

## Ranskalaisen elokuvan kääntäminen Mathieu Kassovitzin elokuva *Viha*

Elokuvakääntäjä on keskeisessä asemassa, kun vierasta kieltä ja kulttuuria tuntematon katsoja katsoo ulkomaista elokuvaa. Kääntäjä joutuu jättämään paljon katsojan logiikan varaan jo pelkästään tilan- ja ajanpuutteen vuoksi. Tarkastelen kulttuurienvälisen viestinnän ongelmia elokuvan kautta ja tutkin suomentajan käännösratkaisuja ja niiden toimivuutta suomalaisen katsojan näkökulmasta. Esimerkiksi olen ottanut ranskalaisen ohjaajan Mathieu Kassovitzin elokuvan *Viha* (*La Haine*, Ranska 1995) videoverion, jonka on Movision Oy:lle kääntänyt Ville Valtasaari.

Vaikka elokuvaa on sen syntyajoista lähtien tutkittu niin esteettiseltä, historialliselta kuin mediateknologiseltakin pohjalta, kuvaa on pidetty elokuvatutkimuksessa ensisijaisena tarkastelun kohteena.<sup>1</sup> Taustalla on vanha klassisilta teoreetikoilta periytyvä idealistinen ajatus siitä, että elokuva olisi universaali kieli, ”visuaalinen esperanto”<sup>2</sup>, ja harvemmin kiinnitetään huomiota kuvalliseen estetiikkaan liittyviin kulttuurisidonnaisuuksiin, jotka ovat osaltaan käännöstekstien ohella luomassa eräänlaista ymmärtämisilluusiota. Tarkoitukseni ei ole luoda kuvaa ihannekatsojasta, vaan osoittaa kuinka eri tavalla toisessa kulttuurissa elävä näkee elokuvan. Katsoja nojaa riittämättömään käännökseen, kyseenalaistamatta — toisin sanoen pystymättä ulkomaa-

laisena kyseenalaistamaan — käännösten autonomisuutta, kun hän tutkii ulkomaisen elokuvan replikointia.

Vaikka tämän päivän elokuvatutkimuksessa elokuvaa tarkastellaan kulttuurin ideologisena tuotteena ja monesta eri näkökulmasta, elokuvan dialogi on jäänyt aina vähemmälle huomiolle. Huomiotta on usein myös jäänyt se, että käännöselokuvan tekstitys on tiivistettyä dialogia. Käännöstieteen puolella elokuvakääntämisessä on taas keskitytty ainoastaan tarinan dialogiin ja sen käännösratkaisujen lingvistiseen ruotimiseen (esim. kuinka sanaleikkejä pystytään kääntämään)<sup>3</sup>, tekstitysten sujuvuuteen (ts. ohjeistamaan kääntäjää saamaan tekstityksiä ihmissilmälle luettavimmiksi)<sup>4</sup> tai dubauksen ja tekstityksen vertailuun.<sup>5</sup>

Nykyään elokuvaa tutkitaan poikkitieteellisesti, taloustieteellisestä, sosiologisesta tai vaikkapa maantieteellisestä näkökulmasta. Käännöstieteellisesti elokuvaa on tutkittu kuitenkin sangen vähän. Kirjoitukseni pyrkii ottamaan huomioon niin elokuvallisia kuin käännöstieteellisiäkin näkökulmia ja rakentamaan näin siltaa näiden kahden toisiaan lähellä olevan tutkimussuuntauksen väliin.

Kääntämiseen vaikuttaa kielellisten, esteettisten ja kulttuuristen tekijöiden lisäksi elokuvien välitysportaan toimija, levittäjä, joka voi puuttua yksit-

täisiin käännösratkaisuihin kritisoimalla esimerkiksi käännöksen epäsuomalaisia kielellisiä rakenteita. Myös elokuvaohjaaja voi puuttua teoksensa käännöstekstitykseen kieltämällä sen kokonaan joissakin elokuvansa kohdissa. Ovathan tekstit osa elokuvan visuaalista muotoa.

Katsaukseni on kaksijakoinen. Yhtäältä aion selvittää, mitä elokuvakääntäminen ja kulttuurienvälisen viestintä on, ja tutkiskella elokuvakääntämisen problematiikkaa, ja toisaalta osoittaa estetiikan, kielen ja kulttuurin näkökulmien avulla, kuinka vaikean — joskus jopa mahdottoman — tehtävän edessä kääntäjä on.

Elokuvakääntämistä on usein tutkittu joko puhtaasti lingvistikalla tai kulttuurisella tasolla. Uusi elokuvateoria analysoi elokuvaa, kulttuurituotetta, monesta eri näkökulmasta, ja siksi audiovisuaalisia käännöksiäkin on tarkasteltava useasta semioottisesta näkökulmasta. Käännösongelmia esiintyy niin esteettisellä, kielellisellä kuin kulttuurisellakin tasolla.

### Mitä elokuvakääntäminen on

Audiovisuaalista kääntämistä on monta eri laja, kuten dubbaus, tekstitys, voice-over, vain muutamia mainitakseni. Eri maissa on käytössä erilaisia käännöskäytäntöjä, mikä johtuu kunkin maan taloudellisista, kulttuurisista tai lainsäädännöll-

lisistä tekijöistä<sup>6</sup>. Italiassa esimerkiksi on lailla säädetty, että suurin osa esitetystä audiovisuaalisesta materiaalista on oltava kotimaisella kielellä. Suomalaisille tekstitys on kaikkein tutuin elokuvakääntämisen muoto. Dubbausta esiintyy Suomessa yleisesti vain lastenohjelmissa, mainoksissa ja joissain dokumenttielokuvissa. Kun puhun tässä elokuvakääntämisestä, tarkoitan aina tekstitystä.

Kun elokuva tekstitetään, alkuperäiskieliseen originaaliversion lisätään kohdekieliset elokuvakankaan tai televisioruudun alareunassa näkyvät kirjalliset repliikit. Repliikillä tarkoitetaan kuvassa kerrallaan näkyvää tekstiä, joka voi koostua kahden tai useamman roolihahmon dialogista, kertojan puheesta tai muusta kielellisestä informaatiosta.<sup>7</sup>

Hans Vögeä<sup>8</sup> mukaillen tekstityksestä voidaan tuoda esiin neljä rajoittavaa tekijää.

1. Kun puhuttu dialogi muutetaan tekstimuotoon, kieli muuttuu ”neutraalimmaksi”. Basil Hatim ja Ian Mason<sup>9</sup> ovat tutkineet Claude Sautet’n elokuvan *Tunteeton sydän* (*Un coeur en hiver*, Ranska 1993) kohteliaisuusmuotojen englanninnoksia ja huomanneet, että pitkät kohteliaisuusmuodollisuudet muuttuvat suoraviivaisemmiksi. Elokuvatekstityksissä myös slangi-ilmaukset katoavat, kirosanat lieventyvät. *Vihan* dialogi perustuu karkeaan lähiöslangiin, joka on käännetty yleiskielelle. Pelkästään käännösten varassa oleva suomalaiskatsoja jää auttamattomasti slangidimension ulkopuolelle.

2. Rajallinen tila ja aika tuottavat ongelmia. Suomalaisissa elokuvateksteissä on kaksi riviä joista kummallekin mahtuu noin kolmekymmentä merkkiä

kirjaimista riippuen. Käännöstekstit ovat näin ollen nopeasti hahmotettavia logisia kokonaisuuksia, joissa käytetään lyhyitä sanoja ja joissa vältetään raskaita lauserakenteita, pitkiä substantiiveja sekä harvinaisia sanoja.

3. Käännöstekstin on oltava tiivistettyä, mikä vaatii kääntäjältä lyhentämisen taitoa. Koska ihmissilmä kykenee tunnistamaan vain tietyn määrän merkkejä tietyssä ajassa, tekstin on oltava tiivistettyä. Suuri määrä informaatiota on jätettävä pois, ja vain olennainen käännetään.

4. Tekstin rytmitys on keskeistä. Kirjoitettu käännös heijastuu samanaikaisesti puhutun dialogin kanssa kuvan alalaitaan, joten ajastus on keskeistä. Kirjoitettu teksti ei (yleensä) voi olla ristiriidassa puhutun tekstin kanssa, toisin sanoen ajatuskonaisuudet on esitettävä elokuvassa esitetyssä järjestyksessä.<sup>10</sup>

Elokuvateksteihin voidaan sisällyttää eksplisiittisiä kommentteja tai irrallisia lisäyksiä selittämään tarinan kannalta olennaisia seikkoja, jotka eivät varsinaisesti tule esiin itse dialogissa. Lisäyksiä on usein esimerkiksi sanailuun perustuvissa komediaelokuvissa tai television sitcomeissa. Kääntäjän on tosin mahdotonta välittää kaikkia niitä lukemattomia kulttuurisidonnaisia viittauksia, joita esimerkiksi *Vihassa* taajaan esiintyy.

Kun tekstit heijastuvat kuvan alalaitaan, elokuvan estetiikka muuttuu alkuperäisestä. Ulkomainen katsoja joutuu samanaikaisesti tavallaan lukemaan useaa eri tekstiä, elokuvan kuvaa, ääntä ja tekstitystä, toisin sanoen tulkitsemaan elokuvaa monella eri tasolla, mikä vaatii katsojalta enemmän keskitty-

mistä.<sup>11</sup> Elokuvaohjaaja voi myös vaikuttaa tekstitykseen. Esimerkiksi Lars von Trier on esteettisistä syistä kieltänyt elokuvansa *Breaking the Waves* (Tanska 1997) laulujen sanojen kääntämisen.

## Viha ruokkii vihaa

Mathieu Kassovitzin toinen pitkä elokuva *Viha* kertoo kolmen lähiönuoren tarinan. Juutalainen Vincent, arabi Saïd ja musta Hubert tapaavat nuorisomellakan jälkeisenä päivänä. Poliisin pahoinpitelemä arabinuori Abdel, kaverusten ystävä, makaa sairaalassa koomassa, mikä on välitön syy edellispäivän mellakoihin. Tilanteen vakavuutta lisää se, että erään poliisin virka-ase varastettiin mielenosoitusten aikana. Elokuva tarkastelee maleksivien lähiönuorten vihamielistä suhtautumista väkivaltaiseen poliisiin aikansa Ranskassa. Poikien vihollisia ovat myös skinheadporukat, jotka vaanivat esikaupunkialueiden etnisiä ryhmiä. *Viha* näyttää oivallisesti, kuinka Cité des Muguets’n lähiön nuoret ovat Pariisin keskustassa, omassa kaupungissaan, kuin ulkomailla. Elokuvan keskeinen teema ei liene väkivalta vaan pikemminkin väkivallan pelko, viha, joka kytee koko elokuvan ajan ja joka kulminoituu tarinan traagiseen loppukohtaukseen, jossa virkaintoisen turvallisuusmiehen ase laukeaa vahingossa ja tappaa Vincentin.

## Vihan estetiikkaa

*Viha* näyttää alkuun hyvin amerikkalaiselta nuorisoelekuvalta, sillä se pohjaa kerronnaltaan erittäin vahvasti amerikkalaiseen elokuvakerronnan perinteeseen. Kassovitzin esikuvat



Viha. Kuva: SEA.

löytyvät selvästi Atlantin takaa: elokuvassa soi amerikkalainen musiikki, henkilöt pukeutuvat kuin New Yorkin jengiläiset, repliikeissä vilahdaa englanninkielisiä sanoja jne. Viha on tavallaan ranskalaisen ja amerikkalaisen elokuvan välimuoto, Spike Leen elokuvan *Kuuma päivä* (*Do The Right Thing*, USA 1990) sisarelokuva. Viha on suurelta osin käsivaralta kuvattu, mustavalkoinen elokuva, joka kuvaa marginaaliryhmiä ja on hyvin kantaa ottava. Viha on täynnä draamadokumentin näköistä kuvaa, jota päivittäin nähdään amerikkalaisilla uutiskanavilla. Amerikkalaisuudesta muistuttavat myös eksplisiittiset viittaukset Martin Scorsesen newyorkilaiselokuvaan. Vincent imitoi elokuvan *Taksikuski* (*Taxi Driver*, USA 1978) Travis Bicklea wc:ssä ja lausuu kuuluisan monologin peilin edessä. Hubert harjoittelee nyrkkeilyä pimeässä räyhäisessä salissa aivan kuin Jake LaMotta elokuvassa *Kuin raivo härkä* (*Raging Bull*, USA 1980).

Estetiikan kannalta voidaan myös tarkastella musiikkia, jota on elokuvassa niukasti, mikä tekee siitä hyvin tärkeän elementin. *Viha* alkaa reportaasimaisella ja visuaalisesti kiihkeällä mellakkakuvauksella, jonka taustalla soi Bob Marleyn rauhallinen kappale *Burnin' and*

*Lootin'*. Reggae-musiikin lisäksi lähiönuoret kuuntelevat ranskalaista rap-musiikkia. Mc Solaar ja NTM-yhtye ovat ranskalaisille hyvin tuttuja vähemmistöryhmien puolestapuhujia kantaaottavalla lyriikallaan, mikä valitettavasti jää suomalaiselta katsojalta huomaamatta, koska sanoja ei ole käännetty.

Monet elokuvaohjaajat Lars von Trierin tapaan kieltävät taustalla soivien kappaleiden kääntämisen. Musiikkikappaleiden tekstittämistä vastaan tuntuvat olevan useimmiten sellaiset ohjaajat, jotka kannattavat dubbausta tekstityksen sijaan. Heidän mielestään kuvan päälle heijastettavat tekstit piilaavat tarkasti suunnitellut kuvasommitelmat. Dubbausta taas on arvosteltu siitä, että jälkiäänitetyn elokuvan alkuperäinen dialogi korvataan toisten näyttelijöiden dialogilla.

*Vihan* kohta, jossa NTM (=Nique ta mère, 'nussi äitiäsi') -yhtyeen sävelmä *Descend la police* ('tappakaa poliisi') on yhdistetty Edith Piafin chansoniin *Je ne regrette rien* ('en kadu mitään'), on semioottisesti tarkasteltuna hyvin mielenkiintoinen ja vaatisi suomenoksen. Tekstitys olisi vielä mahdollista senkin takia, että elokuvassa ei sillä hetkellä ole muuta replikointia. Kamera ajaa vain lähion kattojen yli, ja

musiikki kaikuu rakennusten seinistä. Kohtauksessa sekoituu kaksi erilaista nykypäivän myyttiä: marginaaliryhmien kuuntelema gangsta-rap sekä Ranskan "kansallisaarre" Piaf ja se, mitä laulajatar edustaa. Kohtauksessa, jossa pojat vierailevat keskustan hienostokaupunginosassa, taustalla soi Schubertin *Ave Maria*, täysin erilainen musiikki verrattuna muuhun *Vihassa* esiintyvään musiikkiin, osoittamassa parempien piirien musiikkimakua. Rikkaaseen kaupunginosaan ei ole ehtinyt tarttua arabi- eikä afrikkalainen kulttuuri; siellä asuvat vielä katoliset "kunnan ranskalaiset".

### Vihan kieli

Ranskalaisen nykyelokuvan hyvin ominainen piirre on sähköisyys ja dialogikeskeisyys, kun sitä yleisesti vertaa suomalaisen elokuvaan, jonka verkkaisuus on verrattavissa suomen kielen hidastempoisuuteen.<sup>12</sup> *Vihan* replikointi perustuu vahvaan kielelliseen kikkailuun slangi-ilmauksilla, sanaleikeillä ja idiomeilla. Musiikin niukuus elokuvassa antaa kielelle ehkä vieläkin valtavamman voiman. Kieli perustuu kiroiluun ja alatyylin ilmaisuihin. Se on luonteeltaan rehentelevää ja inttävää, rytmiltään hyvin rap-tyylistä replikointia. Värikäs kieli latistuu suomenoksessa, kun vastaavanlaisia tyylillisiä keinoja ei suomenkielisessä käännöksessä esiinny. Esimerkiksi ranskalaisten nuorten puheeseen kuuluvia anglismeja (*le shit*, 'pilvi'; *le building*, 'rakennus'; *war direct*, 'todellinen taistelu'; *cool*, 'siisti'; *je shoote*, 'minä ammun') esiintyy poikien puheessa runsaasti, mutta kääntäjä on joutunut korvaa-

maan nämä ilmaukset neutraalimmilla ilmauksilla, koska vastaavanlaiset puuttuvat suomesta lähes tyystin.

Lähiöslangidialogi osoittaa ranskalaiselle katsojalle kielellisellä tasolla, että kysymyksessä on alempi sosiaaliluokka, vieläpä marginaaliryhmä, jonka puheeseen kuuluu keskeisenä elementtinä verlan-puhekieli. Se on Ranskan nuorisolle tyypillinen puhetapa, jossa äänteet tai kokonaiset tavut vaihtavat paikkaa — eräänlainen kontinkieli. Verlan-sana on itse verlania ja tulee sanasta l'envers (nuringpäin). Kieli on eräänlainen koodikieli, jota vain harva, sisäpiiriin kuuluva ymmärtää. Koska verlan on kuitenkin osittain kantautunut valtaväestönkin keskuuteen, Ranskan toisen polven arabit, beurit, ovat kehittäneet slangista vieläkin monimutkaisemman variantin. Verlan-muunnelmät vaihtelevat eri paikkakuntien mukaan. Verlanin käännökset ovat luonnollisesti latteampia kuin alkuperäiskielen ilmaukset: keuf(li), (flic) on käännöksessä vain poliisi; roeus, (soeur) on sisko; Téci, (cité) on Cité des Muguets; trou du luc (trou du cul) on persläpi. Kääntäjä ei yritä vääntää verlania keinotekoisesti, koska vastinetta ei suomen slangissa ole. Käännösratkaisut ovatkin kaikki neutraalimpia kuin alkukieli, vaikka vastaavia slangi-ilmauksia suomen kielessä olisikin: flingue (pyssy) on vain 'ase', blé (tuohi) vain 'raha' ja string (vosu) kääntyy 'tytöksi'.

Idiomaattisia ilmauksia esiintyy myös runsaasti. Kääntäjä on keksinyt osasta sängen näppäriä käännöksiä, kuten repliikissä "Je suis le démon de cette turvé (Olen tämän auton pahalainen)", jonka käännös

kuuluu: "Mulla on bensaa suonissa." Mutta sanonta "Un bon skin, c'est un skin mort (hyvä skini on kuollut skini)" on käännetty "Skini joutaa saunan taakse". Käännösratkaisuksi on valittu kulttuurisidonnainen, perisuomalaiseen saunaan viitettava ilmaus.

### Alluusiot ranskalaiseen yhteiskuntaan

*Vihassa* esiintyy jatkuvasti erilaisiin ranskalaisiin henkilöihin ja paikkoihin kohdistuvia viitauksia, jotka eivät varmasti-kaan avaudu tavalliselle suomalaiselle elokuvakatsojalle. Äärioikeistopuolueen Front Nationalin johtaja Jean-Marie Le Pen saattaa olla tuttu, jolloin rasismien myytit ja niihin kohdistuva irvailu saattavat aueta hänestä tehdyssä pilkallisessa sanaleikissä "Le pénis de Le Pen, à peine il se hisse" eli "Le Penin penis lepsusti lepattaa", joka on varsin osuva alliteratioineen. Mutta sellaiset nimet kuin Malik Oussekiné tai Bernard Tapie saattavat olla tuntemattomampia. Populistipoliitikko Tapien suomalainen vastine voisi hyvin olla vaikkapa Sulo Aittoniemi, ja nimen käyttö voisi olla puolustettavissakin, kun kääntäjä on käyttänyt suomalaisen kulttuurin tärkeää tuntomerkkiä saunaa aikaisemmin mainitsemassani idiomaattisessa ilmauksessa. Katsoja kuitenkin tietää, että elokuva tapahtuu Ranskassa, joten kääntäjän olisi syytä varoa sekoittamasta elokuvan ranskalaiseen kulttuuriin liiallisesti suomalaisen kulttuurin elementtejä. Yksi ratkaisu olisi selittävä käännös kokonaan ilman nimeä tai irrallinen lisäys, jos tilaa on.

Pariisin opiskelijamella-

koissa 7.12.1996 surmansa saaneen arabinuoren, Malik Oussekinen, vastinetta ei Suomesta löydy, mutta esimerkiksi Vihan amerikkalaisessa versiossa Oussekiné on käännetty Rodney Kingiksi, mustaksi, jonka poliisi pahoinpiteli Los Angelesissa muutama vuosi sitten. Samoin amerikkalainen versio puhuu Budweiserista Kronenbourg-oluen asemesta, ja Asterix on vaihtunut Ressuksi (eli Snoopyksi) jne.<sup>13</sup> Gourmet-kokki Paul Bocuse voi olla ruokaohjelmistaan suomalaisille tuttu, mutta häneen viitataan elokuvassa, kumma kyllä, tukanleikkauksessa!

Elokuvan kohtalokkaassa loppukohtauksessa on laaja yleiskuva seinästä, jossa on valtava kuva vaikuttavasta kulttuurihenkilöstä ja entisestä ministeristä André Malraux'sta, joka sai muun muassa aikaan nuorille lisää vapaa-ajan tiloja ja nuorisokeskuksia. Silti nuoret maleksivat lähiöiden kujilla ja katoilla. Tiloja nuorille ei ole tarpeeksi, eivätkä he niissä aikaansa kuluttaisikaan. Malraux'n kunnianhimoinen ajatus ei ainakaan Pariisin lähiöissä toimi. Seinän kasvokuvaa ja siihen liittyviä myyttejä suomalainen tuskin tunnistaa. Tällaiseen kohtaan ei voi liittää selittävää käännöstä. On kuitenkin syytä muistaa, että elokuvissa esiintyy vastaavanlaisia kuvallisia vihjeitä, joita käännöksessä ei pysty tuomaan esiin, kuten esimerkiksi ranskalaisille tuttu automainos, jossa julistetaan "Le monde est à vous" (Maailma on teidän). Saïd kujeilee ja muokkaa spraymaalilla tekstin kuulumaan "Le monde est à nous" (Maailma on meidän).

Viittauksissa paikkojen nimiin suomalaiselle katsojalle voi myös tulla ongelmia. Euro-

Disney, joka on nykyiseltä nimeltään Disneyland Paris ja johon viitataan kuvattaessa hermostunutta tilannetta mellakoiden jälkeen, on suhteellisen tuttu, mutta Thoiry ei kerro suomalaiselle katsojalle juuri mitään. Kohtauksessa, jossa televisiotoimittaja haluaisi kuvata autosta nuoria ja kysyä näiltä mellakasta, pojat vastaavat, ettei Cité ole mikään Thoiry, vaan toimittajan olisi uskallettava tulla ulos autostaan. Thoiryin safaripuisto on eläinpuisto, jonka läpi ajetaan autolla ja jonka eläimiä voi katsella vain autonikkunoiden läpi. Asia kyllä selviää elokuvan kontekstista myöhemmin, mutta omituinen Thoiry-sana käännostekstissä saattaa häiritä katsojaa.

Kohtauksessa, jossa rasistinen poliisi pahoinpitelee toisen polven arabinuorta Saïdia, beuria, joka on virallisesti Ranskan kansalainen, kuulusteleva poliisi sanoo ivallisesti, ettei Saïd ole ranskalainen nimi. Hän ei siis pidä kansalaisuudestaan huolimatta Saïdia täysivaltaisena ranskalaisena. Tämä kohtaus nostaa Ranskassa asuvien arabien aseman esiin. Jos ei tunne Ranskan eikä Algerian monivaiheista lähistoriaa ja jos ei tiedä Saïdin olevan arabialainen nimi, jää näpätys nimestä katsojalta huomaamatta. Lisäväriä arabien eksistenssiongelmaan tuo elokuvassa esiintyvä ymmärtäväinen arabipoliisi, joka yrittää tasapainoilla nuorten ja poliisin välissä. Huumeisiin viittaava kohtaus, jossa ystävykset hyräilevät OCB (Oxy Carton Brulé) -filteripaperimainosta "OCB, je le connais" (Tunnen OCB:n), on suomennettu "Finnair lentää sinisiin siivin". Käännoksestä voi kyllä ehkä ymmärtää viittauksen pilveen eli hampunpoltoon, mutta

ratkaisu tuntuu hyvin kaukaa haetulta.

On muistettava, että kulttuurien vertailu on usein stereotyyppioita vahvistavaa. On syytä muistaa olla rajaamatta kulttuuria keinotekoisien, kansallisten rajojen sisäpuolelle. Tässä tapauksessa kulttuurilla tarkoitetaan ihmisten tapaa elää ja toimia tiettyjen, rakennettujen kansallisuuksien sisällä. Edward T. Hall<sup>14</sup> näkee kulttuurin puhtaasti viestintänä ja käyttää käsitteitä high-context culture ja low-context culture vertaillessaan eri kansallisten kulttuurien ei-kielellistä viestintää toisiinsa. Hall tekee karkean jaon sen mukaan, kuinka viestit eri kulttuureissa luetaan. Hänen mukaansa esimerkiksi latinalaisissa kulttuureissa suuri osa informaatiosta luetaan kontekstista, eleistä ja ilmeistä, kun taas pohjoismaisissa kulttuureissa sanotto on keskeistä.

Kärjistäen voisi sanoa, että "suomalainen" kulttuuri kuuluu matalan kontekstin kulttuuriin, jolle on ominaista korostettu eksplisiittisyys. Viestin kielellinen sisältö nousee keskeiseksi. Korkean kontekstin kulttuurin piiriin voisi sijoittaa "amerikkalaisen" ja "ranskalaisen" kulttuurin, koska näissä maissa viestintä perustuu tulkintoihin ja olettamuksiin, implisiittisiin vihjeisiin. Kärjistäen voisi sanoa, että suomalaiset uskovat, mitä sanotaan, kun taas ranskalaiset luottavat sanojen sijasta ehkä enemmän sanontatapaan, eleisiin ja ilmeisiin. *Vihan* nuoret päähenkilöt esimerkiksi suoltavat toisilleen loukkauksia minkä ehtivät, mutta osoittavat kuitenkin selkääntaputuksin ja läimäytyksin olevansa ystävyksiä, mikä on juuri tyypillistä korkean kontekstin kulttuurille. Toisin sa-

noen kielellinen viestintä voi olla ristiriidassa ei-kielellisen viestinnän kanssa<sup>15</sup>. Kosketus ja eritoten kättely, on tärkeää korkean kontekstin kulttuurissa, ja myös *Vihassa* kättelyllä on erityinen merkitys. Ranskalaisen nuorten keskuudessa kätteleminen on hyvin yleinen tapaa; se on osoitus arvostuksesta ja läheisyydestä, kuten poskisuudelmatkin. Siksi kohtaus, jossa juutalaispoika ei suostu kätteleeseen arabipoliisia, on erityisen merkittävä. Kohtaus voisi tuoda esiin arabien ja juutalaisten välisen ikuisen vihanpidon, mutta keskeistä tilanteesta on se, että Vincent ei periaatteesta halua kätellä poliisia. Ihonvärillä ei tässä kohtaa ole asian kanssa mitään tekemistä, onhan Vincent Saïdin hyvä ystävä.

Vaikka nuoret ovat röyhkeitä ja huonokäyttöisiä lähiöjätkeä, he ymmärtävät kuunnella vanhusta miestenhuonekohtauksessa. Vanha mies kertoo karkotuksestaan Siperiaan hyvin verkkaisesti, mutta nuoret eivät keskeytä häntä vaan antavat hänen kertoa tarinansa loppuun. Elokuvan nuoret kunnioittavat vanhempia ihmisiä ja teittilevät näitä. Saïd esimerkiksi teittilee Vincentin isoäitiä ja Pariisin metron kerjääjät teittilevät matkustajia (joille Saïd kyllä kehtaa sanoa: "Hakekaa töitä, kurjat!"). *Vihassa* sivutaan myös kuolevaa vahtimestari-instituutiota, joka on kliseeksi asti vahvasti liitetty ranskalaisuuteen.

### Ymmärtämisilluusio

Olemme tottuneet katsomaan amerikkalaista elokuvaa, ja amerikkalaisen elokuvan elokuvaretoriset keinot ovat meille varsin tuttuja, koska jokapäiväisen amerikkalaisen televisiotarjon-

nan määrä on suuri, ja nykyään hyvin suuri osa eurooppalaisesta elokuvastakin perustuu klassisen elokuvakerronnan perinteeseen. *Viha* on kerrontatavaltaan hyvin amerikkalainen elokuva. *Vihan* ja amerikkalaisen elokuvakerronnan samankaltaisuus, tuttuus, luo kuitenkin helposti illuusion, että elokuva olisi helposti ymmärrettävissä. Illuusiota eivät lainkaan hälvännä lukuisat eksplisiittiset alluusiot amerikkalaiseen mediakulttuuriin (Ihmemieheen, Scorsesen elokuviin, videopeleihin, sarjakuviin, jne). Anna Makkonen<sup>16</sup> käyttää termiä obligatorinen intertekstuaalisuus, johon kuuluvat niin sanotut intratekstuaaliset anomaliat, lainaukset, jotka tuotuina toiseen kontekstiin tuntuvat oudoilta ja harhaanjohtavilta. Vastaanottaja ymmärtää, että kysymyksessä on alluusio; parhaimmassa tapauksessa hän jopa tunnistaa viittauksen osoitteen, mutta yksittäisten viittausten ymmärtäminen ei vielä auta ymmärtämään itse elokuvaa.

Ulkomainen elokuva on aivan toinen elokuva kohdekielissä kulttuurissa. En väitä, että ranskalaisen katsojan tulkinnat elokuvasta olisivat ”oikeampia” kuin suomalaisen. Elokuvakäännös on vain yksi tulkinta, johon ranskan kieltä ja ranskalaista kulttuuria tuntemattomat katsojat joutuvat nojaamaan, mutta on syytä muistaa, että katsoja ymmärtää omalla tavallaan kuvakieltä myös ilman tekstitystä. Elokuvan katsojakokemukselliset analyysit perustuvat katsojan luomiin merkityksiin<sup>17</sup>, mutta käännöstekstien eli kääntäjän luomien merkitysten varassa olevan katsojan kokemuksiä ei ole paljoa tutkittu. Kuvan alalaidassa oleva käännös luo ymmärtämisillusion, koska kääntäjä ei pysty tuomaan

elokuvan koko viestiä katsojalle, kuten edellä mainituista esimerkeistä on käynyt ilmi.

Olen edellä käsitellyt vain muutamia esimerkkejä kääntämisen problematiikasta eri tasoilla, mutta en lainkaan varsinaisia käännösvirheitä. Virheitä mahtuu yhteen elokuvakäännökseen aina muutama, mutta niiden etsiminen ei tässä ole tarkoituksenmukaista. Mielenkiintoista sen sijaan on se, että *Viha* ja muutkin ranskalaiset nykyelokuvat, esimerkiksi *Delicatessen* (*Delicatessen*, Ranska 1992), ovat saavuttaneet ns. yhden kopion elokuviksi sängen suuren suosion myös Suomessa<sup>18</sup>. Yksi syy voisi olla se, että näiden elokuvien käsikirjoitukset ovat niin vahvat, että ne toimivat sellaisenaan suomalaisessa kulttuurissa. Esimerkiksi *Vihan* tarina on iskevä, ajan-kohtainen, tuttuja asioita käsittelevä, ja sen henkilökuvat ovat vahvoja. Syytä on kuitenkin tiedostaa taustalla oleva ymmärtämisillusio. Vaikka *Viha* on elokuvakerronnaltaan tutumpi kuin esimerkiksi kiinalainen tai venäläinen elokuva, on otettava huomioon niinkin läheisen kulttuurin kuin ”ranskalaisen” kulttuurin erot ja kaikki ne lukemattomat kulttuurisidonnaisuudet, joita on mahdotonta kääntää.

### Tuomas Kainulainen

#### Viitteet

<sup>1</sup> Esim. Veijo Hietala, *Kuvien todellisuus*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu. 1993, 75.

<sup>2</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*. Poitiers: Édition Nathan. 1994, 112.

<sup>3</sup> Henrik Gottlieb, ”You Got the Picture? On the Polysemics of Subtitling Wordplay”. Teoksessa Dirk Delabastita (toim.), *Traductio*. Manchester: St. Jerome. 1997, 207-232.

<sup>4</sup> Stephen Smith, ”The Language of

Subtling”. Teoksessa Yves Gambier (toim.), *Translating for the Media*. Turku: Painosalama. 1998, 139-150.

<sup>5</sup> Hans Vöge, ”The Translation of Films: Subtitling Versus Dubbing”. *Babel* 23. 1973, 120-125.

<sup>6</sup> Yves Gambier. ”La traduction audiovisuelle - Un genre nouveau”. Teoksessa Yves Gambier (toim.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses universitaires Septentrion. 1996, 7-12.

<sup>7</sup> Maija Rantanen, ”Tv-ruututekstien tekniikasta”. *Kääntäjä* 1. 1992, 6.

<sup>8</sup> Vöge 1973, 123.

<sup>9</sup> Basil Hatim ja Ian Mason, *The Translator as Communicator*. London: Routledge, 78-96.

<sup>10</sup> Daniel Bequemont, ”Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes”. Teoksessa Yves Gambier (toim.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses universitaires du Septentrion. 1996, 151.

<sup>11</sup> Lucien Marleau, ”Les sous-titres...un mal nécessaire”. *Meta* vol 27 no 3. 1982, 271-285.

<sup>12</sup> Matti Virtanen, ”Mitä suomalaisuus on?”. Teoksessa Olli Alho, Aino Raunio ja Matti Virtanen, *Ihminen ja kulttuuri*. Helsinki: Hakapaino Oy 1988, 19.

<sup>13</sup> Anne Jäckel, *The Subtitling on La Haine : A Case Study*. Paper presented at the Multimedia & Translation Seminar 25-27 September 1997. Instituto Pellegrino, Misano Adriatico, Italy 1997, 3-4.

<sup>14</sup> Edward T. Hall, *Au-delà de la culture*. Paris: Édition du Seuil. 1979, 105-115. Alkuperäinen nimi ”Beyond Culture”. New York. 1976. Ranskankielinen käännös Marie-Hélène Hatchuel.

<sup>15</sup> Liisa Salo-Lee, ”Ei-kielellinen viestintä”. Teoksessa Liisa Salo-Lee, Raija Malmberg ja Raimo Halinoja, *Me ja muut - Kulttuurienväläinen viestintä*. Jyväskylä: Gummerus. 1996, 59.

<sup>16</sup> Anna Makkonen, ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?”. Teoksessa: Auli Viikari, *Intertekstuaalisuus - Suunta ja sovelluksia*. Tampere: SKS. 1991, 23.

<sup>17</sup> Katsojakäsitettä on pohdittu mm. teoksissa Roger Odin, *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin. 1990. John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge. 1992, 77-90. Graeme Turner, *Film as Social Practice*. London: Routledge. 1993, 95-129.

<sup>18</sup> Suomen elokuvasäätiön tilastojen mukaan *Vihan* katsojaluku oli 11 784 ja *Delicatessenin* 16 720.