallinen rakenne kuvatilassa
 - a. Liike huoneesta toiseen tai rakennuksen ulko- ja sisäpuolen välillä
 - b. Tapahtumien järjestäminen tien, polun, joen tai muun sellaisen mukaan (esim. jokin hahmo kuvattu polun useammassa kohdassa erilaisissa tilanteissa)
3. Viittaus kuvan hetken ulkopuolelle: katse, ele, puhetilanne
 - a. Hahmojen katseen suunta, kun se kohdistuu johonkin tapahtumaan
 - b. Eleiden ja puhetilanteen kuvaus
4. Kuvatilan jakaminen osiin
 - a. Maiseman, rakennuksen tai arkkitehtonisen tilan jakaminen osiin
 - b. Ihmisjoukon/yhteisön jakaminen osiin tai pienempiin ryhmiin
 - c. Kuva kuvassa -rakenne
 - d. Kuvan jakaminen fyysisesti teknisillä keinoilla (esim. friisit ja freskot)
 - e. Kuva kirjan muodossa (esim. kuvakirja)
5. Viittaus kertovaan lajityyppiin
 - a. Kertomuksen toimiminen indeksinä; jonkin kertovan esitysmuodon ajallisen prototyypin käyttö (Mikkonen 2005, 212.)

Edellä esitetty lista kuvaa yksittäisen kuvan esittämisen keinoja ja puhuu erityisesti maalaustaiteen esittävydestä, mutta nämä keinot ovat mielestäni sovellettavissa missä tahansa yhteydessä esitettyyn kuvaan.

Kuvituksen merkitys paljastuu kokonaisuudessaan Joseph H. Schwarczin (1982, 4) mukaan kuitenkin vain yhteydessä sanalliseen eikä sitä näin ollen voi käsitellä sanallisesta erillään, vaan tarkastelu pitää tehdä (sanallisessa) kontekstissaan. Kuva ja sana kutoutuvat näin siis yhdeksi toisistaan riippuvaiseksi ja toisiinsa vaikuttavaksi kudelmaksiksi.

4.3 Kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa syntyvä kokonaismerkitys

Kuten jo edeltäkin on vahvasti käynyt ilmi, kuvakirjan keskeisin ilmaisukeino on kuvan ja sanan vuorovaikutus (Mikkonen 2005, 329). Nikolajeva (2002, 85) toteaaakin, että kuvakirjan

tekee ainutlaatuiseksi taidemuodoksi sen tapa yhdistää kaksi eri kommunikaation tasoa, verbaalinen ja visuaalinen. Oittinen (2004a, 172) puolestaan kuvaa kuvakirjoja polyfoniseksi taidemuodoksi, jossa monta eri ääntä käy keskenään dialogia.

Kuvakirjaa luettaessa tekstin kokonaismerkitys muodostuukin kuvan ja sanan välillä tapahtuvassa vuorovaikutuksessa (Nikolajeva 2002, 85). Kuva ja teksti siis välittävät toisistaan riippumattomia viestejä, mutta yhdessä ne muodostavat multimodaalisen kokonaisuuden, jossa ne välittävät keskinäisen vuorovaikutuksensa kautta usein enemmän ja/tai toisenlaisia merkityksiä kuin yksinään, toisistaan erillisinä. Nämä merkitykset syntyvät jokaisen lukijan mielessä, tai voidaan ehkä sanoa, että lukija poimii (tiedostamattaan) kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa syntyvistä mahdollisista merkityssisällöistä itselleen sillä hetkellä relevantimmat tai mielekkäimmät. Ajattelisin kuitenkin, että näitä kaikkia, jonkin tietyn kuva–sana-yhdistelmän vuorovaikutuksessa syntyviä merkityssisältöjä lienee mahdotonta listata, sillä niitä voi todennäköisesti olla loputtomasti. Onhan jokaisen lukijan muodostama merkitys kuitenkin aina tulkintaa ja siihen vaikuttavat monet muuttuvat seikat, kuten vaikkapa aika, kulttuuri ja lukijan mielentila.

Lukeminen etenee kuvakirjoissa hermeneuttisen mallin mukaan yleisestä yksityiskohtiin, taas yleiseen ja takaisin yksityiskohtiin (hermeneuttinen kehä) eli kuvista sanoihin ja sanoista kuviin, jolloin lukija pääsee syvemmälle kuvan ja sanan luomiin merkityssisältöihin. Jokainen kuvan ja sanan uudelleenluenta auttaa pääsemään syvemmälle kokonaistulkintaan. (Nikolajeva & Scott 2006, 2.) Nikolajeva (2002, 87) esittääkin, että lapsi tietää tämä luonnostaan ja siitä syystä pyytää lukemaan saman kirjan aina uudestaan ja uudestaan, mutta itse asiassa sama kirja on silti aina eri, sillä jokaisella lukukerralla lukija ymmärtää syvemmin teoksen merkityksiä. Hermeneuttinen lukuprosessi on nähdäkseni sama kaikenlaisen kuvaa ja sanaa yhdistävän tekstin kohdalla, riippumatta siitä, onko kyseessä kuvakirja vai kuvitettu teos tai teksti, johon on alun perinkin aiottu liittää kuvitus, vai teksti, johon kuvitus on liitetty myöhemmin. Lukijan kokonaistulkinta syntyy joka tapauksessa aina näiden kahden moodin välisessä vuorovaikutuksessa, johon siis myös verbaalisen tekstin rinnalle myöhemmin liitetty kuvitus osallistuu.

4.4 Kuvitetun tekstin kääntämisestä

Vaikka kuvakirjan määritelmästä on ollut vaikea päästä yksimielisyyteen, kääntäjän on kuitenkin pystyttävä määrittelemään, millaista kuvaa ja sanaa yhdistelevää teosta hän on

kääntämässä. Samoin hänen pitäisi myös olla perillä erilaisista kuvakirjatyypeistä, jotta osaisi ottaa huomioon kaiken olennaisen tehdessään käännösratkaisujaan. (Oittinen 2004b, 24.) Kuvaa ja sanaa yhdistävän tekstin kääntäjällä on oltava visuaalista lukutaitoa ja hänen on osattava kiinnittää huomiota kuvan keinoihin, esimerkiksi värien ja viivojen käyttöön ja kuvattuun aikakauteen sekä kuvan ja sanan väliseen vuorovaikutukseen (mts. 59). Vaikka kääntäjän on otettava kuvitus huomioon käännösratkaisuja tehdessään, hänen on myös varottava selittämästä kuvia sanallisesti, ettei kuvan ja sanan välinen suhde muutu suuresti. Toisaalta on väistämätöntä, että käännös aina ”liikuttaa ja kaventaa tai laventaa merkityksiä johonkin suuntaan”. (Mts. 180.)

Kääntämisessä avainasemassa ovat teksti ja tilanne, mutta kuten Oittinen (2001, 134) lisää, tekstin tulkintaan vaikuttavat myös ”visuaaliset seikat kuten kuvitus”. Kun käännetään kuvakirjaa, jossa kuva on tarinan kannalta keskeisessä roolissa, kääntäjän onkin osattava lukea kuvia siinä missä lukea ja kirjoittaa lähdetekstinsä kieltäkin (Oittinen 2000, 101). Kääntäjä joutuu tulkitsemaan sekä sanoja että kuvia ja lukijana kääntäjä itse osallistuu niiden (ja niiden tekijöiden, siis kirjailijan ja kuvittajan) kanssa yhteiseen dialogiin, jolloin kääntämisen dialogista tulee moniäänisempää kuin pelkkiä sanoja käsittävän teoksen kääntämisestä (Oittinen 2000, 100; Oittinen 2004b, 93).

Oittisen (2000, 103–106) mukaan kuvitus vie tarinaa aina johonkin uuteen suuntaan ja kuvat voivat esimerkiksi painottaa joitakin kohtauksia tai henkilöiden joitakin piirteitä, jolloin ne ohjaavat lukijaa kiinnittämään erityistä huomiota tiettyihin tarinan kohtiin. Kuvitus voi myös vahvistaa sanallisen tekstin välittämää viestiä toistamalla sen tai se voi lisätä sanallisen tekstin viestiin jotakin. Kääntäjän tehtävä on sitten luoda lähdetekstin kokonaisuuden pohjalta uskottava kokonaisuus kohdekielellä ja tehdä sana- ja tyyliälynsä tämä kokonaisuus mielessään. (Mts. 108.) Lähdetekstin kaikki yksityiskohdat, sanat, äänet, liikkeet, kuvitus ja niiden välinen vuorovaikutus vaikuttavat omalta osaltaan lähdetekstin kokonaismerkitykseen. Näin ollen kuvitetun tekstin kääntäjän on osattava tulkita kaikkia näitä kieliä yhdistelevää kokonaisuutta saadakseen aikaan onnistuneen käännöksen. Kuvitetujen teosten kääntäjien on oltava tietoisia lisäksi lapsilukijoiden ja kuvitetujen tekstien välisestä vuorovaikutuksesta. Kuvitetujen tekstien kääntäminen on siis erityisala, joka vaatii kääntäjältä erityisosaamista ja perehtyneisyyttä sekä käännöstieteeseen että kuvien tulkintaan. Tästä huolimatta jopa lastenkuvakirjoja käännättävät kustantajat ovat usein epätietoisia kyseisen käännösalueen vaatimuksista, koska lastenkirjallisuutta yleensäkin pidetään niin sanotusti helpompana kuin aikuistenkirjallisuutta. (Mts. 113–114.)

Oittisen mukaan kuva vaikuttaa kääntäjän ratkaisuihin joko suoraan tai epäsuorasti, tietoisesti tai tiedostamatta, sillä kääntäjä voi ammentaa kuvista esimerkiksi ideoita sananvalintoihin ja muihin käännösratkaisuihin. Kuvat vaikuttavat myös kääntäjän tulkintaan siitä, onko teksti esimerkiksi humoristinen vai vakava. (Oittinen 2008, 149–150.) Kuvaa ja sanaa yhdistävän tekstin kääntäjä voi valita erilaisia strategioita, esimerkiksi tehdä lisäyksiä tai poistoja (Oittinen 2008, 12). Kääntäjän on kuitenkin maltettava olla selittämättä tarpeettomasti sanoin ilmaistua tarinaa oheen liitettyjen kuvien perusteella (Oittinen 2008, 13).

Kääntäjän näkökulmasta kuvitus voikin toisaalta helpottaa, toisaalta vaikeuttaa käännöstyötä. Kuva voi esimerkiksi auttaa sopivan sanan valitsemisessa, koska se lisää tarinaan konkreettisuutta asettamalla sen tietynlaiseen aikaan ja paikkaan sekä esittämällä tarkasti, miltä henkilöt näyttävät. Toisaalta taas kuvat asettavat myös rajoituksia kääntäjän valinnoille ja tulkinnalle juuri tällä yksityiskohtaisella tarkkuudellaan. (Oittinen 2008, 136; Oittinen 2004b, 124–125.)

Lastenrunouden kääntämisestä kirjoittaneen Gillian Latheyn (2016, 104) mielestä runon käännöksen tulisi vastata sen oheen liitettyä kuvitusta, eikä ainakaan saisi luoda ristiriitaa. Hän toteaa myös, että kääntäjä joutuu tasapainottelemaan neljän eri merkitystason, lähdekielen, kohdekielen, kuvien ja runomuodon välillä, ja saattaa joutua joskus tekemään myönnytyksiä jollain merkityksen välittämisen tasolla (Lathey 2016, 106).

Kuten kaiken edellä mainitun perusteella voidaan päätellä, kuvitetun lastenkamarunouden suomentaminen on hyvin haasteellista. Kääntäjän pitää pohtia toisaalta yhteiskunnan normeja, omaa lapsikäsitystään ja niiden perusteella päättää, miten paljon lukija ymmärtää selittämättä ja missä kohden tekstiä pitää mahdollisesti sovittaa enemmän. Hänen tulee olla tietoinen myös runouden erilaisista muodoista ja kielellisistä tehokeinoista, erilaisista kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tyypeistä sekä kuvan kertovista keinoista. Lopuksi hänen on muodostettava lähdetekstin multimodaalisesta, kuvaa ja sanaa yhdistävästä kokonaisuudesta oma tulkintansa, tavoitettava lähdetekstin kokonaismerkityksestä oleellisin ja istutettava sen siemen omaan käännökseensä.

5 AINEISTO JA MULTIMODAALINEN KÄÄNNÖSANALYYSI

Tässä luvussa kuvailen tarkemmin aineistoani ja sen käsittelyyn soveltamaani analyysimenetelmää. Ensin kuvailen lähdetekstiäni sekä sen suomennoksia ja kunkin suomennoksen visuaalista lähdetekstiä. Kerron lyhyesti myös kyseisten suomennosten ja kuvitusten tekijöistä. Aineiston kuvauksen jälkeen esittelen oman kolmivaiheisen sovellukseni Aaltosen (2013) kehittäessä kaksivaiheisesta analyysimenetelmästä.

5.1 Aineiston kuvaus

Englantilaisia lastenkamarirunoja on suomennettu useaan kertaan ja julkaistu vielä useammassa erilaisissa suomenkielisissä lastenrunokokoelmissa. Toisinaan näissä kokoelmissa on käytetty jo aikaisemmin jotain toista teosta varten tehtyjä suomennoksia, jotka on vain liitetty uuden kuvituksen yhteyteen. Tällaiset ratkaisut eivät kuitenkaan ota huomioon lähdetekstin multimodaalisuutta eikä näihin teoksiin painettuja suomennoksia näin ollen ole tehty alun perin näihin julkaisuihin liitettyjen kuvien rinnalle, joten rajaan tällaiset jo olemassa olevia suomennoksia uusiin kuvituksiin yhdistävät teokset tutkimukseni ulkopuolelle.

Tässä luvussa kuvailen tarkemmin valitsemaani runoa *One, two, buckle my shoe* ja sen historiaa. Kuvailen myös runon rakennetta ja sisältöä. Tämän jälkeen esittelen kaikki analysoitavaksi valitsemani suomennokset ja niiden tekijät sekä kuvailen suomennosten yhteyteen liitettyjen kuvien tekijöitä ja kunkin suomennoksen kuvitusta siinä määrin kuin katson tutkimukseni kannalta aiheelliseksi. Kaksi aineistoni kuvitusta esiintyvät sellaisissa teoksissa, joissa on useampi kuvittaja, mutta joissa ei tarkemmin eritellä, kuka kuvittajista on tehnyt mitkään kuvat. Näiden kuvitusten kohdalla en kuitenkaan voi kertoa mitään tekijän tyylistä yleisesti ottaen, koska tekijä ei ole tiedossa. Tällöin kuvailen pelkästään itse *One, two, buckle my shoe* -runon kuvitusta.

Aineistossani on myös yksi suomennos, jonka tekijästä ei ole mitään mainintaa. Lisäksi yksi suomennos löytyy teoksesta, jota on ollut kääntämässä kolme suomentajaa, mutta erikseen ei kerrota, kuka on suomentanut minkäkin runon. Näiden suomennosten tekijöistä en siis voi kertoa mitään sen tarkemmin. Muutenkin aineistoni suomentajista on melko vähän tietoa löydettävissä, mutta olen kertonut alla sen, mitä olen löytänyt ja mikä löytämästäni tiedosta on mielestäni oleellista tutkimukseni kannalta.

5.1.1 *One, two, buckle my shoe* osana lastenkamarirunouden perinnettä

Runo *One, two, buckle my shoe* koostuu kymmenestä säkeestä, joista jokainen alkaa lukusanalla. Kyseessä on numeroloru jossa luetellaan numerot yhdestä kahteenkymmeneen, niin että jokaisen säkeistön alussa sanotaan kaksi peräkkäistä lukua (esim. **One, two**, buckle my shoe; **three, four**, knock at the door jne.; oma korostukseni). Opien ja Opien (1952, 333) teoksessa mainitaan runon mahdollisesti jatkuneen alun perin lukuun kolmekymmentä asti. Tietääkseni tällaista versiota ei kuitenkaan ole koskaan suomennettu ja luvut yhdestä kahteenkymmeneen käsittävä versio lieneekin tavallisin ja tunnetuin muoto kyseisestä runosta niin alkukielellään kuin suomennoksissa.

Runo on siinä mielessä poikkeuksellinen englantilaisen lastenkamarirunouden perinteessä, että se on nähtävästi alun perinkin kirjoitettu lapsiyleisölle, kun taas suuri osa lastenkamarirunoista on kirjoitettu aikuisyleisölle. Valitsemani runon teho, kuten lastenkamarirunojen pääsääntöisesti muutenkin, perustuu tiiville rytmille ja loppusoinnuille. Runo koostuu neljä painoa sisältävistä säkeistä, jotka on jaettu kahtia ja joissa on sisäinen riimi (Ezell 1977, 5). Säkeet alkavat ja loppuvat painollisella tavalla (mts. 4). Useimmissa aineistoni suomennoksissa ja lähdeteksteissä säkeet on aseteltu sillä tavalla, että säkeen alku- ja loppuosa on jaettu eri riville, eli näitä säkeen puolikkaita on kohdeltu asettelullisesti ikään kuin yhtenä säkeenä. Lisäksi kahdessa suomennoksessa säe on joissain kohdin jaettu jopa kolmelle tai neljälle riville. Kun itse puhun säkeestä, tarkoitan kuitenkin tätä kahdelle tai useammalle eri riville jaettua kokonaisuutta ja mainitsen aina erikseen, mistä säkeen osasta puhun. Säkeen alkuosa koostuu lähdetekstissä aina ja suomennoksissa yleisimmin kahdesta lukusanasta ja jälkimmäisen osan lopussa oleva tavu on yleensä loppusointuinen säkeen alkuosan viimeisen tavun kanssa.

Lastenkamarirunolle tyypillisesti runossa *One, two, buckle my shoe* on viittauksia tavallisen kansanhmisen arkiseen elämään. Runon voisi nähdäkseni sijoittaa nimenomaan 1700- tai 1800-luvun keskiluokkaisen maalaiskodin arkeen, sillä esimerkiksi runossa esitetty risujen tai keppien poimiminen ja järjesteleminen (pick up sticks; lay them straight) voisivat hyvinkin kuulua tuon aikakauden maaseudulla asuvan lapsen tavallisiin leikkeihin. Runon kytkee entisaikojen maaseutuympäristöön myös se, että runossa mainitaan kana (a big fat hen), puhutaan kaivamisesta ja nimenomaan kasvimaan tai puutarhanhoitoon liittyvästä kaivamisesta (dig and delve) ja jopa kolmessa säkeessä puhutaan palvelijoista (**maids** a-courting, **maids** in the kitchen, **maids** are waiting; oma korostukseni). Toki sanan ”maid” voi

ymmärtää viittaavan myös esimerkiksi nuoreen neitoon tai neitseeseen. Aineistoni kuvittajat ovatkin toisinaan tukeutuneet juuri tähän sanan arkaaiseen merkitykseen. Näin on tehnyt esimerkiksi Feodor Rojankovsky, jonka kuvituksessa on tyttöjä palvelijoiden sijaan.

Valitsemassani runossa voisi myös nähdä jonkinlaisen juonen, vaikka runo sinällään ei ole kertova, vaan sisältää erilaisia lyhyitä hokemia. Runon voitaisiin tulkita kuvaavan maatalon lapsen tavallista arkipäivää, jolloin hän panee aamulla kengät jalkaan, lähtee ulos leikkimään risuilla, tarkkailee maatilalla eläimiä (tässä kanaa), kaivelee jotain puutarhassa tai katselee, miten esimerkiksi palvelijat hoitavat kasvimaata, tarkkailee palvelijoita toimissaan, menee syömään ja saa lautasensa tyhjäksi tai vastaavasti vasta odottaa ruokaa lautaselleen. Runo ei kuitenkaan sido näitä yksittäisiä tapahtumia toisiinsa mitenkään, vaan lukijan tulkinnalle jää paljon tilaa, minkä voi havaita esimerkiksi runon erilaisista kuvituksista (ks. tarkemmin luku 5.1.2).

Valitsemastani runosta on olemassa ainakin kaksi alkukielistä versiota, jotka poikkeavat hieman toisistaan muutamassa kohdissa. Nämä ovat Opie ja Opie (1952, 333) sekä James Orchard Halliwellin (1886, 17) kokoamissaan teoksissa esittämät versiot. Nämä versiot eroavat toisistaan viidessä kohdassa:

säe 4: Knock at the door (Opie & Opie); Shut the door (Orchard Halliwell)

säe 10: A big fat hen (O. & O.); A good fat hen (O. H.)

säe 12: Dig and delve (O. & O.); Who will delve? (O. H.)

säe 16: Maids in the kitchen (O. & O.); Maids a kissing (O. H.)

säe 20: My plate's empty (O. & O.); My stomach's empty (O. H.)

Lisäksi joillekin kohdille löytyy joitakin vaihtoehtoisia kirjoitusasuja. Esimerkiksi säe 14 on voitu kirjoittaa ”maids a-courting”, ”maids a'courting” tai ”maids are courting”. Nämä kohdat eivät kuitenkaan eroa toisistaan merkitykseltään mitenkään.

Runosta on myös useampia huomattavastikin näistä yleisistä versioista eroavia muunnelmia (ks. tarkemmin esim. Opie & Opie 333–334). Aineistoni suomennoksista suurimman osan

taustalla on kuitenkin ollut jompikumpi edellä esitetyistä Opien ja Opien tai Halliwellin versioista tai jokin niiden välimuoto.² Näistä eroavat versiot lienevätkin melko harvinaisia.

5.1.2 Runon *One, two, buckle my shoe* suomennoksista ja kuvituksista

Löytämistäni runon *One, two, buckle my shoe* suomennoksista vanhin on Kirsi Kunnaksen käsialaa. Kunnaksen suomennos julkaistiin Feodor Rojankovskyn kuvittamassa teoksessa *Hanhiemon iloinen lipas*, josta otettiin ensimmäinen painos vuonna 1954. Suomennoksen alkuteos *The Tall Book of Mother Goose* puolestaan julkaistiin vuonna 1942. *Hanhiemon iloinen lipas* on Kunnaksen kokonaan suomentama ja kuvituksen pohjalta uudelleen riimittelemä, luultavasti suomalaiselle lukijakunnalle kaikista tutuin englantilaista lastenkamarirunojen perinnettä esittelevä teos. Suomennoksesta on otettu aikojen saatossa yli kaksikymmentä uusintapainosta. Lastenkamarirunojen lisäksi Kunnas on suomentanut useita lastenkirjallisuuden klassikoita kuten Astrid Lindgrenin, Tove Janssonin ja Lewis Carrollin teoksia (Korolainen 2001, 132–133). Ensisijaisesti Kunnas tunnetaan kuitenkin taiturimaisena lastenlyyrikkona, joka on kirjoittanut muun muassa *Tiitiäisen satupuun* (mp.).

Kunnas (1985, 81–95) on puhunut niin suomennosprosessista yleensä kuin näitä nimenomaisia lastenkamarirunoja koskevan toimeksiannon osalta teoksessa *Kuka lohduttaisi Genoveevaa?* Kunnas kertoo *Hanhiemon iloisen lippaan* olleen hänen ensimmäinen työnsä lastenkirjallisuuden kääntämisen parissa. Kunnaksen kustannustoimittajan ohjeistus kuului: ”käännä ne [runot] mitkä kääntyvät ja pane loput omias?”. Kunnas tunnustaa myös kuvituksen tärkeyden työssään ja kertoo tehneensä omia, kuvitukseen sopivia runoja sellaisin paikoin, joissa koki, ettei runon ideaa olisi pystynyt välittämään niin, että suomennos olisi toiminut myös ”omavaloisena taideteoksena”, vaan olisi saanut selkeän käännösrunon maun. Lisäksi Kunnas (mts. 91) kertoo pyrkivänsä olemaan uskollinen lähdetekstin loppusoinnuille ja kirjailijan tekniikalle. Nämä käännösperiaatteet ovat selvästi havaittavissa myös runon *One, two, buckle my shoe* suomennoksessa, jossa on monin kohdin poistoja ja lisäyksiä lähdetekstiin nähden (ks. tarkemmin luku 6).

Kunnaksen suomennoksen pohjalla olleen kuvituksen tehnyt, vuonna 1891 syntynyt Rojankovsky oli venäläinen kuvittaja, joka asui suurimman osan elämästään ja loi uraa

² En saanut käsiini neljän aineistoni suomennoksen alkutekstiä, joten näiden lähtötekstien sanamuodoista ei ole täyttä varmuutta. Nämä suomennokset ovat teoksista *Hanhiemon lorukoppa* (kuv. Brooks, suom. Huovi), *Hanhimuorin Riimejä ja Loruja* (kuv. Emmons ym., suom. tuntematon), *Riemukas riimikirja* (kuv. Daly ym., suom. Helakisa) sekä *Hanhiemon ystävät* (kuv. Szekeres, suom. Helakisa). On kuitenkin erittäin todennäköistä, että näidenkin taustalla on ollut joko Opien ja Opien tai Halliwellin esittämä versio runosta.

Ranskassa ja Yhdysvalloissa. Sekä Ranskassa että Yhdysvalloissa Rojankovsky kuvitti useita lastenkirjoja. Ranskassa hän kuvitti esimerkiksi Faucherin kustantamasta Père Castor - kuvakirjasarjasta peräti 27 teosta ja Yhdysvalloissa useita teoksia Golden Books -kirjasarjasta. Yhdysvalloissa Rojankovskylle myönnettiin lisäksi Caldecott Medal -palkinto teoksesta *Frog Went A-Courtin'* vuonna 1956. Rojankovsky oli erityisesti tunnettu eläinaiheisista kuvituksistaan, mutta hän tuli kuvittaneeksi myös joitain klassisia ihmishahmoista kertovia satuja kuten Perrault'n *Tuhkimon (Cendrillon)* sekä Grimmin veljesten *Bremenin soittoniekat (Les musiciens de la ville de Brême)*. Rojankovskyn tyyliä on kuvailtu muun muassa realistiseksi ja välittömäksi ja hänelle ominaisina piirteinä on pidetty myös riemukasta värienkäyttöä sekä taiturimaista sommitelua. (Nières-Chevrel 2006.)

Rojankovskyn kuvitus runosta *One, two, buckle my shoe* on hyvin selkeä ja hän on tehnyt kuvan jokaisesta säkeestä. Kuvat ovat melko yksinkertaistettuja ja aseteltu allekkain. Ne vaikuttaisivat esittävän toisistaan aivan erillisiä tapahtumia ja henkilöitä. Näin voisi päätellä esimerkiksi siitä, että kuudessa kuvassa kymmenestä on kuvattu yksi tai kaksi henkilöä, mutta yksikään niistä ei näyttäisi esiintyvän toisteisesti eri kuvissa. Kiintoisia huomioita on esimerkiksi se, että Rojankovsky on tulkinnut sanan ”stick” tarkoittavan väriliituja, jotka hän on kuvannut yhdessä kuvassa sikiin sokin, toisessa siistissä rivissä. Kuten jo edellisessä alaluvussa (s. 39) totesin, Rojankovsky on esittänyt sanan ”maids” tyttöinä, vaikka sen tavallisempi merkitys onkin palvelija. Kiintoisa on myös tulkinta ilmaisusta ”are waiting”, jonka Rojankovsky on ilmeisesti mieltänyt odottamiseksi, vaikka palvelijoihin liitettynä sen voisi useimmiten ajatella viittaavan tarjoilemiseen ja isäntäväen palvelemiseen. Rojankovskyn kuvituksessa kuitenkin kohta ”maids are waiting” on esitetty niin, että kaksi tyttöä istuu vierekkäin maassa joutilaina ja odottavan näköisinä.

Toiseksi vanhin löytämäni ja aineistoon sisällyttämäni suomennos oli Panu Pekkasen tekemä ja Nicola Bayleyn kuvittamassa teoksessa *Pullero Palleron ja muita loruja* esitetty suomennos vuodelta 1976. Panu Pekkanen muistetaan erityisesti J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* ja A. A. Milnen *Nalle Puh* -teosten runojen suomentajana (Heikkilä-Halttunen 2007a, 473; Sisättö 2007, 500).

Nicola Bayley on vuonna 1949 Singaporessa syntynyt brittiläinen kuvittaja, joka on tunnettu erityisesti kissa-aiheisista kuvituksistaan, jotka perustuvat usein hänen omiin kissoihinsa. Hänen kuvitustensa ominaispiirteinä voitaisiin pitää muun muassa yksityiskohtaisuutta, hehkuvia värejä ja tarkkaa kynän- tai siveltimejälkeä. *Pullero Palleron ja muita loruja* -

teoksen alkuteos *Nicola Bayley's Book of Nursery Rhymes*, joka julkaistiin vuonna 1975, on itse asiassa Bayleyn ensimmäinen kirjaprojekti. Bayley on voittanut British Book Award -palkinnon parhaasta lastenkirjakuvituksesta teoksella *The Mousehole Cat*. (Doughty 2006.)

Bayleylle ominainen runsas ja voimakas värien käyttö sekä yksityiskohtaisuus ovat näkyvissä myös *One, two, buckle my shoe* -runon kuvituksessa. Kuvista välittyy toisaalta melko herkkä vaikutelma ja värien rajat on häivytetty huolellisesti, samoin valon ja varjon rajat. Yleisesti ottaen kuvat ovat myös melko valoisia, kuten Bayleyn kuville onkin tyypillistä, kuten edellä todettiin. Rojankovskyn tapaan myös Bayley on tehnyt kuvan runon jokaiselle säkeelle. Myöskään Bayleyn kuvituksen läpi ei näy kulkevan varsinaista juonta, vaan kuvat ovat toisistaan erillisiä esityksiä.

Bayleyn kuvissa esiintyvien henkilöiden vaatteista voisi päätellä kuvattujen tapahtumien sijoittuvan jonnekin 1800-luvun lopulle tai 1900-luvun alkuun, eli kuvituksessa on selkeästi pyritty huomioimaan myös runon historiallinen konteksti. Kuvissa näkyy palvelijoita ja lähes kaikki kuvissa esitetyt henkilöt ovat naisia. Ainoastaan yhdessä kuvassa on mies, joka on kaivuupuuhissa kasvimaalla. Tyylilleen uskollisesti Bayley on sisällyttänyt hyvin moneen kuvaan eläimiä, tarkemmin sanottuna kymmenestä kuvasta seitsemässä on jokin eläin, vaikka itse runossa ei mainita muita eläimiä kuin kana. Bayleyn kuvituksissa sen sijaan esiintyy kanan lisäksi kissa, musta lintu ja hevonen, orava ja etana, koira, kaksi kania sekä hiiri.

Kaarina Helakisa on suomentanut runon *One, two, buckle my shoe* kaksi kertaa eri kuvitusten yhteyteen. Helakisan ensimmäinen suomennos löytyy vuonna 1982 julkaistusta teoksesta *Riemukas riimikirja*, jonka alkuteoksen *The Collins Book of Nursery Rhymes* on kuvittanut Niki Daly ja joukko muita kuvittajia. Viittaan jatkossa tähän kuvitukseen muodossa ”Daly ym.”

Kaarina Helakisa sekä suomensi että kirjoitti itse paljon lastenkirjallisuutta, niin lyriikkaa kuin proosaa. Hänen suomennostuotantaansa lukeutuvat muun muassa sellaiset lastenkirjallisuuden klassikot kuin Astrid Lindgrenin *Veljeni Leinojamieli* sekä C. S. Lewisin Narnia-sarjan kolme teosta *Hopeinen tuoli*, *Hevonen ja poika* ja *Narnian viimeinen taistelu*. *Riemukas riimikirja* puolestaan on hänen keskeisimpiä lastenkamarirunouden suomennoskokoelmiaan. Lastenlyriikan suomennoksissa hänen lähtökohtanaan oli periaate, että hän kirjoittaa alkutekstin idean pohjalta uutta tekstiä jopa melko omavaltaisella tavalla.

(Heikkilä-Halttunen 2007b, 507–508.) Nämä Helakisan käänösperiaatteet ovat nähtävissä myös *One, two, buckle my shoe* -suomennoksessa.

Helakisan ensimmäisen suomennoksen yhteyteen liitettyssä kuvituksessa on kuva jokaiselle säkeelle. Kuvitukset esittävät melko tarkasti toistaen samat asiat kuin verbaalinen moodi, jopa numerot näkyvät myös tässä kuvituksessa toisin kuin suurimmassa osassa runon muita kuvituksia. Kuvat ovat melko värikkäitä, jollain tavalla hyvin perinteisiä. Kuvat tuovat runon hieman myöhäisemmälle aikakaudelle kuin mihin verbaalinen teksti viittaa. Kuvituksen henkilöhahmoilla on sellaisia asuja, joita pidettiin käsittääkseni 1900-luvun puolivälin jälkeen. Tyyliään kuvitus on naivistinen. Myöskään tämän kuvituksen yksittäiset kuvat eivät vaikuttaisi olevan juonellisessa yhteydessä toisiinsa.

Helakisan toinen suomennos on vuonna 1988 julkaistussa ja Cyndy Szekeresin kuvittamassa teoksessa *Hanhiemon ystävät*, jonka alkuteos on nimeltään *Szekeres' Mother Goose*. Cyndy Szekeres on vuonna 1933 syntynyt lastenkirjailija ja kuvittaja, joka on kuvittanut muun muassa Beatrix Potterin tarinoita. Szekeresin kuvituksille ominaista on toisaalta realististen yksityiskohtien ja ihmismäisten piirteiden yhdistäminen hänen kuvaamissaan eläinhahmoissa. Szekeresin varhaisimmat työt olivat lähinnä mustavalkoisia lyijykynätöitä, joihin hän toisinaan on tuonut väriä esimerkiksi keltaisilla yksityiskohdilla. Vuodesta 1977 eteenpäin Szekeres on kuvittamisen lisäksi myös kirjoittanut lastenkirjoja. (Pitchford 2006.)

Szekeresille ominaiseen tapaan *One, two, buckle my shoe* kuvituksessa esiintyy hyvin ihmismäisiä eläinhahmoja. Kuvissa on esimerkiksi karhunpentuja, hiiriä sekä kana. Kaikilla kuvituksen eläimillä on vaatteet ja hahmot kuvataan ihmisille ominaisissa toimissa. Kuvituksen värimaailma on melko pehmeä ja hahmot ovat hyvin iloisia. Jostain syystä Szekeres on jättänyt kuvitusta vaille säkeet kuusi (*dig and delve*) ja seitsemän (*maids a-courting*) ja tulkinnut hyvin mielenkiintoisella tavalla säkeistön yhdeksän, jonka pohjalta hän on piirtänyt kuvan, jossa hoituriasuinen hiiri on hoitamassa kipeätä karhunpentua. Alkutekstin sanan ”maid” voi toki yhdistää myös sairaanhoitajaan, joskin se on nähdäkseni melko epätavallinen tulkinta tästä sanasta ja tavallisin merkitys onkin palvelija. Vastaavanlaista tulkintaa ei löydykään aineistoni muilta kuvittajilta. Niin ikään Szekeresin kuvituksen yksittäisten kuvien välillä ei vaikuttaisi olevan juonellista kytköstä, joskin useammassa kuvassa esiintyy karhunpoikasia, jotka saattavat olla keskenään samoja tai eri karhunpoikasia ja kuvituksen voisi tulkita myös niin, että kaikki eri kuvien tapahtumat tapahtuvat samalla hetkellä.

Vuonna 1988 julkaistussa teoksessa *Lastenkamarin riimejä ja loruja* on nimetty kolme suomentajaa, Maija Lindgrén, Matti Vuorinen ja Eija Tanneraho, mutta missään ei ole eritelty, kuka on suomentanut mitkään runot. Näin ollen teoksessa esiintyneen *One, two, buckle my shoe* -runon suomennoksen tekijästä ei ole varmuutta. Kaikki edellä mainitut suomentajat ovat kuitenkin käsittääkseni ainoastaan suomentaneet lastenrunoja, mutta eivät itse kirjoittaneet niitä. He ovat myös suomentaneet muunlaistakin kirjallisuutta kuin lastenkirjallisuutta. Viittaan tähän suomennokseen jatkossa mahdollisten suomentajien alkukirjaimilla muodossa ”ML/MV/ET”.

Hilda Offen on brittiläinen lastenkirjailija ja kuvittaja, joka on kuvittanut lukuisia lastenrunokokoelmia ja satukirjoja (The Agency 2016). Teoksellaan *Nice Work, Little Wolf!* hän voitti Smarties Gold Award -palkinnon, minkä lisäksi hän on ollut ehdolla useiden kirjallisuuspalkintojen saajaksi (Troika Books). Mielestäni Offenin kuvitustyyliä voisi luonnehtia lystikkääksi ja yksityiskohtaiseksi. Lisäksi hänen hahmonsensa ovat usein hyvin ilmeikkäitä. Rojankovskyn, Bayleyn ja Helakisan suomennoksen pohjalla olleen kuvan kuvittajan tapaan myös Offen on kuvittanut *One, two, buckle my shoe* -runon jokaisen säkeen. Offenin kuvitus on aineistoni ensimmäinen, jossa voisi nähdä juonellisen kytköksen yksittäisten kuvien välillä. Kuvien voisi tulkita olevan kuvaus niissä esiintyvän vaaleahiuksisen, lenkipukuisen tytön yhdestä päivästä. Tyttö esiintyy kymmenestä kuvasta kahdeksassa, suurimmassa osassa selkeästi päähenkilönä, kahdessa enemmänkin tarkkailijan roolissa. Näistä kahdesta kuvasta toisessa tyttö istuu ruokapöydän ääressä ilmeisesti isänsä kanssa, kun palvelijat tuovat pöytään ruokaa, toisessa tyttö taas ihmettelee palvelijoiden ruuanvalmistuspuuhia. Kahdessa kuvassa tyttöä sen sijaan ei näy ollenkaan, vaan toisessa esiintyy ainoastaan ruskea kana, joka on muninut munan, toisessa taas kuvataan kahta pariskuntaa, joista etualalla olevan pariskunnan miesosapuoli ojentaa naiselle kukkakimppua. Näistä kahdesta kuvasta vain jälkimmäinen ei tunnut kytkeytyvän kuvien esittämään kertomukseen. Kanaa ja munaa esittävä kuva sen sijaan liitetään tarinaan niin, että siinä kuvassa, jossa palvelijat valmistavat ruokaa, näkyy myös rikottuja kanamunia, joiden voisi ajatella olevan tuon kymmenennen säkeen kuvassa esiintyvän kanan munia. Offenin kuvista kahdessa esiintyy myös koira, jollaista puolestaan ei mainita verbaalisessa moodissa ollenkaan.

Vuonna 1991 julkaistussa teoksessa *Hanhimuorin riimejä ja loruja* on osin samoja runoja kuin edellä mainitussa teoksessa *Lastenkamarin riimejä ja loruja*, mutta valitsemastani runosta siinä on erilainen versio. Tämän teoksen tiedoissa ei kuitenkaan mainita runojen

suomentajia laisinkaan, joten myöskään tämän runon suomentajaa ei ole tiedossa. Teoksen on kuvittanut Margie Emmons ja joukko muita kuvittajia, mutta yksitöiden runojen kuvittajia ei eritellä. Viitataan tähän kuvittajaan jatkossa ilmaisulla ”Emmons ym.”

Emmonsin ym. kuvitus koostuu herkistä vesiväritöistä. Värien käyttö niissä on hyvin hillittyä ja hahmot ovat hyvin pehmeäpiirteisiä. Jokainen säe on jälleen saanut oman kuvansa ja kuvat vaikuttaisivat suurimmalta osalta olevan toisistaan juonellisesti aivan erillisiä, paitsi kahdessa kohtaa: säkeiden kolme (pick up sticks) ja neljä (lay them straight) sekä säkeiden seitsemän (maids a-courting), kahdeksan (maids a-kissing) ja yhdeksän (maids are waiting) kohdalla. Säkeiden kolme ja neljä kuvituksissa on sama tyttö, joka ensimmäisessä kuvassa kerää keppejä, jälkimmäisessä katselee niistä ilmeisesti itse tekemäänsä siistiä riviä. Säkeiden seitsemän, kahdeksan ja yhdeksän kuvituksissa on kaikissa kaksi palvelijapukuista tyttöä, jotka ensimmäisessä kuvassa katselevat muurin yli, toisessa molempien luo on tullut vaaleatukkainen poika, kolmannessa tytöt istuvat muurilla odottavan näköisinä. Nämä kolme kuvaa voisivat siis olla kuvaus tapahtumasarjasta, jossa palvelustytöt ovat ensin tapaamassa heilojaan, joiden poistuessa sitten jäävät taas odottelemaan näiden takaisinpaluuta.

Helakisan tapaan myös Hannele Huovilta löytyy kaksi suomennosta runosta *One, two, buckle my shoe*. Huovin ensimmäinen suomennos on julkaistu vuonna 1996 Nan Brooks'n kuvittamassa teoksessa *Hanhiemon lorukoppa*, jonka alkuteos on *My Little Golden Mother Goose*. Huovi tunnetaan parhaiten monipuolisena lasten- ja nuortenkirjailijana, tunnetuimpina teoksinaan esimerkiksi *Urpo* ja *Turpo* -kirjat sekä erilaiset lastenrunokokoelmat (Kitula 2001, 54).

Nan Brooks on yhdysvaltalainen kuvittaja, joka opiskeli ja aloitti uransa mainossuunnittelijana, mutta siirtyi nopeasti kuvittaja-freelanceriksi. Hän on kuvittanut muun muassa Little Golden Book -sarjan teoksia, kuten *The Princess and the Pea*. Hänen tyyliään on kuvailtu värikkääksi ja leikkisäksi. (Bolinao.) Myös Brooks'n kuvitusta runosta *One, two, buckle my shoe* voisi hyvin kuvailla juuri näillä edellä mainituilla termeillä. Kuvissa esiintyy ihmismäisiä eläinhahmoja ja ihmishahmoja sekaisin. Yhdessä kohtaa esimerkiksi lapsen kanssa lähes tyhjää lautastaan esittelee kahdella jalalla seisova ja vaatetettu hiiri. Brooks ei ole kenties osittain tilan puutteen vuoksi tehnyt kuvaa jokaiseen säkeistöön. Säkeet kolme (pick up sticks) ja kuusi (dig and delve) ovat jääneet kokonaan ilman kuvaa ja toisaalta Brooks on kuvituksissaan yhdistänyt joitain kohtia eri säkeistä. Esimerkiksi säkeet yksi (buckle my shoe) ja viisi (a big fat hen) ovat yhdistyneet sillä tavalla, että ensimmäisessä

säkeessä mainittua kenkää on kiinnittämässä lierihattuisen pojan jalkaan viidennessä säkeessä mainittu kana.

Huovin toinen suomennos puolestaan löytyy vuonna 2009 julkaistusta Richard Scarryn kuvittamasta teoksesta *Hanhiemon lorulipas*, jonka alkuteos on vuonna 1964 julkaistu *Richard Scarry's Best Mother Goose*. Tässä yhteydessä runo on puolet tavallista lyhyempi ja näin ollen runossa on vain viisi säettä eli siinä lasketaan vain kymmeneen.

Kenties aineistoni tunnetuin kuvittaja, Richard Scarry oli niin ikään yhdysvaltalainen kirjailija ja kuvittaja, joka syntyi 1919 Bostonissa. Elämänsä aikana Scarry kirjoitti ja kuvitti yli 300 teosta, joita on käännetty useille kielille ja sovitettu animaatiisarjoiksi. Hänen kehittelemänsä ihmismäisesti pukeutuvat ja toimivat eläinhahmot ovat tunnettuja nokkeluudestaan ja optimismistaan. Scarry yhdisti töissään luovasti faktaa ja fiktiota opettaen lapsilukijoille erilaisten henkilöhahmojen ja juonellisten tarinoiden kautta, miten maailma ja ihmiset toimivat. (Knight 2006.) Myöskin Scarryn kuvituksessa valitsemastani runosta esiintyy ihmismäisiä ja toimeliaita eläinhahmoja. Jälleen jokainen säe on saanut rinnalleen kuvan. Jokaisessa yksittäisessä kuvassa on sinileninkinen iloinen tyttökanini, joka tekee verbaalisessa moodissa mainittuja asioita. Viimeisessä kuvassa tyttökanini ojentaa kukkasen suurelle pullealle kanalle. Kuvien välillä voisikin siis nähdä hyvin kytköksen, koska jokaisessa kuvassa esiintyy sama hahmo. Voidaan ajatella, että kuvat esittävät tyttökaninin päivän kulkua. Mielestäni kuvituksista voisi aistia myös hyvien tapojen havainnollistamista.

Aineistoni viimeinen suomennos on Taija Mårdin käsialaa ja esiintyy Mårdin kokonaan suomentamassa, vuonna 2004 julkaistussa *Lystikkäässä lorulippaassa*. Kuvituksen teokseen on laatinut Faith Jacques ja runot teokseen on koonnut Zena Sutherland.

Faith Jaques oli englantilainen kuvittaja ja kirjailija, joka syntyi vuonna 1923 Leicesterissä. Hän kuvitti uransa aikana yli sata kirja, joista tunnetuimmat lienevät Roald Dahlin teosten *Charlie and the Chocolate Factory* ja *Charlie and the Great Glass Elevator* ensimmäisiin Britanniassa julkaistuihin painoksiin tehty kuvitus. Jaques'in tunnelmallisten ja yksityiskohtaisten kuvitusten taustalla oli usein hyvin perusteellista historiantutkimusta. Kuvituksillaan Jaques pyrki aina tulkitsemaan tekstiä sen sijaan että olisi tyytynyt vain koristelemaan sitä. (Tucker 2006.)

Jaques'in paneutuminen tekstien historiataustaan näkyy myös runon *One, two, buckle my shoe* kuvituksessa. Niissä esiintyville hahmoille on piirretty hyvin yksityiskohtaiset ajanmukaiset

vaatteet. Kuivissa esiintyy niin aikuisia kuin lapsiakin ja kaikilla on hyvin uskottavat asut. Myös kuvien miljööstä on aistittavissa menneen ajan tuntu. Kuvat ovat mielestäni sijoitettavissa 1700-luvun loppuun tai 1800-luvun alkuun vaatteiden ja miljöön perusteella. Kuvat näyttäisivät kertovan keskiluokkaisen talon tavallisesta päivästä. Kuvista seitsemässä esiintyy sama sinitakkinen poika. Ainoastaan säkeiden seitsemän, kahdeksan ja yhdeksän kuvissa on siirrytty seuraamaan palvelijoiden toimia. Viimeisessä kuvassa näkyy taas runon kuuden ensimmäisen kuvan poika, joka istuu ruokapöydän ääressä edessään tyhjiä siististi katettuja astioita.

One, two, buckle my shoe -runon kuvitukset ovat kaiken kaikkiaan hyvin värikkäitä ja ilmeikkäitä. Tyyllisesti runo on saanut monenlaisia kuvituksia, realistisesta naivistiseen. Kuvituksista välittyy myös runsaasti sellaista informaatiota, jota ei verbaalisesta moodista välity, osassa kuvituksia on esimerkiksi kuvattu miljöötä ja hahmoja hyvinkin yksityiskohtaisesti (esim. Bayley ja Jaques). Kiintoisaa on huomata, että kuvittajista neljä eli hieman alle puolet on tuonut kuvituksiin runsaasti eläimiä tai kuvannut runon toimijat eläiminä, vaikka itse runossa mainitaan vain yksi eläin (kana). Kuvittajat ovat joka tapauksessa tulkinneet verbaalista lähdetekstiä hyvin monella tavalla, joten onkin kiinnostavaa selvittää, millä tavoin nämä paljonkin toisistaan eroavat tulkinnat ovat vaikuttaneet suomentajien ratkaisuihin heidän itse tulkitessaan verbaalisen lähdetekstin ja kuvituksen muodostamaa multimodaalista kokonaisuutta.

5.2 Multimodaalinen käänösanalyysi

Tutkimukseni tavoitteena on siis selvittää, näkyykö lähdetekstin kuvituksen vaikutus suomennoksessa sanatasolla ja jos näkyy, millä tavalla. Tämän lisäksi tutkin ovatko jotkin sellaiset suomennokseen tehdyt lisäykset, joille ei löydy vastinetta sen enempää verbaalisesta kuin visuaalisestakaan lähdetekstistä, selitettävissä loppusointuisuuden tavoittelulla.

Sovellan aineistoni analysoinnissa Aaltosen (2013) kehittämää kaksivaiheista analyysimenetelmää. Olen tehnyt menetelmään joitakin muutoksia tulosten tarkastelun helpottamiseksi ja jotta analyysi vastaisi paremmin omiin tutkimuskysymyksiini. Esittelen tässä luvussa vaihe vaiheelta oman sovellukseni Aaltosen analyysimenetelmästä. Analyysin ensimmäisessä vaiheessa tarkastelen lähdetekstin visuaalista ja verbaalista moodia ja mitä asioita niissä esitetään, toisessa vaiheessa selvitan, millä tavalla eri moodien esittämät asiat välittyvät käänöukseen ja erityisesti, onko pelkästään visuaalisessa moodissa esitettyä

informaatiota välittänyt suomennokseen. Jotta löytäisin vastauksen myös kolmanteen tutkimuskysymykseeni, olen lisännyt analyysiin kolmannen vaiheen, jossa tarkastelen suomennoksia lastenkamarirunoudelle tärkeän piirteen, loppusointujen eli riimien kannalta, ja tutkin, ovatko suomennoksessa esiintyvät, sekä verbaalisesta että visuaalisesta lähdetekstistä poikkeavat lisäykset selitettävissä loppusointujen tavoittelulla.

En onnistunut saamaan käsiini jokaisen suomennoksen varsinaista kuvitettua lähdetekstiä, jonka pohjalta kukin nimenomainen suomennos on tehty. Tämän takia jouduin joissain kohdin tekemään analyysin pelkän suomennokseen liitetyn kuvan ja oletetun lähdetekstin perusteella, joka oli nähdäkseni useimmiten jompikumpi Opien ja Opien tai Halliwellin versioista (ks. s. 39–40). Näin jouduin menettelemään kaikkiaan neljän suomennoksen kohdalla, jotka olivat molemmat Helakisan suomennokset, Huovin suomennos Brooksinkin kuvitukseen sekä tuntemattoman suomentajan suomennos Emmonsinkin muiden kuvitukseen.

5.2.1 Analyysin ensimmäinen vaihe

Analyysini ensimmäinen vaihe keskittyy multimodaalisen lähdetekstin tarkasteluun. Aaltonen (2013, 36) haki analyysinsä ensimmäisellä vaiheella vastauksia kysymykseen: millaisia aidosti uusia merkityksiä lähdetekstin multimodaalisuus synnyttää? Pohjana tämän vaiheen kysymyssarjalle Aaltonen on käyttänyt multimodaalista tutkimusta paljon tehneen Jay Lemken oppaassa *Doing Multimedia Analysis of Visual and Verbal Data: A Guide* (2011) esitetyistä kysymyssarjoista yhtä, jota voi käyttää apuna tutkittaessa merkityksen rakentumista verbaalista ja visuaalista moodia yhdistävässä esityksessä. Lemken kysymyssarja koostuu seuraavista kysymyksistä:

1. Mitkä asiat esitetään toisteisesti molemmissa moodeissa?
2. Mitkä asiat esitetään ainoastaan yhdessä moodissa?
3. Mitkä merkitykset syntyvät ainoastaan moodien yhdistämisen seurauksena?

Aaltonen (2013, 37) on jakanut kysymyksen numero kaksi kahteen osaan niin että toinen kysymyksistä kohdistuu visuaalisessa moodissa esitettyihin ja toinen verbaalisessa moodissa esitettyihin asioihin. Tämä jako on myös oman tutkimukseni kannalta mielekäs ja helpottaa tulosten tarkastelua. Lisäksi Aaltonen on muokannut hieman Lemken kysymyssarjan kolmatta kysymystä, joka onkin melko laaja, kuten Aaltonen (mp.) toteaa. Aaltosen tekemä kysymyksen uudelleenmuotoilu on mielestäni melko onnistunut ja ainakin selkeämpi ja hieman yksiselitteisempi kuin Lemken vastaava. Kysymys muokattuna kuuluu: minkä

elementtien merkitykset muuttuvat moodien yhdistämisen seurauksena? Tässä viitataan siis niihin elementteihin, jotka esitetään eri moodeissa hieman eri tavalla, niin että moodien yhdistelmässä elementin tulkinta on hieman erilainen kuin mikä muodostuisi vain jompaakumpaa moodia tarkastelemalla (mp.). Lisäksi Aaltosen lisäämä kysymys siitä, mitä esitetään eri moodeissa eri tavoin, on myös oleellinen omien tutkimuskysymyksieni kannalta, kun pohdin kääntäjän tekemiä ratkaisuja ristiriitatilanteessa ja sitä, kumpaan moodiin kääntäjä on enemmän tuntunut tukeutuvan.

Analyysin ensimmäisessä vaiheessa selvitän siis, millaisia elementtejä lähdetekstissä esiintyy ja teen tämän seuraavien kysymysten avulla:

Mitä esitetään toisteisesti molemmissa moodeissa?

Mitä esitetään ainoastaan visuaalisessa moodissa?

Mitä esitetään ainoastaan verbaalisessa moodissa?

Mitä esitetään eri moodeissa eri tavoin?

Minkä elementtien merkitykset muuttuvat moodien yhdistämisen seurauksena?

Toiseen kysymykseen (Mitä esitetään ainoastaan visuaalisessa moodissa?) vastatessani kuvailen sanoin kuvan välittämää visuaalista informaatiota. Tätä kutsutaan multimodaaliseksi transkriptioksi (Flewitt ym. 2009). Tutkijoiden mukaan visuaalisen informaation sanallisessa kuvailussa pitäisi pyrkiä pelkistettyihin versioihin havaitusta ja priorisoimaan ja karsimaan yksityiskohtia. Visuaalisen informaation kuvailu tulee olla toisaalta tarkkaa ja lukijan kannalta selkeätä, mutta myös heijastella tutkimuksen tavoitetta (emt. 45). Aaltosen (2013) tavoin pyrin itsekkin yksinkertaisuuteen ja kuvaamaan vain kaikkein oleellisimman kuvan välittämästä informaatiosta. Erityisesti kiinnitän siis huomiota kuvassa esitettyihin asioihin, hahmoihin, asentoihin, ilmeisiin ja eleisiin, katseiden suuntiin sekä esitettyihin tapahtumiin ja tekemisiin.

Ensimmäisen vaiheen tulokset kokoan taulukkoon siten, että sijoitan verbaalisen lähdetekstin ensimmäiseen sarakkeeseen ja tarkastelen kullakin taulukon rivillä yhtä säettä kerrallaan. Alla oleva esimerkki ensimmäisen vaiheen taulukoinnista on Nicola Bayleyn kuvittamasta teoksesta *Nicola Bayley's Book of Nursery Rhymes*:

Taulukko 1. Esimerkki analyysin ensimmäisestä vaiheesta

	Mitä esitetään toisteisesti molemmissa moodeissa?	Mitä esitetään ainoastaan visuaalisessa moodissa?	Mitä esitetään ainoastaan verbaalisessa moodissa?	Mitä esitetään eri moodeissa eri tavoin?	Minkä elementtien merkitykset muuttuvat moodien yhdistämisen seurauksena?
One, two, Buckle my shoe;	Kenkä, jossa on solki	hohtavat punaiset naistenkengät, kenkien käyttäjällä röyhelöinen hame, jalat (joissa kengät ovat) tyynyn päällä, tyynyn vieressä kissa	numerot	Verb.: kenkä vielä solmimatta, puhutaan yhdestä kengästä; vis.: kengänsoljet jo kiinni, kenkiä kaksi	kenkä on naistenkenkä

Analyysin ensimmäisen vaiheen esimerkistä huomataan ensinnäkin miten paljon lisäinformaatiota visuaalinen moodi välittää sen lisäksi, että se esittää osan verbaalisen moodin informaatiosta toisteisesti. Visuaalinen moodi antaa esimerkiksi verbaalisessa moodissa mainitulle kengälle värin. Lisäksi näiden kahden moodin kokonaisuudessa elementin 'kenkä' merkitys muuttuu sikäli, että visuaalinen moodi tekee kengästä nimenomaan naistenkengän. Esimerkistä näkyy myös, miten visuaalinen ja verbaalinen moodi esittävät hieman eri asioita: visuaalinen moodi esittää sen, mitä on tapahtunut verbaalisessa moodissa ilmaistun tapahtuman jälkeen. Toisin sanottuna visuaalinen moodi esittää verbaalisessa moodissa ilmaistun toiminnan tuloksen.

5.2.2 Analyysin toinen vaihe

Aaltosen analyysin toisessa vaiheessa verrataan runon käännöstä verbaaliseen lähdetekstiin ilmaus kerrallaan. Tämän vaiheen tarkoituksena on selvittää käännöksen elementin suhdetta sen lähdekieliseen vastineeseen jakamalla elementit seuraavaan kuuteen Aaltosen (2013, 40) määrittelemään kategoriaan:

- A. Käännös vastaa lähdekielistä elementtiä sanatarkasti.
- B. Käännös on tarkempi ilmaus kuin sen lähdekielinen vastine.
- C. Käännös on yleisempi ilmaus kuin sen lähdekielinen vastine.
- D. Käänöksen elementti poikkeaa sisällöllisesti sen verbaalisen lähdetekstin vastineesta.
- E. Käänöksen elementille ei ole vastinetta verbaalisessa lähdetekstissä.
- F. Verbaalisen lähdetekstin elementille ei ole vastinetta käänöksessä.

Toisen vaiheen tulokset kootaan taulukkoon siten, että ensimmäiseen sarakkeeseen sijoitetaan käänös, toiseen käänöksen lähdekielinen vastine ja kolmanteen sarakkeeseen yllä esitetyistä kategorioista (A–F) se, jota käänös edustaa.

Kuten Aaltonenkin (2013, 40) huomauttaa, kielen rakenteellisten erojen takia voi paikoitellen olla hankala eritellä lähde- ja kohdekielisiä tekstejä sanakohtaisesti. Kenties erityisesti runoja ja niiden suomennoksia voi olla hankala verrata toisiinsa sanatasolla. Johdonmukaisuuden vuoksi päätin kuitenkin jakaa runon säkeet taulukkoon pääosin sana sanalta, eli yhdellä rivillä on yleensä vain yksi sana ja sen vastine, mikäli sellainen löytyy. Kaikin paikoin ei kuitenkaan ole järkevää väkisin erottaa yksittäisiä sanoja toisistaan. Aaltosen tapaan jaankin kohdetekstin niin pieniin osiin, kuin on mielekästä analyysin kannalta. Näin ollen en analysoi esimerkiksi prepositioita tai artikkeleita erikseen vaan pääsanansa yhteydessä. Tämän periaatteen mukaan käsitelen siis esimerkiksi ilmaisuja ”at the door”, ”in the kitchen”, ”Jusun kanssa” sekä ”luona valkean” omina yksikköinä. Myös kollokaatteja olen tarkastellut pääsanansa yhteydessä (esim. ”ruuan valmistan”, ”sai suudelman”, ”maata poista” ja ”pidimme yhtä”). Verbejä olen käsitellyt yhdessä niihin liittyvien apuverbien tai vastaavien yhteydessä (esim. ”are waiting” ja ”muninut on”). Joissain kohdin kuitenkin katsoin perustelluksi sijoittaa yhdelle riville ennemminkin ajatuskokonaisuuden, mikäli kohdan käsitteleminen erikseen sana sanalta olisi tuntunut liian keinotekoiselta. Tällaisia poikkeustapauksia ovat esimerkiksi ”ruokaa -- pyytelen”, ”oma asiasi”, ”halaa toista” ja ”vatsa kurnii”. Mikäli yhdessä käsittelemäni sanat eivät itse tekstissä ole vierekkäin, merkitsen taulukkoon näiden sanojen välille kaksi väliviivaa (--).

Analyysissäni en ota kuitenkaan ollenkaan huomioon sellaisia yksittäisiä sanoja, joita ei voi havainnollistaa kuvallisesti, sillä nämä eivät nähdäkseni ole multimodaalisen analyysin kannalta oleellisia tai mielekkäitä tutkimuskohteita. Tällaisia sanoja ovat esimerkiksi konnektori ”ja” sekä sellaiset adverbit kuin ”nyt”, ”jo” ja ”taas”. Myöskin olla-verbit mahdollisine apuverbeineen (esim. ”voiko -- olla”) sekä ilmauksen ”sehän on” jätän analyysini ulkopuolelle.

Joidenkin ilmausten kohdalla olen kuitenkin käsitellyt jopa yhtä sanaa pienempiä yksikköjä, mikäli nämä kantavat sellaisia merkityssisältöjä, joita voidaan ilmaista myös kuvallisesti ja mikäli tällä erottelulla on jotain merkitystä analyysin tulosten kannalta. Nämä ilmaukset ovat sana ”kananen”, joka löytyy kolmesta suomennoksesta sekä sana ”tipunen”, joka löytyy

yhdestä suomennoksesta. Näissä sanoissa olen siis käsitellyt erikseen sanojen vartaloita ”kana-” ja ”tipu-” sekä deminutiivista johdinta ”-nen”, joka ilmaisee pienuutta (VISK, § 208).

Aaltosen analyysissa tehtiin lopuksi koonti ensimmäisen ja toisen vaiheen taulukoista samaan taulukkoon, mutta itse koin mielekkääksi siirtyä analyysini toisessa vaiheessa suoraan koontitaulukkoon. Näin ollen teen siis edellä kuvatun Aaltosen mukaisen analyysin toisen vaiheen suoraan koontitaulukkoon, josta voin heti tarkastella, millainen suhde käännösratkaisuilla on siihen, missä moodissa informaatio on esitetty lähdetekstissä. Sijoitan siis Aaltosen mukaisen analyysin toisen vaiheen vasemmalta katsoen taulukon kolmeen ensimmäiseen sarakkeeseen, joiden viereen liitän sarakkeet analyysin ensimmäisestä vaiheesta nousseiden vaihtoehtojen mukaan, joista selviää siis, löytyykö käännöksen vastine lähdetekstin molemmista moodeista, vain visuaalisesta moodista, vain verbaalisesta moodista, vai onko vastine esitetty eri moodeissa eri tavoin, vai onko se muuttunut merkitykseltään moodien yhdistelmässä. Kunkin sanan/ilmauksen riville merkitsen rastin sen mukaan, mitä vaihtoehtoa kukin sana/ilmaus edellä mainituista vaihtoehdoista edustaa.

Viimeiseksi sarakkeeksi laitan vielä vaihtoehdon ”ei vastinetta”. Tämä vaihtoehto puuttuu Aaltosen taulukosta kokonaan, mutta itse koen, että tämän vaihtoehdon lisääminen omaksi sarakkeekseen helpottaa tulosten tarkastelua. Aaltosenkin mallin mukaan tehty taulukko toki paljastaa myös ne ilmaukset, jotka jäävät ilman vastinetta niin, että näiden sanojen/ilmauksien rivit jäävät ilman rastia. Koen kuitenkin, että tämän viimeisen sarakkeen lisääminen helpottaa näiden vastineetta jäävien sanojen/ilmausten huomaamista. Lopuksi koodasin vielä rivit eri värein käännöksen ja lähdetekstin vastaavuutta ilmaisevan koodin mukaan seuraavalla tavalla:

Taulukko 2. Analyysin toisen vaiheen taulukoinnissa käytetyt värikoodit

A. Käännös vastaa lähdekielistä elementtiä sanatarkasti.
B. Käännös on tarkempi ilmaus kuin sen lähdekielinen vastine.
C. Käännös on yleisempi ilmaus kuin sen lähdekielinen vastine.
D. Käännöksen elementti poikkeaa sisällöllisesti sen verbaalisen lähdetekstin vastineesta.
E. Käännöksen elementille ei ole vastinetta verbaalisessa lähdetekstissä.
F. Verbaalisen lähdetekstin elementille ei ole vastinetta käännöksessä.

- Elementtiä ei oteta huomioon koonnissa.

Värikoodien käyttäminen koodikirjaimen lisäksi helpotti edelleen tulosten hahmottamista niin, että on helppo huomata esimerkiksi se, miten usein verbaalisen lähdetekstin osalta ilman vastinetta jäävälle suomennokselle löytyy vastine kuitenkin visuaalisesta lähdetekstistä. Alla esitän vielä esimerkin oman analyysini toisesta vaiheesta Tajja Mårdin suomennoksen kahden ensimmäisen säkeen avulla. Mårdin suomennos löytyy siis Faith Jaques'in kuvittamasta teoksesta *Lystikäs lorulipasto*.

Taulukko 3. Esimerkki analyysin toisesta vaiheesta

Kohdetekstin elementti	Vastine verbaalis. lähdet.	Kuinka vastaavat toisiaan	Ilmaistu molemmissa moodeissa	Vastine vain vis. LT	Vastine vain verb. LT	Eri moodeissa eri tavoin	Merkitys muuttunut	Ei vastinetta
Yksi,	One,	A			X			
kaksi,	two,	A			X			
	Buckle	F	X					
	my	F			X			
Kengän	shoe;	A	X					
alla		E		X				
paksi;		E						X
Kolme,	Three,	A			X			
neljä,	four,	A			X			
Talossa		E		X				
on		E	-	-	-	-	-	-
Heljä;		E						X
	Knock	F	X					
	at the door;	F	X					

Kuten esimerkkitaulukosta huomataan, tulokset ovat helposti hahmotettavissa kun värit paljastavat käännöksen ja lähdetekstin vastaavuutta ilmaisevan koodin jo ennen kuin ehtii katsoa kyseistä koodia. Kun kutakin koodia edustava rivi on väritetty omalla värillään, on myös erittäin helppo hahmottaa, mistä kunkin yksittäisen käännöksen elementin vastine löytyy tai löytyykö vastinetta ollenkaan. Tällä analyysin toisella vaiheella etsin vastausta

kysymykseen visuaalisen lähdetekstin eli kuvituksen vaikutuksesta käänösratkaisuihin. Taulukosta nähdäänkin esimerkiksi, että verbaalisessa lähdetekstissä ilman vastinetta jäävällä käänöksen elementillä (E) on kuitenkin toisinaan vastine visuaalisessa lähdetekstissä. Esimerkiksi sanalle ”talossa” ei ole vastinetta verbaalisessa lähdetekstissä, mutta kuvassa näkyy selkeästi talon seinä, jonka voidaan mielestäni tässä katsoa edustavan talon kokonaisuutta. Kokonaisuudessaan tämän analyysiesimerkin perusteella kuvituksella näyttäisi olleen melko vähäinen vaikutus kyseisen suomentajan käänösratkaisuihin. Kiintoisaa on huomata, että jopa kolmessa tapauksessa neljästä on jätetty kokonaan kääntämättä sellainen elementti, joka ilmaistaan sekä verbaalisessa että visuaalisessa lähdetekstissä. Vain kerran tällainen elementti on käännetty ja tällöin sanatarkasti (A). Useimmiten sen sijaan tämän analyysiesimerkin sanatarkoilla (A) käänöksillä on vastine vain verbaalisessa lähdetekstissä. Kuten aiemmin totesin, en ota analyysissäni huomioon tekstissä esiintyviä olla-verbejä.

5.2.3 Analyysin kolmas vaihe

Analyysiini pitää lisätä vielä yksi vaihe, jolla selvitan, millaisia käänösratkaisuja on osunut runojen riimisoiksi. Tämän teen listaamalla kussakin käänöksessä säkeen lopussa olevat sanat, jotka muodostavat loppusoinnun säkeen ensimmäisen puolisäkeen kanssa, joka on suurimmassa osassa tapauksia lukusana (kaksi/kaa, neljä/nee jne.). *Lastenkamarin riimejä ja loruja* -teoksesta löytyvässä suomennoksessa ei kuitenkaan ole yhtä selkeätä riimikaavaa kuin muissa suomennoksissa eikä siinä pääsääntöisesti ole haettu loppusointuja lukusanoille lukuun ottamatta lukusanaa kymmenen. Tästä suomennoksesta olen näin ollen taulukoinut kaikki ne sanat, jotka ovat keskenään loppusointuisia, paitsi edellä mainitun lukusanan kymmenen. Muista suomennoksista taulukoin ainoastaan ne sanat, jotka luovat loppusoinnun niitä edeltävän lukusanan kanssa. Esimerkiksi säkeestä ”Yksi, kaksi, kenkä hohtavaksi” taulukoin ainoastaan sanan ”hohtavaksi”, mutten itse lukusanaa ”kaksi”. Näin teen siitä syystä, että lukusanat on jokaisessa suomennoksessa suomennettu aina vastaamaan sanatarkasti verbaalista lähdetekstiä riippumatta siitä, onko lukusana ilmaistu myös visuaalisessa lähdetekstissä vai ei (vain yhdessä tapauksessa lukusanat on ilmaistu myös visuaalisessa lähdetekstissä). Tämä johtuu epäilemättä siitä, että kyseessä on nimenomaan numeroloru, jonka tarkoituksena on opettaa lapsilukijalle numeroita, joten ainoa ”oikea” ratkaisu on kääntää lukusanat sanatarkasti. Niinpä lukusanojen taulukoiminen ei olekaan tutkimukseni kannalta mielekästä, koska lähtökohtaisesti on jo selvää, ettei niitä ole valittu loppusointujen tavoittelun takia vaan siitä yksinkertaisesta syystä, että lähdetekstinä on numeroloru.

Riimisanojen taulukoinnin jälkeen tarkastelen, onko näillä sanoilla vastinetta lähdetekstissä. Tämän vaiheen avulla pyrin selvittämään, onko käänöksessä kenties elementtejä, joille ei ole vastinetta sen enempää verbaalisessa kuin visuaalisessakaan lähdetekstissä, eli elementtejä, jotka olisivat selitettävissä pelkästään loppusointujen tavoittelulla. Jaan siis erilaiset vastaavuusvaihtoehdot neljään eri kategoriaan seuraavasti:

1. Vastine molemmissa moodeissa.
2. Vastine vain verbaalisessa moodissa.
3. Vastine vain visuaalisessa moodissa.
4. Ei vastinetta kummassakaan moodissa.

Tekemäni havainnot kokoan taulukkoon siten, että sijoitan riimisanan reunimmaiseen sarakkeeseen vasemmalla ja muihin sarakkeisiin merkitsen, edellä mainitut vaihtoehdot, joista rastitan sen, jota kukin yksittäinen sana vastaa. Paremman kokonaiskuvan hahmottamiseksi sijoitan taulukkoon lisäksi ensimmäisen ja toisen vaiheen kokoavasta taulukosta sarakkeen, josta näkee, millä tavalla suomennos ja verbaalinen lähdeteksti vastaavat toisiaan.

Alla esitän vielä esimerkin analyysini kolmannen vaiheen taulukosta. Esimerkin riimisanat ovat Hannele Huovin suomennoksesta, joka löytyy Richard Scarryn kuvittamasta *Hanhiemon lorulippaasta*.

Taulukko 4. Esimerkki analyysin kolmannesta vaiheesta

<i>Hanhiemon lorulipas,</i> Hannele Huovi	Miten vastaavat toisiaan?	Vastine molemmissa moodeissa	Vastine vain visuaalisessa moodissa	Vastine vain verbaalisessa moodissa	Ei vastinetta
puhtahaksi	E				X
heljä	E				X
puusi	D	X			
rakennan	D	X			
kukkasen	E		X		

Analyytiesimerkistä nähdään, että suurimmalla osalla riimisanoista ei ole vastinetta verbaalisessa lähdetekstissä. Yhdellä näistä verbaalisen lähdetekstin osalta vastineettomaksi jäävistä sanoista on kuitenkin vastine visuaalisessa lähdetekstissä. Loput kaksi jäävät kokonaan ilman vastinetta. Näiden voidaan siis ajatella tulleen valituiksi nimenomaan siksi, että suomennokseen saataisiin loppusoinnut. Esimerkistä huomaamme myös sen, että suomentaja on ottanut visuaalisen lähdetekstin huomioon riimisanoja pohtiessaan, sillä suurin osa riimisanoista löytyy joko visuaalisesta lähdetekstistä tai sekä visuaalisesta että

verbaalisesta lähdetekstistä. Kahdella riimisanalla on vastine molemmissa moodeissa, mutta näiden sanojen merkitys on muuttunut suomennoksessa. Saattaa olla, että tämä muutos on ollut välttämätön, jotta saataisiin aikaan loppusointu.

6 TULOKSET

Tässä luvussa esittelen tarkemmin analyysini tulokset. Ensin erittelen, mitä analyysini ensimmäinen vaihe paljasti lähdetekstin välittämästä visuaalisesta informaatiosta ja mikä sen suhde oli verbaalisesti välitettyyn informaatioon. Tämän jälkeen esitän havaintoni siitä, millä tavalla lähdetekstin visuaalinen informaatio näkyi suomennoksissa sanavalintojen tasolla. Viimeiseksi erittelen vielä millä tavalla loppusointujen tavoittelu näkyi suomennosten sanavalinnoissa. Lopuksi kokoan yhteen koko analyysin päätulokset.

6.1 Lähdetekstin analyysin tulokset

Lähdetekstin analyysillä halusin selvittää, mitä verbaalisessa moodissa esiintyneitä asioita oli esitetty myös visuaalisesti, mitä oli jätetty esittämättä ja mitä lisäinformaatiota kuva tarjosi ja esittikö se jotain ristiriitaisesti verbaaliseen moodiin nähden tai oliko jokin verbaalisen moodin elementti saanut joitain sellaisia merkityksiä kuvan rinnalla, joita se ei olisi saanut ilman kuvitusta.

Kaiken kaikkiaan jokaista kuvitusversiota runosta voi pitää hyvin runsaina tai kattavina, sillä kahta versiota lukuun ottamatta runon jokainen säe oli saanut rinnalleen kuvan. Szekeres ja Brooks olivat kuitenkin molemmat jättäneet kaksi säettä täysin kuvittamatta. Szekeres säkeet kuusi ja seitsemän ja Brooks säkeet kolme ja kuusi. Tosin voidaan pitää jonkin verran tulkinnanvaraisena, kuinka monta säettä kumpikin edellä mainituista on kuvittanut. Szekeresin kuvituksessa nimittäin on näkemykseni mukaan erotettavissa viisi erillistä kuvaa, mutta yhden kuvista voisi tulkita viittaavan kahteen ja toisen peräti kolmeen runon eri säkeeseen. Brooksinkin kuvituksesta puolestaan ei oikeastaan ole ollenkaan erotettavissa erillisiä kuvia, vaan koko sivu, jolla runo esitetään, tuntuu olevan yhtä yhtenäistä kuvaa, joka lisäksi jatkuu viereisellä sivulla esitetyn runon kuvitukseen. Brooksinkin kuvituksessa näkisin silti elementtejä kahdeksasta runon eri säkeestä, joten tein analyysin tämän tulkinnan pohjalta.

6.1.1 Toisteisesti esitetyt elementit

Kuvitusten välillä oli hyvin paljon yhteneväisyyksiä siinä, mitä verbaalisen moodin elementtejä niissä esitettiin toisteisesti. Verbaalisessa lähdetekstissä mainitut esineet sekä säkeen viisi kana oli esitetty kaikissa tai lähes kaikissa kuvituksissa. Ainoastaan Brooks oli jättänyt kuvittamatta säkeen kolme sanan ”sticks” ja Emmons ym. viimeisen säkeen sanan ”plate/platter”. Brooksinkin voidaan toisaalta tulkita ilmaisseen visuaalisesti myös säkeen kolme,

jossa kehoitetaan keräämään kepit/risut/väriliidut, sillä kuvassa näkyy kyllä väriliituja lattialla. Voitaisiin siis ajatella, että kuvassa näkyvät väriliidut pitäisi kerätä lattialta pois. Tämä on mielestäni kuitenkin jo melko kaukaa haettava, ja koska väriliidut ovat lattialla suorassa, tulkitsin kuvan viittaavan ainoastaan säkeeseen neljä, jossa edellisessä säkeessä mainitut esineet suoristetaan.

Verbaalisessa lähdetekstissä mainittuja tekemisiä sen sijaan oli esitetty visuaalisesti hieman valikoivammin kuin erilaisia esineitä. Ainoastaan yhdeksännen säkeen ”waiting” oli esitetty kaikissa kuvituksissa lukuun ottamatta Scarryn kuvitusta, joka loppuu viidenteen säkeeseen, kuten jo luvussa 5.1.2 totesin. Sen sijaan kaikista useimmin visuaalisesti ilmaisematta oli jätetty keppien suoristus ja kasvimaan muokkaukseen liittyvä kaivaminen. Keppien suoristaminen esitettiin vain kolmessa ja kasvimaalla kaivaminen neljässä kuvituksessa. Yleisesti ottaen kuitenkin suurin osa verbaalisessa moodissa ilmaistuista tekemisistä oli esitetty myös visuaalisesti.

6.1.2 Vain visuaalisesti esitetty informaatio

Runomuotoisen tekstin luonteenomaisimpiin piirteisiin kuuluu ilmaisun tiiviys, joten ei liene yllättävää, että aineistoni analyysi osoitti visuaalisen moodin tarjoavan paljon sellaista informaatiota, jota verbaalisessa lähdetekstissä ei ollenkaan ollut mainittu. Tällaisia asioita olivat esimerkiksi henkilöiden ja esineiden tarkat piirteet, värit, hahmojen tunnetilat sekä ympäristöt, joissa verbaalisessa tekstissä mainitut toiminnot tapahtuivat ja joissa esineet ja hahmot olivat, sekä se, miten tarkalleen ottaen jokin tekeminen tapahtui.

Verbaalisessa tekstissä on useampi säe, joissa mainitaan ainoastaan jokin tekeminen, muttei sanota tekijästä mitään. Jokaiseen runossa mainittuun tekemiseen kuitenkin tarvitaan tekijä, joten kuvittajan tehtäväksi jää päättää, millainen tämä tekijä on. Tällaisissa kohdissa kuvittajalla onkin hyvin vapaat kädet, joten omassa aineistossanikin tällaisia kohtia oli kuvitettu monella eri tavalla. Esimerkiksi säkeen kaksi oveen koputtaja tai oven sulkija oli useimmiten kuvattu tytöksi (kaikkiaan neljässä kuvituksessa), yhdessä kuvituksessa pojaksi, yhdessä kuvituksessa naiseksi, yhdessä kanitytöksi ja yhdessä ovea sulkemassa olivat karhunpentu ja hiirenpoikanen.

Verbaalisessa lähdetekstissä esiintyviä asioita, joita on hankala tai mahdoton ilmaista visuaalisesti oli esimerkiksi omistusmuoto ”my”, joka esiintyy ensimmäisessä ja viimeisessä säkeessä (”buckle my shoe”; ”my plate’s/platter’s empty”). Kuvittajat olivat ratkaisseet asian

vaihtelevalla tavalla. Ensimmäisen säkeen kohdalla osa oli tuonut kuvaan jonkin henkilöhaamon, kaikissa tapauksissa lapsen, joka solmii kenkiään tai jonka kenkiä joku toinen henkilö kiinnittää tai jättäneet henkilön kasvot kuvaamatta ja tehneet kuvan ainoastaan kengästä tai jalasta, jossa on kenkä. Myös viimeisen säkeen kuvituksissa esiintyy toisinaan jokin hahmo lautasen lisäksi tai sen sijasta. Emmonsin ynnä muiden versiossa viimeisen säkeen kuvituksessa nimittäin ei ole lautasta ollenkaan, vaan ainoastaan vihreähaalarinen poika, joka on juoksemassa jonnekin. Kaiken kaikkiaan kuudessa kuvituksessa kahdeksasta viimeisen säkeistön kuvituksessa oli jokin hahmo ja melkein jokaisessa kuvassa hahmo oli lapsi, yhdessä karhunpentu.

Aineistoni verbaalinen moodi ei esitä lähtökohtaisesti juonellista tarinaa. Osa kuvittajista oli kuitenkin nähnyt säkeissä kuvattujen asioiden ja toimintojen välillä juonen ja tehneet runon ympärille kuvasarjan, jossa lähes jokaisessa kuvassa esiintyy yksi ja sama henkilö. Esimerkiksi Offenin kuvituksen useammassa kuvassa esiintyy sama vaaleahiuksinen, lenkipukuinen tyttö, joka toimittaa säkeissä mainittuja puuhia tai katselee jonkun muun toimittavan niitä. Ainoastaan säkeiden viisi ja seitsemän kuvissa tyttöä ei näy, mutta kaikissa muissa kyllä, joko tekijänä tai tekemisen sivustakatsojana. Kaikkiaan neljä kuvittajaa yhdeksästä on tehnyt kuvituksellaan verbaalisen ja visuaalisen tekstin kokonaisuudesta juonellisen.

6.1.3 Vain verbaalisesti esitetty informaatio, ristiriita ja merkityksen tarkentuminen

Kuvittajat olivat yleisesti ottaen esittäneet kuvituksessaan hyvin suurelta osin kaiken sen, mitä verbaalinen moodi välitti sanallisesti. Ainoita asioita, joita pystyi esittämään vain verbaalisesti, olivat oikeastaan vain runossa esiintyvät käskymuodot. Kaikki muu sen sijaan oli periaatteessa esitettävissä myös kuvallisesti. Lähes kaikki kuvittajat olivat kuitenkin jättäneet kuvituksistaan pois verbaalisessa tekstissä mainitut lukusanat. Vain yhdessä kuvituksessa (Daly ym.) oli mukana myös numerot yhdestä kahteenkymmeneen. Osa kuvittajista oli lisäksi jättänyt ilmaisematta kuvallisesti joitakin verbaalisen moodin mainitsemia tekemisiä ja kuvanneet ainoastaan säkeessä mainitut esineet. Kuten yllä totesin (luvussa 6.1.1), kaikista useimmin visuaalisesti ilmaisematta oli jätetty keppien suoristus ja kasvimaan muokkaukseen liittyvä kaivaminen.

Joissakin kohdin kuvan ja sanan välille muodostui myös ristiriita. Ristiriitaisesti oli esitetty esimerkiksi säkeissä 7–9 mainittujen palvelijoiden/neitojen lukumäärä. Verbaalinen moodi puhuu palvelijoista/neidoista monikossa, kun taas joissain kuvituksissa oli esitetty ainoastaan

yksi palvelija/neito tai ei ketään. Näin oli peräti viiden kuvituksen kohdalla. Yksi mahdollinen selitys tälle ristiriitaisuudelle on saattanut olla esimerkiksi se, että kuvatessaan vain yhden henkilön kuvittaja on kenties ajatellut tämän yhden henkilöhahmon edustavan suurempaa joukkoa palvelijoita/neitoja ja on näin ollen ikään kuin viitannut yhdellä henkilöllä suurempaan joukkoon. Ristiriitaisuutta löytyi myös säkeen yksi kohdalla Rojankovskyn kuvituksessa. Säkeen sana ”buckle” viittaisi siihen, että säkeessä puhutaan soljellisesta kengästä, mutta Rojankovskyn maalaamassa kuvassa on lapsi, jonka kengässä on selkeästi nauhat. On vaikea arvata, mistä syystä kyseinen kuvittaja on päätenyt tällaiseen ratkaisuun. Ehkä kyseessä on ollut sanan virheellinen ymmärtäminen tai niinkin käytännöllinen seikka, että jos kuvassa ei näkyisi nauhoja, voisi näyttää siltä, että kuvan lapsella on jo kenkä kiinni jalassa, jolloin tuntuisi hassulta, että hän yhä ojentelee jalkaansa.

Toisinaan myös verbaalisen moodin informaatio tarkentui kun sen rinnalle asetettiin kuva. Merkitysten tarkentumista oli tapahtunut kolmen sanan kohdalla, jotka olivat ”stick”, ”maid” ja ”wait”. Jokaisella edellä mainitulla sanalla on useampia sanakirjamerkityksiä: sana ”stick” voi tarkoittaa esimerkiksi ’risua’, ’oksa’, ’sauvaa’, ’vartta’, ’mailaa’, ’vaihdekeppiä’, ’tahtipuikkoa’ tai ’makeispatukkaa’, ”maid” puolestaan ’kotiapulaista’, ’palvelustyttöä’, ’neitsyttä’ tai ’neitoa’, ja ”wait” voi merkitä ’odottamista’, ’tarjoilemista’ tai ’palvelemista’ (MOT 2016). ”Stick” oli kuvittajien keskuudessa useimmin tulkittu jonkinlaisiksi risuiksi tai oksiksi, mutta Rojankovsky ja Brooks olivat päätyneet väriliituihin. Yksistään verbaalisesta lähdetekstistä lukijalle tuskin tulisi mieleen väriliitu sanasta ”stick”, mutta kuvituksen ansiosta tähänkin merkitykseen on mahdollista päätyä. Sana ”maid” puolestaan tarkentui useimpien kuvitusten rinnalla merkitsemään palvelustyttöä tai sisäkköä, mutta toisinaan myös nuoria neitoja tai pikkutyttöjä. Szekeresin näkemys poikkesi kaikkein selkeimmin sanan ”maid” tavanmukaisimmista tulkinnoista, sillä Szekeresin kuvassa näkyy sairaanhoitajaksi pukeutunut hiiri, joka auttelee sairasta karhunpentua. Periaatteessa on toki mahdollista tulkita sana ”maid” myös sairaanhoitajaksi, mutta jotta tämä välittyisi verbaalisesta tekstistä, sana pitäisi olla muodossa ”nurse-maid”. ”Wait” taas käsitettiin useimmiten tarjoilemiseksi tai palvelemiseksi, mutta Rojankovskyn ja Emmonsin ynnä muiden kuvituksissa odottamiseksi. Rojankovskylla kaksi tyttöä istuu maassa odottavan näköisinä, Emmonsilla ynnä muiden puolestaan kaksi palvelustyttöä istuu muurilla ilmeisesti odottaen kosijoitaan, jotka edellisessä kuvassa olivat ilmestyneet muurin taakse. Edellä esitetyt tapaukset osoittavat mielestäni hyvin, miten paljon vaikutusta kuvituksella voi olla lukijan tulkintaan ja siihen, millä tavalla

multimodaalinen kokonaisuus voi välittää sellaisia merkityksiä, joita ei välttämättä välittyisi verbaalisesta tai visuaalisesta moodista yksinään.

6.2 Suomentokset ja niiden suhde kuvaan

Runouden suomentamista käsittelevästä luvusta (ks. luku 3.4.2) voidaan vetää johtopäätös, että runon suomentaminen on hyvin vaistonvaraista ja onnistunut runosuomentaminen on usein jotain muuta kuin sanatarkka käännös lähtötekstistä. Koska aineistoni koostui runomuotoisista teksteistä, analyysini tulokset eivät ehkä ole järin yllättäviä siltä osin, että suomentoksissa oli hyvin paljon lisäyksiä ja poistoja kun taas vastinettaan sanatarkasti vastaavia käännöksiä oli melko vähän. Kaiken kaikkiaan sanatarkka käännös verbaalisen lähdetekstin elementille (A) oli kyllä aineistossani yleisin ratkaisu, mutta suurimman osuuden näistä elementeistä muodostivat lukusanat, jotka on periaatteessa ollut pakko kääntää jokaisessa suomentoksessa sanatarkasti, kun otetaan huomioon kyseisen tekstin funktio. Onhan kyseessä kuitenkin numeroluku, jonka oleellisimpia elementtejä ovat juuri lukusanat, jotka runon on tarkoitus opettaa lukijalleen. Kun sanatarkoista käännöksistä laskettiin pois lukusanat, jäljelle jäävä osuus oli selkeästi pienempi kuin lisäysten tai poistojen määrä. Tarkemmin sanottuna neljässä suomentoksessa sanatarkasti lähdekielistä vastinettaan vastaavia elementtejä lukusanojen lisäksi oli vain 1–3 ja lopuissa 6–9.

Etenkin kun suomentaja pyrkii tekemään käännöksen, joka vastaa muodoltaan lyyristä lähdetekstiään, on mielestäni odotettavissa, että läheskään kaikille verbaalisen lähdetekstin elementeille ei ole mahdollista löytää kohdekielistä vastinetta. Tässä mielessä ei ollut yllättävää, että aineistoni suomentosten verbaalisesta lähdetekstistä löytyi melko paljon elementtejä, joille ei ollut vastinetta käännöksessä (F). Näitä ilman käännösvastinetta jääviä elementtejä oli suomentoksissa suunnilleen yhtä paljon kuin niitä käännöksiä, joille ei ollut vastinetta verbaalisessa lähdetekstissä, mikä onkin nähdäkseni loogista, jos halutaan kompensoida jonkin elementin menettämistä jonkin toisen elementin lisäämisellä. Periaatteessa voitaisiin pitää jollain tavalla yllättävänä, että suuri osa käännöksessä vastineetta jäävistä lähdetekstin elementeistä oli sellaisia, jotka oli esitetty toisteisesti verbaalisessa ja visuaalisessa lähdetekstissä. Äkkiseltään tuntuisi nimittäin siltä, että jos jokin informaatio on esitetty sekä verbaalisessa että visuaalisessa lähdetekstissä, olisi hyvin suuri kynnys jättää sitä pois käännöksestään. Kuitenkin tämän aineiston kohdalla on hyvä muistaa, että hyvin suuri osa verbaalisesti esitetyistä asioista oli esitetty myös visuaalisesti, joten siinä tapauksessa, että suomentaja päätyy tekemään poiston, tämä poistettu elementti on hyvin suurella

todennäköisyydellä esitetty myös visuaalisesti. Mikäli elementti on esitetty myös visuaalisesti ja on siis joka tapauksessa näkyvässä suomennoksenkin rinnalle asetetussa kuvassa, voitaisiin ehkä ajatella, että kyseistä elementtiä ei ole välttämätöntä esittää enää kohdetekstin verbaalisessa moodissa, koska visuaalinen moodi ilmaisee sen joka tapauksessa. Tällöin tietenkin kohdetekstin multimodaalinen kokonaisuus synnyttää uudenlaisia merkityksiä, joita ei ole nähtävissä lähdetekstin multimodaalisessa kokonaisuudessa.

Tutkimukseni kannalta kiinnostavimpia olivat ilman lähdekielistä vastinetta verbaalisessa moodissa jäävät elementit (E) eli lisäykset. Näitä oli kussakin suomennoksessa 9–19, kun analysoimiani elementtejä kaiken kaikkiaan yhtä suomennosta kohden oli 52–64.³ Yksi tutkimuskysymyksistäni liittyi juuri näihin verbaalisessa lähdetekstissä vastineetta jääviin elementteihin ja siihen, löytyykö niille vastine kuitenkin visuaalisesta lähdetekstistä. Analyysini osoitti, että visuaalisesta lähdetekstistä löytyi toisinaan vastine näille verbaalisesta lähdetekstistä poikkeaville elementeille. Toisin sanottuna siis osa lähdetekstissä vain visuaalisesti esitetystä informaatiosta siirtyi myös suomennokseen verbaaliseksi informaatioksi. Tämän ilmiön voi havaita esimerkiksi Pekkasen suomennoksesta, jonka visuaalisena lähdetekstinä on ollut Bayleyn kuvitus:

Esimerkki 1:

Visuaalinen lähdeteksti:

Säe 4: Kuvassa on takka, jossa on tuli. Vasemmalla etualalla on suuri punottu kori, johon risut on aseteltu siistiin pinoon. Takan vieressä istuu koira. Takan edustalle on asetettu siniset suippokärkiset kengät.

Säe 5: Kuvassa ruskea kana hautoo pesässään munia maatilan pihalla. Kanan alta pilkottaa kaksi valkoista munaa. Taustalla kauempana näkyy maatilan rakennuksia.

Suomennos:

Seitsemän, kahdeksan, koira luona valkean;

Yhdeksän, kymmenen, hautomassa kananen -- (Pekkanen, säkeet 4–5).

³ Scarryn kuvitukseen tehdyssä Helakisan suomennoksessa analysoituja elementtejä oli vähemmän, koska kyseisessä versiossa olivat vain säkeet 1–5. Kaiken kaikkiaan analysoituja elementtejä kyseisessä versiossa oli 28, joista lisäyksiä oli 5.

Taulukko 3. Analyysin toinen vaihe, Pekkanen & Bayley, säkeet 4–5

Kohdetekstin elementti	Vastine verbaalis. lähdet.	Kuinka vastaavat toisiaan	Ilmaistu molemmissa moodeissa	Vastine vain vis. LT	Vastine vain verb. LT	Eri moodeissa eri tavoin	Merkitys muuttunut	Ei vastinetta
Seitsemän,	Seven,	A			X			
kahdeksan,	eight,	A			X			
koira		E		X				
luona valkean;		E		X				
	Lay	F	X					
	them	F	X					
	straight;	F	X					
Yhdeksän,	Nine,	A			X			
kymmenen,	ten,	A			X			
hautomassa		E		X				
kana-	A -- hen;	A	X					
-nen;	big	D			X			
	fat	F	X					

Kuten esimerkistä nähdään, visuaalinen lähdeteksti välittää tapahtumapaikoista runsaasti sellaista tietoa, jota ei verbaalisessa lähdetekstissä mainita. Tässä esimerkissä suomentaja on jättänyt paljon verbaalisesta lähdetekstistä kääntämättä ja sen sijaan sanoittanut jotakin visuaalisen lähdetekstin informaatiosta. Esimerkiksi säkeen 4 verbaalisessa lähdetekstissä viitataan edellisessä säkeessä mainittuihin risuihin/keppeihin, mutta suomennoksessa näistä ei sanota mitään. Sen sijaan suomennoksessa mainitulla koiralla on vastine vain visuaalisessa lähdetekstissä. Säkeessä 5 mainittu kana taas löytyy Pekkasen käännöksestä, mutta sen lisäksi hän on kuvannut verbaalisesti myös jotain visuaalisen lähdetekstin informaatiosta. Näin ollen Pekkasen suomennoksessa kerrotaan myös, mitä kana on tekemässä (hautomassa). Tässä esimerkissä visuaalisen lähdetekstin vaikutus on ollut hyvinkin suuri, sillä suomennoksen kaikilla verbaalisesta lähdetekstistä poikkeavilla elementeillä on kuitenkin vastine visuaalisessa lähdetekstissä. Tämän esimerkin osalta kuvituksella on siis ollut suuri vaikutus suomentajan ratkaisuihin.

Analyysini tulosten perusteella voidaan yleisesti ottaen sanoa, että suomentajista osa otti kuvituksen tarkemmin huomioon kuin toiset. Visuaalisen moodin vaikutus näyttää olleen

merkittävä neljälle suomentajalle niiden käännöksen elementtien osalta, joille ei ollut vastinetta verbaalisessa lähdetekstissä. Nämä suomentajat olivat Huovi (Scarry) (niiden lisäysten lukumäärä, joilla vastine visuaalisessa lähdetekstissä: 3/koko suomennoksen lisäysten lukumäärä: 5), Mård (7/11), ML/MV/ET (8/9) ja Pekkanen (9/16). Muiden suomennosten kohdalla visuaalisen informaation vaikutus näyttää olleen hyvinkin vähäinen, tuntemattoman suomentajan versiossa yhdellekään lisäyksistä ei löytynyt vastinetta myöskään visuaalisesta lähdetekstistä. Kunnaksellakin 19 lisäyksestä vain kahdelle löytyi vastine visuaalisesta moodista, Helakisalla (Szekeres) 13 lisäyksestä kolmelle, Dalyn ym. versiossa 15 lisäyksestä viidelle ja Huovilla (Brooks) 18 lisäyksestä neljälle.

Tutkimuskysymykseni kannalta kiintoisaa on myös pohtia, millä tavalla suomentaja on toiminut niissä tapauksissa, joissa jokin lähdetekstin elementti oli esitetty ristiriitaisella tavalla eri moodeissa tai joissa jonkin lähdetekstin elementin merkitys oli muuttunut eri moodien yhdistämisen seurauksena. Aineistoni lähdeteksteissä tällaisia tapauksia oli joitakin, joita erittelin tarkemmin luvussa 6.1.3. Useimmissa tapauksissa suomentaja oli jättänyt ristiriitaisen tai merkitykseltään muuttuneen elementin kääntämättä. Ainoastaan kaksi suomentajaa oli kääntänyt yhden sellaisen lähdekielisen elementin, joka oli esitetty ristiriitaisesti eri moodeissa. Näissä tapauksissa suomentajat olivat kääntäneet kohdan verbaalista lähdetekstiä vastaavaksi. Sellaisiakin elementtejä, joiden merkitys oli muuttunut moodien yhdistämisen seurauksena, oli käännetty vain kolmessa kohtaa. Näistä kahdessa suomentaja oli tehnyt suomennoksen kuvitusta vastaavaksi, yhdessä kohdassa taas valinnut sisällöllisesti verbaalisesta tekstistä poikkeavan ratkaisun, joka ei toisaalta myöskään ollut visuaalista moodia vastaava.

6.3 Loppusointujen merkitys suomentajan ratkaisuissa

Lastenkamarirunojen yksi oleellisimmista ja tunnusomaisimmista piirteistä on loppusointuisuus, joten voitaisiin olettaa, että runojen suomentajat ovat pyrkineet tekemään myös käännöksestä loppusointuisen. Näin olikin aineistoni kaikkien suomennosten kohdalla, joskin yksi suomennos poikkesi tässä kohdin siinä, mihin loppusoinnut oli tekstissä sijoitettu. Yleensä suomentajat olivat pyrkineet löytämään loppusoinnut jokaiselle puolisäkeelle eli löytämään jokaisen säkeen loppuun sellaisen sanan, joka muodostaisi riimin kulloinkin kyseessä olevan säkeen alkuosan muodostavista lukusanoista jälkimmäisen kanssa. Seuraavaksi havainnollistan tätä suomennosten loppusointuisuutta esittämällä esimerkin

runon ensimmäisen ja toisen säkeen suomennoksista ilmestymisvuoden mukaan vanhimmasta uusimpaan:

Esimerkki 2:

1, 2, kenkä hohtavaksi;
3, 4, oven sulkee Heljä --. (Kunnas)

Yksi, kaksi, kengänsoljet kirkkahaksi;
Kolme, neljä, soi ovikello heljä --. (Pekkanen)

1 ja 2, kenkä koreaksi!
3 ja 4, ovella on Heljä! (Helakisa & Daly ym.)

Yy & Kaa, kengän kiillottaa.
Koo & Nee, oven lukitsee. (Helakisa & Szekeres)

1, 2, Kengät jalkaan;
3, 4, Koputus oveen --. (ML/MV/ET)

1, 2, kenkä komeaksi,
3, 4, tulossa on Heljä --. (Tuntematon)

Yksi ja kaksi, nyt tuli taksi,
Kolme ja neljä, hymy on heljä --. (Huovi & Brooks)

Yksi, kaksi, kengän alla paksi;
Kolme, neljä, Talossa on Heljä --. (Mård)

Yksi ja kaksi, kenkä puhtahaksi,
Kolme ja neljä, hymy on heljä --. (Huovi & Scarry)

Kuten esimerkistä huomataan, lähes kaikki suomentajat ovat hakeneet riimin aina säkeessä esiintyvälle jälkimmäiselle lukusanalle. Ainoastaan ML/MV/ET on tehnyt muista selkeästi poikkeavan ratkaisun, eikä kahdessa ensimmäisessä säkeessä olekaan tässä suomennoksessa ensimmäistäkään loppusointua. Myöhemmin samassa suomennoksessa sen sijaan löytyy jokunen loppusointu, nimittäin säkeet 3 ja 4 ovat loppusointuisia keskenään, samoin säkeet 8 ja 9. Lisäksi säkeistä 5 ja 10 löytyy kummastakin kolmekin loppusointua:

Esimerkki 3:

9, 10,

Voiko valkoinen

olla muna mustan kanasen? --

19, 20,

Jusun kanssa pidimme yhtä –

siksi lautanen on tyhjä. (ML/MV/ET)

Jälkimmäisen säkeen viimeinen riimisana ”tyhjä” ei tosin muodosta selkeätä riimiä sanojen ”kaksikymmentä” ja ”yhtä” kanssa, mutta on kuitenkin niin lähellä, että näkisin, että tässä on kuitenkin pyritty riimittelemään.

Yhteensä aineistoni suomennoksista löytyi 80 lukusanojen kanssa loppusointuista sanaa. Suomennoksissa esiintyvistä riimisanoista hiukan yli puolet, tarkemmin sanottuna 44 kappaletta, jäi ilman lähdekielistä vastinetta. Näin ollen sekä verbaalisesta että visuaalisesta lähdetekstistä poikkeaminen oli riimisanojen kohdalla selkeästi yleisin suomentajien ratkaisu. Tässä oli kuitenkin suomentajakohtaisia eroja. Suomentajista kolme (Huovi, Kunnas ja Helakisa) oli selkeästi suosinut lähdetekstistä poikkeavia ratkaisuja, kun taas yhdellä suomentajalla (ML/MV/ET) lähdetekstistä poikkeavia ratkaisuja ei ollut lainkaan.

Toiseksi yleisin ratkaisu riimisanojen kohdalla olivat sanat, joille löytyi vastine sekä lähdetekstin verbaalisesta että visuaalisesta moodista. Kaiken kaikkiaan tällaisia tapauksia oli 16. Myös tässä suomentajien ratkaisut erosivat toisistaan jonkin verran. Selvästi tätä ratkaisua suosi suomentajista kaksi (Mård ja ML/MV/ET) kun taas Huovin suomennoksesta (Brooks) tällaisia sanoja ei löytynyt yhtään ja Kunnakselta, Helakisan molemmista suomennoksista sekä tuntemattoman suomentajan käännöksestäkin vain yksi.

Hieman harvemmin suomentajat olivat ottaneet riimisanaan apuja kuvasta, kaiken kaikkiaan 14 riimisanalle löytyi vastine ainoastaan runon kuvituksesta. Tässäkin löytyi jonkin verran suomentajien välisiä eroja, sillä ML/MV/ET suomennoksessa puolelle (4 kappaletta) riimisanoista löytyi vastine vain visuaalisesta lähdetekstistä, ja näin tämä ratkaisu oli hänen kohdallaan yhtä yleinen kuin sellaisten riimisanojen käyttäminen, joille löytyi vastine sekä verbaalisesta että visuaalisesta lähdetekstistä. Myös Mårdilla sellaisten riimisanojen valitseminen, joille löytyi vastine vain visuaalisesta lähdetekstistä oli toiseksi yleisin ratkaisu (kolme sanaa kymmenestä), kun taas yleisimpiä olivat sanat, joille löytyi vastine sekä verbaalisesta että visuaalisesta lähdetekstistä. Lähes kaikista suomennoksista löytyi vähintään yksi sellainen verbaalisesta lähdetekstistä poikkeava sana, jolla oli vastine visuaalisessa

lähdetekstissä. Yleisimmin näitä tapauksia löytyi suomennoksista 1–2. Vain tuntemattoman suomentajan käännöksessä niitä ei ollut ainuttakaan.

Kiintoisaa on mielestäni se, että aineistoni suomentajista ne, jotka ovat itsekin runoilijoita, ovat valinneet muita suomentajia useammin suomennosten riimeiksi sellaisia sanoja, joille ei löydy vastinetta verbaalisesta eikä visuaalisesta lähdetekstistä. Tosin on huomautettava, että Huovin suomennoksista toisessa (Scarry) vastineettomia sanoja löytyi vain kaksi viidestä. Mutta voidaan kenties pohtia, onko suomentajien runoilijuudella jotakin tekemistä sen kanssa, millä tavalla he suomentavat runomuotoisia tekstejä. Suosivatko he kenties kielen esteettisyyttä enemmän kuin vaikkapa sitä, miten uskollinen suomennos on lähdetekstilleen?

6.4 Tulosten yhteenveto

Analyysini osoitti, ensinnäkin sen, että lähdetekstin visuaalinen moodi esitti useimmiten toisteisesti verbaalisessa moodissa mainitut elementit välittäen samalla suuren määrän sellaista informaatiota, jota ei olisi välittynyt verbaalisesta moodista yksinään. Hyvin harvoin moodit sen sijaan esittivät toisistaan ristiriitaista informaatiota ja vielä harvemmin jonkin verbaalisen lähdetekstin elementin merkitys muuttui moodien yhdistelmässä, mikä puolestaan helpottaa kääntäjän työtä, koska hänen ei tarvitse pohtia, miten toimia tällaisissa tilanteissa, seuratako verbaalista vai visuaalista moodia.

Suomennosten kohdalla analyysi paljasti poistojen ja lisäysten olevan hyvin yleisiä kääntäjän ratkaisuja, ja yksi tutkimuskysymyksistäni koskikin juuri käännöksiin tehtyjä lisäyksiä ja kuvituksen vaikutusta niihin. Tulosten perusteella kuvituksen vaikutus näkyi joidenkin kääntäjien kohdalla hyvinkin selvästi kun taas toisilla se ei näkynyt käännökseen tehdyissä lisäyksissä juuri ollenkaan. Nähtävästi on siis hyvin kääntäjäkohtaista, miten paljon lähdetekstin visuaalisesta informaatiosta sanallistetaan suomennoksessa.

Riimisanosta analyysini osoitti sen, että useimmiten riimisanoina ei ollut vastinetta sen enempää verbaalisessa kuin visuaalisessakaan lähdetekstissä, mistä voidaan päätellä, että ne oli valittu pelkästään riimin tavoittelun nimissä. Toisaalta tässäkin oli kääntäjäkohtaisia eroja, sillä yhden kääntäjän kaikilla riimisanoina oli vastine joko molemmissa lähdetekstin moodeissa tai vain visuaalisessa moodissa. Lisäksi hyvin usein riimisanoina löytyi myös vastine molemmista moodeista, joten voidaan todeta, että ainakin tämän aineiston kohdalla riimejä ei useinkaan tavoiteltu tekstin sisällöllisen merkityksen kustannuksella.

7 PÄÄTELMÄT

Tavoitteenani oli tutkia visuaalisen informaation merkitystä multimodaalisen, runomuotoisen tekstin suomentamisessa. Tämän lisäksi halusin myös selvittää, näkyikö loppusointuisuuden tavoittelu suomentajan tekemissä lisäyksissä, joilla ei ollut vastinetta sen enempää verbaalisessa kuin visuaalisessakaan lähdetekstissä. Aineistokseni valitsin useaan kertaan suomennetun lastenkamarirunon *One, two, buckle my shoe* ja sen yhdeksän suomennosta. Kuvitetun lastenrunouden kääntämistä ei tietääkseni ole tutkittu multimodaalisuuden näkökulmasta aikaisemmin, joten käyttämäni analyysimenetelmän käyttökelpoisuutta ja saamiani tuloksia on mielenkiintoista pohtia hieman tarkemmin. Tässä luvussa pohdin ensin, miten hyvin valitsemani aineisto sopi tutkimustavoitteisiini. Tämän jälkeen tarkastelen analyysimenetelmäni toimivuutta tutkimuskysymyksiini vastaamisessa ja lopuksi pohdin vielä saamiani tuloksia.

Aineistoni soveltui mielestäni hyvin tutkimukseni tavoitteisiin. Suomennoksia löytyi monta, joten oli mahdollista selvittää eri suomentajien suhtautumista kuvitukseen. Olisin kuitenkin voinut ehkä tutkia useamman runon suomennosta, jolloin olisi voitu kenties saada selville, onko yksittäinen suomentaja suomentanut eri runoja johdonmukaisella tavalla eli ottanut kuvituksen kaikissa suomennoksissaan samalla tavalla huomioon, vai onko tässä havaittavissa runokohtaisia eroja. Tämän laajuisessa tutkimuksessa pystyin kuitenkin analysoimaan kuvituksen merkitystä ainoastaan tämän yksittäisen runon osalta. Analysoimalla useamman eri runon suomennoksia olisi voitu selvittää myös, onko eri suomentajien välillä paljon eroa siinä, millä tavalla he ovat huomioineet visuaalisen informaation ja ovatko jotkut suomentajat siirtäneet sitä verbaaliseksi informaatioksi suomennokseen enemmän kuin toiset. Toki yhdenkin runon suomennokset kertovat jo jotain kuvituksen merkityksestä lastenrunojen suomentamisessa, mutta yleispäteviä johtopäätöksiä saamieni tulosten perusteella ei voi tehdä.

Hyödynsin tutkimuksessani Aaltosen kehittelemää analyysimenetelmää hieman soveltaen siitäkin huolimatta, että Aaltonen (2013, 68) itse epäili menetelmänsä soveltuvuutta nimenomaan kuvitetun lastenrunouden käännosten tutkimuksessa. Päädyin käyttämään tätä menetelmää osittain silkasta uteliaisuudesta, kun halusin nähdä, voisiko kyseistä menetelmää kuitenkin soveltaa myös runomuotoisen tekstin analysoinnissa. Toinen syy soveltaa Aaltosen menetelmää oli yksinkertaisesti juuri se, että tutkimusta lastenrunouden kääntämisestä multimodaalisesta näkökulmasta ei tietääkseni ollut aikaisemmin tehty. Aaltosen tutkimuksessa kuitenkin pohdittiin ansiokkaasti itseänikin kiinnostavia kysymyksiä

proosatekstin kääntämisen kannalta, joten tästä syystä halusin kokeilla hänen tutkimusmenetelmänsä soveltuvuutta omaan tutkimukseeni.

Myönnän, että Aaltosen analyysimenetelmä sovellettunakaan ei kuitenkaan ole kenties paras mahdollinen tapa tutkia kuvitetun lastenrunouden käännöksiä. Itselleni ainakin tuli ongelmia joissakin kohdin. Analyysin ensimmäinen vaihe tuntui kuitenkin soveltuvan hyvin myös oman tutkimukseni aineiston käsittelyyn. Aineistoni oli tässä vaiheessa myös helppo sijoittaa taulukkoon, koska lähes jokaisessa versiossa runon jokainen säe oli saanut oheensa kuvan. Tästä syystä runoa ja sen suomennoksia oli selkeintä käsitellä säe kerrallaan. Analyysin ensimmäisen vaiheen avulla pystyin hyvin selvittämään, minkälaista visuaalista informaatiota aineistoni lähdeteksteistä välittyi ja millaisessa suhteessa se oli verbaalisen lähdetekstin välittämään informaatioon. Ensimmäisen vaiheen tuloksista tärkein tieto oli se, millaista informaatiota välittyi ainoastaan visuaalisesta lähdetekstistä. Analyysin ensimmäinen vaihe puolestaan auttoi analyysin toisessa vaiheessa havaitsemaan, kuinka paljon tästä visualisesta informaatiosta oli välittynyt myös käännökseen.

Analyysin toisessa vaiheessa kohtasin kuitenkin jonkin verran ongelmia. Minulla oli vaikeuksia päättää esimerkiksi sitä, millä tavalla taulukoin aineistoni. Ei ollut mitenkään yksinkertaista päättää, jaanko säkeet taulukkoon sana sanalta vai jollakin muulla perusteella. Joissain kohdin päädyinkin käsittelemään aineistoani ilmauksittain tai ajatuskokonaisuuksittain. Tulokset olisivat olleet todennäköisesti melko toisenlaiset, mikäli olisin valinnut jonkin toisen jaotteluperusteen, kuten säkeiden käsitteleminen lauseittain tai pelkästään ajatuskokonaisuuksittain. Toisaalta sellainenkaan jaottelumenettely ei mielestäni olisi ollut sen toimivampi ainakaan oman aineistoni kohdalla ja tämän analyysimenetelmän puitteissa. Kaiken kaikkiaan vastineiden löytäminen kullekin sanalle tai ilmaukselle onnistui mielestäni kuitenkin suhteellisen hyvin.

Analyysin toisessa vaiheessa mietin pitkään myös sitä, millaiset sanat jätän analyysini tulosten pohdinnan ulkopuolelle. Aaltonen oli päätenyt jättämään analyysinsa koonnista pois ainoastaan konnektorin ”ja”. Itse päädyin tämän lisäksi jättämään pois monia muitakin sanoja, koska mielestäni ne eivät olisi tuoneet esille varsinaisesti multimodaalisuuden kannalta kiinnostavia tai oleellisia tuloksia eivätkä olisi auttaneet vastaamaan tutkimuskysymyksiini. Toisaalta näitä sanoja tuli lopulta melko paljon, joten voidaan pohtia, olisiko nämäkin sanat kaikesta huolimatta pitänyt ottaa huomioon, vaikka ne olivatkin sellaisia ilmauksia, joita on hankala tai ei ole mahdollista esittää kuvallisesti. Esimerkiksi olla-verbejä esiintyi

aineistossani yllättävän paljon, kuten myös sellaisia adverbeja kuten ”jo” ja ”taas”. Selkeästi suurin osa näistä poisjätetyistä sanoista oli kuitenkin nimenomaan ja-konnektoreita. Kaiken kaikkiaan olen kuitenkin edelleen sitä mieltä, että valitsemieni sanojen jättäminen tulosten pohdinnan ulkopuolelle oli järkevä ratkaisu, eivätkä ne todella olisi tuoneet aineistostani esille mitään multimodaalisen tutkimuksen kannalta oleellista.

Perusteeni luokitella suomennoksen ja lähdetekstin elementit eri kategorioihin analyysin toisessa vaiheessa voitaisiin myös hyvin kyseenalaistaa. Joidenkin sanojen kohdalla en ollut ollenkaan varma, oliko elementti lähdekieliseen vastineeseensa nähden esimerkiksi tarkentunut ilmaus (B) vai vastineestaan sisällöllisesti poikkeava (D). Jotkin aineistossani esiintyneet käännökset saivat minut pohtimaan myös uuden kategorian lisäämistä. Aineistossani oli nimittäin tapauksia, joissa käännöksen elementti oli periaatteessa merkitykseltään hyvin lähellä lähdekielistä vastinettaan, sanaluokka vain oli muuttunut. Esimerkiksi verbistä oli tullut substantiivi. Tällainen tapaus oli esimerkiksi säkeen seitsemän ”a-courting”, joka oli Pekkasen suomennoksessa muodossa ”kosijoista”. Päädyin kuitenkin käsittelemään näitä tapauksia sisällöltään vastineestaan poikkeavina ilmauksina.

Myönnän myös huomanneeni vasta analyysin jälkeen, että loppujen lopuksi analyysini kolmas vaihe ei vastannutkaan varsinaisesti tutkimuskysymykseeni, joka oli ”ovatko jotkin sellaiset suomennokseen tehdyt lisäykset, joille ei löydy vastinetta sen enempää verbaalisesta kuin visuaalisestakaan lähdetekstistä, selitettävissä loppusointuisuuden tavoittelulla?” Kolmannessa vaiheessa listasin ja taulukoin suomennosten riimisanat, vaikka itse asiassahan minun olisi pitänyt listata kaikki suomennoksiin tehdyt lisäykset ja katsoa, kuinka moni niistä on riimisana ja onko näillä riimisanoilla vastinetta lähdetekstissä. Tämä ajatusvirhe jäi kieltämättä hieman harmittaman jälkeenpäin.

Joitain tuloksiani voitaisiin kenties pitää jossain määrin itsestään selvinä. Esimerkiksi suuri poistojen ja lisäysten määrä on melko looginen tulos runomuotoisen tekstin suomennosten ollessa aineistona. Kun kyseessä on tekstilaji, jossa muodolla on vähintään yhtä suuri merkitys kuin sisällöllä, ei ole kovinkaan yllättävää, että sen suomennoksessa on toisaalta paljon sellaisia elementtejä, joille ei löydy vastinetta lähdetekstistä tai vastaavasti lähdetekstistä löytyy paljon sellaisia elementtejä, joita ei ole suomennettu. Kiintoisaa sen sijaan oli mielestäni se, mitä analyysini osoitti lähdetekstin visuaalisen informaation siirtymisestä verbaaliseen muotoon suomennoksessa ja erityisesti se, miten eri tavoin suomentajat olivat suhtautuneet tähän. On vaikea arvata, miksi osa suomentajista oli siirtänyt

lähdetekstin visuaalisesta informaatiosta lisäyksiä melko paljonkin kielelliseksi informaatioksi suomennokseen, kun taas osa ei ollut sanallistanut pelkästään visuaalisesti välittyvää informaatiota ollenkaan tai lähes ollenkaan. Voi olla, että se kertoo kääntäjien erilaisesta tavasta suhtautua kuvitukseen ja sen merkitykseen lähdetekstin kokonaismerkityksen kannalta. Toisaalta myös jotkin kuvitukset välittivät enemmän sellaista informaatiota, jota ei ollut mainittu verbaalisessa lähdetekstissä kuin toiset. Esimerkiksi Bayleyn kuvituksissa oli useita eläinhahmoja, joista ei ollut mitään mainintaa verbaalisessa moodissa. Näin ollen on myös mahdollista, että tällaisten lähdetekstien kohdalla suomentajilla oli enemmän mahdollisuuksia turvautua sanavalinnoissaan kuvaan kuin niillä, joiden visuaalinen lähdeteksti välitti vähemmän verbaalisessa moodissa ilman mainintaa jääviä merkityksiä.

Palatakseni jo aikaisemmin viittaamaani Oittisen (2004, 97) ajatukseen siitä, miten myös kuva vaikuttavat ääneenluettavuuteen, voisin itse vielä jatkaa ajatusta ja todeta, että kuvitetun lastenrunouden kääntämisessä kaikki näyttää vaikuttavan kaikkeen. Kääntäjä onkin jännittävän ja kutkuttavan haasteen edessä tasapainoillessaan sekä sisällön oleellisimman viestin, runon kielellisten erityispiirteiden, kuten riimien, ja kuvien välillä. Rajoituksia tulee monelta suunnalta, mutta toisaalta myös mahdollisuuksia on lähteä moneen suuntaan. Äkkiseltään onkin vaikea keksiä haastavampaa käännöstehtävää kuin kuvitetun lastenrunon suomentaminen. Onkin vaikea ymmärtää, miksi näin kiinnostavaa aihetta ei ole tämän enempää kuitenkaan tutkittu. Toivonkin tulevaisuudessa näkeväni tutkijoiden innostuvan kuvitetun lastenrunouden kääntämisen tutkimuksesta enemmän. Olisi kiinnostavaa nähdä myös tutkimusta siitä, onko nähtävissä eroa siinä, tukeutuvatko kuvitetun runouden suomentajat enemmän tai vähemmän lähdetekstin visuaaliseen informaatioon kuin vaikkapa kuvitetun proosatekstin suomentajat.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

- Bayley, Nicola 1975. *Nicola Bayley's Book of Nursery Rhymes*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Bayley, Nicola 1985 [1976]. *Pullero Palleron ja muita loruja*. Suomentanut Panu Pekkanen. Toinen painos. Porvoo: WSOY.
- Cohen, Robin (valikoinut) 1996. *Hanhiemon lorukoppa*. Kuvittanut Nan Brooks. Suomentanut Hannele Huovi. Tammen kultaiset kirjat 178. Helsinki: Tammi.
- Halliwell, James Orchard 1886. *The Nursery Rhymes of England*. London: Frederick Warne and Co. Saatavilla: <https://ia800301.us.archive.org/27/items/nurseryrhymesof00hall/nurseryrhymesof00hall.pdf>. [Luettu 18.5.2016.]
- Jaques, Faith 2000 [1990]. *The Orchard Book of Nursery Rhymes*. London: Orchard.
- Hanhiemon iloinen lipas*. 2001 [1954]. Kuvittanut Feodor Rojankovsky. Vanhojen englantilaisten lastenlorujen aiheista vapaasti riimitellyt Kirsi Kunnas. 24. painos. Helsinki: WSOY.
- Lastenkamarin riimejä ja loruja* 1988. Suomeksi riimitelleet Maija Lindgrén, Matti Vuorinen ja Eija Tanneraho. Tampere: Satukustannus.
- Offen, Hilda 1984. *A Treasury of Mother Goose*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers.
- Opie, Iona & Peter Opie 1952. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. 2. painos. Oxford: Clarendon Press.
- One, two, buckle my shoe*. Kuvittanut Feodor Rojankovsky. Saatavilla: <https://www.etsy.com/listing/173663810/one-two-buckle-my-shoe-vintage-childrens>. [Luettu 26.11.2015.]
- Riemukas riimikirja* 1982. Suomentanut Kaarina Helakisa. Kuvittaneet Niki Daly, Amanda Davidson, Sally Holmes, Julia Hutton, Carolyn Pavey, Iris Schweitzer, Caroline Sharpe. Östersundom: Oy Kirjalito Ab.
- Scarry, Richard 2014 [1964]. *Richard Scarry's Best Mother Goose Ever*. New York: A Golden Book.
- Scarry, Richard 2009. *Hanhiemon lorulipas*. Suomentanut Kaarina Helakisa, Hannele Huovi, Kaija Pakkanen ja Panu Pekkanen. Helsinki: Tammi.
- Sutherland, Zena (koonnut) 2004. *Lystikäs lorulipasto*. Suomentanut Taija Mård. Kuvittanut Faith Jaques. Helsinki: Vaukirja.
- Szekeres, Cyndy 1995 [1988]. *Hanhiemon ystävät*. Toinen painos. Suomentanut Kaarina Helakisa. Helsinki: Otava.
- Wells, Carolyn (toim.). 1991. *Hanhimuorin Riimejä ja Loruja*. Kuvittanut Margie Emmons ym. Tampere: Satukustannus.

Kirjallisuuslähteet

- Aaltonen, Anne 2013. *Kuvakirja multimodaalisena lähdetekstinä: Lähdetekstin multimodaalisuuden synnyttämät uudet merkitykset Beatrix Potterin The Tale of*

Peter Rabbit -teoksen suomennoksissa. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.

- Baker, William J. 1975. Historical meaning in Mother Goose: Nursery rhymes illustrative of English society before the industrial revolution. Teoksessa Browne, Ray B. (toim.), *Journal of popular culture*. Vol IX, winter 1975, No. 3.
- Baldry, Anthony & Paul J. Thibault 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimedia toolkit and coursebook*. Equinox Textbooks and Surveys in Linguistics. London: Equinox.
- Bailey, Emma (koonnut) 1990. *Pieni riimikirja*. Kuvittanut Loretta Krupinski. Suomeksi riimitellyt Jukka Torvinen. Iloinen minikirjasto. Tampere: Satukustannus.
- Bassnett, Susan 1998. Transplanting the seed: Poetry and translation. Teoksessa Bassnett, Susan & André Lefevere (toim.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Topics in Translation. Vol. 11. Clevedon: Multilingual matters. 57–75.
- Burling, Robbins 1966. The Metrics of Children's Verse: A Cross-Linguistic Study. *American Anthropologist*. Volume 68. Issue 6. December 1966. 1418–1441.
- Christie, Agatha 1939. *Ten Little Niggers*. London: Collins Crime Club.
- Christie, Agatha 1940. *One, Two, Buckle My Shoe*. London: Collins Crime Club.
- Cuddon, J. A. 1982. *A Dictionary of Literary Terms*. Uudistettu painos. Harmondsworth: Penguin Books.
- Eronen, Niina 2000. *A study on nursery rhymes : translated or transformed from English into Finnish?* Turun yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Ezell, Richard 1977. Mother Goose: The Rhythm of Her Rhymes. Teoksessa MacLeod, Anne S, *Children's Literature. Selected Essays and Bibliographies*. Student Contribution Series Number 9. College of Library and Information Services. University of Maryland. 1–15.
- Flewitt, Rosie, Regine Hampel, Mirjam Hauck & Lesley Lancaster 2009. What are multimodal data and transcription? Teoksessa Jewitt, Carey (ed.). 40–53.
- Friman, Tarja 2005. *4–7-vuotias lapsi verinäytteenotossa: huomion suuntaaminen toisaalle kivusta ja pelosta lorun avulla*. Turun yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Fox, Geoff & Graham Hammond (toim.) 1978. *Responses to Children's Literature*. Proceedings of the fourth symposium of the international research society for children's literature. Held at the University of Exeter, September 9–12. New York: K.G. Saur.
- Guéron, Jacqueline 1974. The meter of nursery rhymes. An application of the Halle-Keyser theory of meter. *Poetics*. Impact Factor 1.42. December. ResearchGate. 73–111. Saatavilla:
http://www.researchgate.net/publication/256558431_The_meter_of_nursery_rhymes_An_application_of_the_Halle-Keyser_theory_of_meter. [Luettu 22.4.2016.]
- Haviland, Virginia (toim.) 1973. *Children and Literature. Views and Reviews*. London: The Bodley Head Ltd.

- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2007a. Satunnaisesta poiminnasta käännöstulvaan – lasten- ja nuortenkirjallisuuden käännökset 1900-luvulla. Teoksessa Riikonen, H. K. ym. (toim.), 472–486.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2007b. Kaarina Helakisa (1946–1998). Teoksessa Riikonen, H. K. ym. (toim.), 507–509.
- Jewitt, Carey (ed.) 2009a. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
- Jewitt, Carey 2009b. An introduction to multimodality. Teoksessa Jewitt, Carey (ed.), 14–27.
- Jones, Francis R. 2011. *Poetry Translating as Expert Action. Processes, priorities and networks*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Saatavilla: <http://site.ebrary.com.helios.uta.fi/lib/tampere/detail.action?docID=10481822>. [Luettu 7.4.2016.]
- Karema, Elina 1987. *Translating nursery rhymes*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Kitula, Seija 2001. Hannele Huovi. Teoksessa Loivamaa, Ismo (toim.). 54–59.
- Kontiohari-Hautamäki, Sanna 2002. *From Mother Goose into Hanhiemo. Comparison of three Finnish translators' versions of English Nursery rhymes*. Oulun yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Korolainen, Tuula 2001. Kirsi Kunnas. Teoksessa Loivamaa, Ismo (toim.). 131–135.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kress, Gunther 2009. What is mode? Teoksessa Jewitt, Carey (ed.), 54–67.
- Kunnas, Kirsi 1985. Käännös – omavaloinen taideteos. Teoksessa Ollikainen, Arja (toim.), *Kuka lohduttaisi Genoveevaa? Nuorisokirjallisuuden kääntämisestä*. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Monisteita 29. 81–95.
- Lathey, Gillian. 2016. *Translating Children's Literature*. Translation practices explained. London: Routledge.
- Lasten kultainen riimikirja* 1993. Kuvittanut Jonathan Langley. Suomentanut Kaarina Helakisa. Helsinki: Otava.
- Lefevère, André 1975. *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- Lehtonen, Mikko 2007. Ruumis, kieli ja toiminta – Ajatuksia audiovisuaalisten tekstien multimodaalisuudesta. Teoksessa Oittinen, Riitta & Tiina Tuominen (toim.), *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press. 30–43.
- Lemke, Jay 2011. *Doing Multimedia Analysis of Visual and Verbal Data: A Guide*. Saatavilla: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/694454/12422538/1306511144627/Doing+Multimedia+Analysis+of+Visual+and+Verbal+Data.pdf?token=8SSUy3xM3viP%2BCuBqtn7QPW%2BxBU%3D>. [Luettu 22.4.2016.]
- Lewis, David. 2001. *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing text*. London: Routledge/Falmer.
- Loivamaa, Ismo (toim.) 2001. *Kotimaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita 3*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

- Lynn, Joanne L. 1996. Runes to Ward off Sorrow: Rhetoric of the English Nursery Rhyme. Teoksessa Egoff, Sheila, Gordon Stubbs, Ralph Ashley & Wendy Sutton, *Only Connect. Readings on Children's Literature*. 3. painos. Ontario: Oxford University Press. 110–121.
- Mikkonen, Kai. 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Moebius, William 2009. Picturebook Codes. Teoksessa Maybin, Janet & Nicola J. Watson (toim.), *Children's Literature: Approaches and Territories*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Nikolajeva, Maria. 2002. The verbal and the visual. The picturebook as a medium. Teoksessa Sell, Roger D. (toim.), *Children's Literature as Communication*. The ChiLPA project. Volume 2. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 85–108.
- Nikolajeva, Maria & Carole Scott 2006. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: The University of Georgia Press.
- Noel Aziz Hanna, Patrizia, Katrin Lindner & Andreas Duffer 2002. The meter of nursery rhymes: universal versus language-specific patterns. Teoksessa Restle, David & Dietmar Zaefferer (toim.), *Sounds and Systems. Studies in Structure and Change. A Festschrift for Theo Vennemann*. Trends in Linguistics. Studies and Monographs 141. Saavilla:
<http://site.ebrary.com/lib/tampere/reader.action?docID=10597744>. [Luettu 22.4.2016.]
- Oittinen, Riitta 2000. *Translating for Children*. Children's Literature and Culture. Volume II. Garland Reference Library of the Humanities. Volume 2150. New York: Garland Publishing.
- Oittinen, Riitta 2001. Kääntäjä kääntää kuvia. Rättyä, Kaisu & Raija Raussi (toim.), 2001. *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisu nro 23. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 133–152.
- Oittinen, Riitta 2004a. Change and Renewal: Translating the Visual in Picture Books. Teoksessa van der Wlat, Thomas (toim.), *Change and Renewal in Children's Literature*. Westport: Praeger Publishers. 171–181.
- Oittinen, Riitta 2004b. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki: Lasten Keskus.
- Oittinen, Riitta 2008. Audiences and Influences: Multisensory Translations of Picturebooks. Teoksessa González Davies, Maria & Riitta Oittinen (toim.), *Whose story? Translating the verbal and the visual in literature for young readers*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing. 3–18.
- Oittinen, Riitta & Anne Ketola 2014. Various Modes for Various Receivers – Audience Design in the Context of Picturebook Translation. Teoksessa Höglund, Mikko, Tommi Kakko, Mervi Miettinen, Hanna Parviainen & Paul Rickman (toim.), *Word and Image. Theoretical and Methodological Approaches*. Tampere Studies in Language, Translation and Literature. Series B2. University of Tampere. 107–125.
- Oksala, Teivas 2003. Runouden kääntäjä – säveltäjä, sovittaja vai tulkki? Teoksessa Lilius, Pirkko & Henna Makkonen-Craig. *Nerontuotteita maailmalta. Näkökulmia suomennosten historiaan*. Helsinki: Yliopistopaino. 126–137.

- Ollikainen, Arja (toim.). 1985. *Kuka lohduttaisi Genoveevaa? Nuorisokirjallisuuden kääntämisestä*. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Monisteita 29.
- Opie, Iona 1996. Playground Rhymes and the Oral Tradition. Teoksessa Hunt, Peter (toim.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge. 177–189.
- Opie, Iona & Peter Opie 1952. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. 2. painos. Oxford: Clarendon Press.
- Palumbo, Giuseppe 2009. *Key Terms in Translation Studies*. London: Continuum.
- Riikonen, H. K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki 2007a. *Suomennoskirjallisuuden historia 1*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1084. Jyväskylä: Gummerus.
- Riikonen, H. K., Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki 2007b. *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1112. Jyväskylä: Gummerus.
- Russell, David L. 1994. *Literature for Children. A Short Introduction*. 2. painos. New York: Longman.
- Räty, Riitta 1989. *On translating children's verse : a comparison of Nicola Bailey's Book of nursery rhymes and its Finnish translation Pullero pallero ja muita loruja*. Helsingin yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Salisbury, Martin 2004. *Illustrating children's books. Creating pictures for publication*. New York: Barron's.
- Schwarcz, Joseph H. 1982. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association.
- Sendak, Maurice 1973. Mother Goose's Garnishings. Teoksessa Haviland, Virginia (toim.), *Children and Literature. Views and Reviews*. London: The Bodley Head Ltd. 188–195.
- Shavit, Zohar 2006. Translation of Children's literature. Teoksessa Lathey, Gillian (toim.), *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Topics in Translation 31. Clevedon: Multilingual Matters Ltd. 25–40.
- Shulevitz, Uri 1997. *Writing with pictures. How to write and illustrate children's books*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Sisättö, Vesa 2007. Tieteis- ja fantasiakirjallisuus. Teoksessa Riikonen, H. K. ym. (toim.). 496–508.
- Stöckl, Hartmut 2004. In Between Modes: Language and Image in Printed Media. Teoksessa Ventola, Eija, Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin (toim.), *Perspectives on multimodality*. Amsterdam: John Benjamins. 9–29.
- Sullivan III, C. W. 2010. Children's Oral Poetry: Identity and Obscenity. Teoksessa Styles, Morag, Louise Joy & David Whitley (toim.), *Poetry and childhood*. Stoke on Trent: Trentham Books. 131–140.
- Tampereen yliopisto 2016. Ketola, Anne. Saatavilla: http://www.uta.fi/ltl/yhteystiedot/henkilokunta/ketola_anne.html. [Luettu 22.4.2016.]

- Taylor, Christopher John 2013. Multimodality and audiovisual translation. Teoksessa Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (toim.), *Handbook of Translation Studies. Volume 4*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tukiainen, Lotta 1988. *Perinteisten englantilaisten lastenkamarirunojen kehityksestä, huumorista ja maailmankuvista*. Turun yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Turkulainen, Ritva 1982. *Huomioita englantilaisten lastenkamarirunojen sanastosta ja syntaksista*. Turun yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Ylinen, Salla 2008. *Kahdeksan kuningasta. Kuvitetun lastenrunon kääntäminen – esimerkkinä ”Old King Cole”*. Tampereen yliopisto, pro gradu -tutkielma.

Muut lähteet

- Bezemer, Jeff 2012. What is multimodality? MODE: Multimodal Methodologies. <http://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/what-is-multimodality/>. [Luettu 22.4.2016.]
- Bolinao, Mena. Nan Brooks. MB Artists 2002–2015. Saatavilla: <http://www.mbartists.com/cgi-bin/iowa/artists.html?artist=2>. [Luettu 28.1.2016.]
- Doughty, Terry 2006. Bayley, Nicola. Teoksessa Zipes, Jack (ed.), Saatavilla: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-0237?rskey=UvE4d0&result=232>. [Luettu 28.1.2016.]
- Knight, Linda 2006. Scarry, Richard. Teoksessa Zipes, Jack (ed.). Saatavilla: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-2869?rskey=jyjQqJ&result=2841>. [Luettu 28.1.2016.]
- Mavers, Diane (ed.) s. d. Mode. Glossary of Multimodal Terms. MODE: Multimodal Methodologies. Saatavilla: <https://multimodalityglossary.wordpress.com/mode-2/>. [Luettu 22.4.2016.]
- MOT 2016. MOT 8.5d Professional. Kielikone Oy. Saatavilla: <https://mot-kielikone-fi.helios.uta.fi/mot/uta/netmot.exe>. [Luettu 22.4.2016.]
- Nières-Chevrel, Isabelle 2006. Rojankovsky, Feodor. Teoksessa Zipes, Jack (toim.). Saatavilla: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-2770?rskey=UvE4d0&result=2751>. [Luettu 28.1.2016.]
- Pitchford, Thomas R. 2006. Szekeres, Cyndy. Teoksessa Zipes, Jack (toim.). Saatavilla: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-3131?rskey=jyjQqJ&result=3101>. [Luettu 28.1.2016.]
- The Agency 2016. Hilda Offen. Saatavilla: <http://theagency.co.uk/the-clients/hilda-offen/>. [Luettu 29.1.2016.]
- Troika Books. Hilda Offen. Saatavilla: <http://www.troikabooks.com/hilda-offen.html>. [Luettu 29.1.2016.]
- Tucker, Nicholas 2006. Jaques, Faith. Teoksessa Zipes, Jack (ed.). Saatavilla: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-1647?rskey=jyjQqJ&result=1631>. [Luettu 28.1.2016.]
- VISK = Hakulinen, Auli, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho 2004. *Iso suomen kielioppi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Verkkoversio saatavilla: <http://scripta.kotus.fi/visk/etusivu.php>. [Luettu 8.2.2016.]

Zipes, Jack (ed.) 2006. *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Oxford University Press. Saatavilla:
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561>. [Luettu 28.1.2016.]

ENGLISH SUMMARY

The Multimodality of the Source Text as a Challenge for the Translator of Illustrated Nursery Rhymes

Introduction

Nursery rhymes came into being centuries ago, yet they are still known and read today both in their original form in English and as translations all over the world. Their impact can be seen in new contexts as well as, for instance, popular music and various advertisements draw from them (Opie & Opie 1952, 43; Princeton 2012, 960). In addition, references to nursery rhymes can be detected in literature of other genres, such as, detective novels (e.g. *Ten little niggers* (1939) and *One, two, buckle my shoe* (1940) by Agatha Christie) and poetry as well (Hosiaislouma 2003, 531–532; Princeton 2012, 960).

When it comes to translating, nursery rhymes present the translator with a great challenge not only thanks to the metric patterns and other linguistic features (e.g. rhyme) specific to their genre, but also because of the fact that they often come with an illustration. Texts of this sort that combine written language and pictures, or the modes of the verbal and the visual, can be called multimodal texts (for further reference of the notion of a multimodal text, see e.g. Baldry & Thibault 2006, 31). The overall meaning of an individual multimodal text (here a nursery rhyme), then, is formed in the interaction of these modes (Jewitt 2009b, 25), and it is the task of the translator to interpret this interaction. What follows is that the translator must be able to understand both the language of the (written) source text and the language of the picture (Oittinen 2000, 101).

It was no earlier than the last decades of the 20th century that the picturebook or illustrated children's literature started to gain acceptance as a subject of serious academic research (Lewis 2001, 31). The aspect of the interaction of the verbal and the visual, nevertheless, has not attracted much attention among scholars until fairly recently. Some of the researchers that have studied this subject, mainly in the context of prose texts, include, for instance, Perry Nodelman (1988), David Lewis (2001), William Moebius (2009), Riitta Oittinen (e.g. 2000, 2004b, 2008), Maria Nikolajeva and Carole Scott (2006), and Riitta Oittinen and Anne Ketola (2014). However, the number of studies concerning the translation of illustrated children's

poetry still remains very low. Thus, it seems that there is a need for research that considers the translation of illustrated children's poetry from the multimodal point of view.

As the data of my research, I chose the nursery rhyme *One, two, buckle my shoe*, along with nine of its Finnish translations. The translators were Kirsi Kunnas, Panu Pekkanen, Kaarina Helakisa, Hannele Huovi and Taija Mård. Two of the translators mentioned, namely Helakisa and Huovi, had translated the nursery rhyme twice, both times to a different illustration. In addition, the name of one of the translators (later referred to as 'anonymous') was not mentioned at all, and one book mentioned three translators, whose individual works in the book weren't specified, so it was not possible to know, which of them, Maija Lindgrén, Matti Vuorinen or Eija Tanneraho (later referred to as 'ML/MV/ET'), had translated this specific nursery rhyme.

All of the translations had a different illustration as part of their multimodal source text. These illustrations were made by Feodor Rojankovsky, Nicola Bayley, Cyndy Szekeres, Hilda Offen, Nan Brooks, Richard Scarry and Faith Jaques. In addition, two of the illustrations included in my data were from books illustrated by several illustrators, but neither of the books specified which of the illustrations were done by whom, so it was unclear, which of them had illustrated this particular nursery rhyme. Thus, I referred to these two illustrations as 'Daly et. al.' and 'Emmons et. al.,' according to the surname of the illustrator that was mentioned first in the book.

In this study, it was my goal to find out, how does the multimodality of the source text influence the choices of the translator of an illustrated children's poem, and, especially, if the translator had verbalized information that was conveyed only through the visual mode of the source text. My main question, then, was: How is the Finnish translation constructed in the interaction of the rhyming written word and the illustration of the multimodal source text? I did this by considering first, how was the overall meaning of the source text affected by the illustration, and what sort of information did the visual mode convey that wasn't conveyed by the verbal mode. Then, I observed if there could be detected any implication of the illustration having an effect on the translator's choices, and if the visual information had been verbalized in the translation. Lastly, I looked at the additions made by the translators in order to find out if some of the additions could be explained only by the need to find a rhyming word.

Research method

To my knowledge, only Anne Aaltonen (2013), in her master thesis *Kuvakirja multimodaalisena lähdetekstinä: Lähdetekstin multimodaalisuuden synnyttämät uudet merkitykset Beatrix Potterin The Tale of Peter Rabbit -teoksen suomennoksissa*, has conducted the sort of multimodal analysis of the translation of illustrated texts that I wanted to conduct, so, in my study, I decided to apply the two-step method that she had devised herself. In order to make the method to better answer the needs of my study and to compliment my own data and study questions, I had to make some modifications to it. My own version of the method, consequently, had three steps.

In the first stage of my analysis, I examined the multimodal source text and the information the verbal and the visual modes conveyed. I did this through a set of questions that were devised by Aaltonen (2013, 37) from Jay Lemke's (2011) *Doing Multimedia Analysis of Visual and Verbal Data: A Guide*, where Lemke suggests several sets of questions to be asked when studying the interaction of different modes in a multimodal text. The set of questions Aaltonen (2013, 37) chose as the basis of her own set of questions was as follows:

- What is presented redundantly between visual and textual elements?
- What information is presented only in one mode or the other?
- What is presented only jointly between both modes?

Aaltonen (*ibid.*) divided the second question in two so as to ask what was presented only in the visual and what was presented only in the verbal mode. The third question was further defined as well, since Aaltonen (*ibid.*) felt it was as broad as one of her own research questions. In addition, Aaltonen (*ibid.*) also added one question of her own to find out, what was presented differently in the verbal and in the visual modes, as this was an important question in the context of her own research aims. Since this last question is relevant for my research aims as well, I decided to include it my study. The new set of questions then was as follows:

- What is presented redundantly between visual and textual elements?
- What is presented only in the visual mode?
- What is presented only in the verbal mode?
- What is presented differently in the two modes?
- Which elements change their meaning in the combination of the two modes?

I presented these questions in a table, where I analysed the source text one line of the verse at a time. In the following example, I analysed the first line of the version illustrated by Nicola Bayley:

Table 1. An example of the first stage of the analysis

	What is presented redundantly between visual and textual elements?	What is presented only in the visual mode?	What is presented only in the verbal mode?	What is presented differently in the two modes?	Which elements change their meaning in the combination of the two modes?
One, two, Buckle my shoe;	A shoe with a buckle	a shining pair of red women's shoes, the person wearing the shoes also has a ruffled dress on, there is a cushion under her feet, and a cat next to the cushion	the numbers	Verb.: the shoe is yet to be buckled, only one shoe mentioned vis.: shoes are already buckled, a pair of shoes is presented	the shoe is a women's shoe

In the second stage of Aaltonen's analysis, she compared the translation of each sentence with its equivalent in the verbal source text word or expression at a time to see how they corresponded to each other. She then devised the following six categories to describe the relationship between each element of the translation and its source text equivalent.

- A. The translation corresponds to its source text equivalent word-for-word.
- B. The translation is more precise than its source text equivalent.
- C. The translation is more general than its source text equivalent.
- D. The translation does not correspond to its source text equivalent.
- E. The element in the translation has no equivalent in the source text.
- F. The source text element has no equivalent in the translation.

The translations were then placed in a table with their equivalents in the source text, in such a manner that the translated sentences were divided in the rows of the first column, and their source text equivalents in the rows of the second column. The third column, then, described the relationship between the elements of the Finnish translation and its source text equivalents with a corresponding letter of the categories mentioned above (A–F). Some elements, such as connectors and other words that would be impossible to present visually, were not being taken into account in the results, as they would not be of much interest in a multimodal analysis. For the same reason, I decided to follow this procedure in my own study.

After the second stage Aaltonen combined the results of the stages one and two into one single table. This she did by adding five new columns to the table of the second stage, these new columns corresponding the questions of the first stage. In the five new columns she then ticked the valid option for each element with an X. The purpose of this combining stage was to find out, what the results of the first stage revealed of the translated elements analysed in stage two. I thought it most convenient to perform this combining stage already as the second stage of my own study. For the sake of convenience, I also added one new column to the combining table for the option of there not being an equivalent in either the verbal or the visual mode, and used colours to correspond each letter of the six categories of the second stage (A–F), as I felt it would make the table more readable. In addition, I used the colour grey to mark the elements that I would not take into account in the results. I used the colours in the following way:

Table 2. The colours used in the second stage of the analysis

A. The translation corresponds to its source text equivalent word-for-word.
B. The translation is more precise than its source text equivalent.
C. The translation is more general than its source text equivalent.
D. The translation does not correspond to its source text equivalent.
E. The element in the translation has no equivalent in the source text.
F. The source text element has no equivalent in the translation.
- The element will not be taken into account in the results.

The following table illustrates the stage two in my analysis. The example is taken from Taija Mård's translation that had the illustration of Faith Jaques as part of the multimodal source text.

Table 3. An example of the second stage of the analysis

Element of translation	Equivalent in verbal source text	How elements correspond	Presented redundantly between visual and textual el.	Presented only in the visual mode	Presented only in the verbal mode	Presented differently in the two modes	Element changed its meaning in the comb.	No equivalent
Yksi,	One,	A			X			
kaksi,	two,	A			X			
	Buckle	F	X					
	my	F			X			
Kengän	shoe;	A	X					
alla		E		X				
paksi;		E						X
Kolme,	Three,	A			X			
neljä,	four,	A			X			
Talossa		E		X				
on		E	-	-	-	-	-	-
Heljä;		E						X
	Knock	F	X					
	at the door;	F	X					

As stated above, the aim for stage two in my analysis was to determine, what sort of an impact, if any at all, the visual information of the source text had on the translations. I wanted to find out, for example, if some of the additions in the translations had an equivalent in the visual source text. As table 3 shows, some of the additions of this particular translation, indeed, had an equivalent in the visual source text.

In order to determine whether some of the additions, that had no equivalent either in the verbal or the visual source text, could be explained by the need to find a rhyming word, I had to add a third stage to my analysis. In the third stage, I listed the words that rhymed with the latter number mentioned in the first half-line of each line of the translations, and placed them into a table that was a simplified version of the table of stage two. In the following table, the rhyming words are from Hannele Huovi's translation made to the illustration of Richard Scarry. As table 4 shows, most of the rhyming words of this translation had no equivalent in

the verbal source text, and two of them had no equivalent in either of the modes of the source text. It then seems possible that some of the additions in the translation were made only in the aim of finding a rhyming word.

Table 4. An example of the third stage of the analysis

<i>Hanhiemon lorulipas, Hannele Huovi</i>	How elements correspond	Presented redundantly between visual and textual el.	Presented only in the visual mode	Presented only in the verbal mode	No equivalent
puhtahaksi	E				X
heljä	E				X
puusi	D	X			
rakennan	D	X			
kukkasen	E		X		

Research results

The first stage of my analysis revealed that there was some consistency in the choices of the illustrators when it comes to the question of what the illustrations presented redundantly with the verbal source text. Almost all of the physical objects mentioned in the verbal mode were shown in the pictures as well. Only the ‘sticks’ of the third verse and the ‘plate’ of the last verse were left out of some of the illustrations. On the other hand, the “doings” mentioned in the verbal text, were illustrated somewhat more selectively. Only the ‘waiting’ mentioned in the ninth verse was presented in every illustration. Generally, nonetheless, most of the actions mentioned in the verbal mode were depicted in the pictures.

As one of the most genre-specific features of poetry is brevity and economy of expression, it is not too surprising that one of the results of my analysis was that the visual mode provided an abundance of the sort of information that wasn’t conveyed by the verbal source text. This information included, for example, the specific features of the characters or objects mentioned, and the surroundings, where the actions took place or where the characters and objects were. In many instances, an action was mentioned by the verbal mode, while it did not say anything about the performer of the action. This sort of instances gave the illustrators great freedom to use their imagination and to create several characters from scratch. In addition, the verbal mode does not specifically tell a story, but some of the illustrators had decided to depict a narrative, nonetheless.

In my data, there wasn’t much information that was conveyed only verbally in the source texts. Basically the numbers were the only elements of the verbal text that almost every single

illustrator had omitted of their illustrations. There were some instances, though, where the two modes presented contradictory information. For instance, the verbal mode talks about ‘maids’, in plural, while some of the illustrations depicted only one maid or none at all. Occasionally, the illustration also specified words mentioned in the verbal mode. A good example of these instances would be the word ‘maid’, which can refer, for instance, to a housemaid, a virgin, or a young woman (MOT 2016). Most of the illustrators had chosen the meaning of a housemaid, while some of them had depicted little girls in the pictures. Szekeres’s interpretation stood out here, as in her illustration there was a mouse dressed as a nurse-maid. I believe that the vast majority of readers would not interpret the word ‘maid’ as a nurse-maid by merely reading the verbal source text, so, in my data, this was probably the most obvious instance of the illustration specifying the verbal mode.

When it comes to the translations, the analysis showed that there were a significant number of additions and omissions in my data. Overall, the most frequently chosen strategy was the word-for-word translation, but this was mostly due to the fact that the numbers mentioned in the verbal source text had to be translated in order for the translation to serve its purpose as a rhyme that helps the reader to become familiar with numbers. Apart from the translations of the numbers, then, the number of word-for-word translations was significantly lower than the number of additions and omissions.

As stated above, my data included a significant number of omissions, but what was surprising was that several of the elements left out of the translations were elements that were presented redundantly in both modes of the source text. It is possible, of course, that the translators thought it acceptable to omit a word/expression that was depicted in the picture, as it, then, would not be lost even if it was not mentioned in the verbal mode because it would be shown by the visual mode anyway. This, however, alters the interaction between the verbal and the visual in the multimodal target text, thus, possibly resulting in a significantly different type of interaction than the one presented in the multimodal source text.

The most interesting results in the context of my study concerned the additions, as I was interested in finding out if some of the information conveyed by only the visual mode was verbalized in the translation. The analysis revealed that some of the additions had an equivalent in the visual source text, which means that some of the information conveyed by only the visual mode was, in fact, verbalized in the translation. On the whole, some of the translators seemed to verbalize visually conveyed information more eagerly than others. In

four of the translations, in fact, the majority of the additions had an equivalent in only the visual source text, while in others only a few or none of the additions had an equivalent in only the visual source text.

Considering the instance of the source text elements that were presented differently in the two modes, most of the translators had omitted these elements from the translation. Only two of the translators had translated one element that was presented differently in both modes, and both of them translated the element to correspond to the information conveyed by the verbal source text. Furthermore, the elements that changed their meaning in the combination of the two modes were few in number, and only three of them were translated. In two of these instances, the element was translated according to the information conveyed by the visual mode, while one of the translations differed from the verbal source text in content, but did not correspond to the visual mode either.

When it comes to the aspect of rhyming, the third stage of my analysis showed that all of the translators had made a rhyming translation, most of them following the rhyme pattern of the source text by finding a rhyming word for the latter number mentioned in the first half-line of each line of the nursery rhyme. Slightly more than half of the total of the rhyming words found in the translations, had no equivalent in either the verbal or the visual source text. Nonetheless, there were some translator-specific differences, as three of the translators seemed to favour elements that had no equivalent in the source text, while one of the translators had chosen rhyming words that all had an equivalent in the source text. Several of the rhyming words had an equivalent in both modes of the source text, and the rhyming words that had an equivalent only in the visual mode were merely slightly fewer in number than the ones that had an equivalent in both modes.

All in all, the translators of illustrated nursery rhymes seem to favour additions and omissions, but what seems to be a very translator-specific question is, whether the visual information of the source text is verbalized in the translation or not. Another thing that seems to vary from translator to translator is, whether the rhyming words chosen have an equivalent in the source text or not, as most of the translators seemed to favour rhyming words that had no equivalent in the source text, while others had chosen words that had an equivalent either in the verbal, in the visual or in both modes. In general, it could be concluded, that the rhyming words were not pursued at the expense of the content of the rhyme.

Conclusions

As I had only one nursery rhyme and its translations as my data, no conclusions that would apply for the translations of illustrated nursery rhymes in general cannot be drawn. In fact, no clear general principles of translating could be pieced together even inside my own data, as the research results varied from translation to translation. Only one thing seems to be evident: it very much depends on the translator, how he/she will treat the visual information of the source text, and whether or not he/she will choose rhyming words that have no equivalent in the source text.

In order for us to better understand the complexity of translating illustrated children's poetry, further research is needed. I, for one, would be much delighted to see more research done in this field in the future. It would also be interesting to see the research findings in the study of the translations of illustrated children's poetry compared to those of the translations of illustrated children's prose text.