

Pyörretuulia ja pikkupupusia

Tyylipiirteet Tuomas Nevanlinnan
suomennoksissa ja romaanissa

Silvana Stubin
Pro gradu -tutkielma
Kääntämisen ja tulkkauksen maisteriohjelma
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Joulukuu 2018

Sisällysluettelo

1	Johdanto	3
2	Tyyli käännöstieteessä	6
2.1	Teoreettinen tausta	6
2.2	Tyylin käsite käännöstieteessä	7
2.3	Kääntäjän tyylin tutkimus	9
2.3.1	Kääntäjän tyylin tutkimuksen ongelmia.....	9
2.3.2	Kääntäjän tyylin tutkimusten menetelmiä ja tuloksia	11
2.4	Lastenkirjakäännösten normit ja yleiset tyylipiirteet	14
3	Menetelmät	18
4	Aineisto.....	20
5	Tyylipiirteiden analysointia	23
5.1	Allitteraatiot suomennoksissa.....	23
5.2	Allitteraatiot Nevanlinnan romaanissa	33
5.3	Puhumista ilmaisevat verbit suomennoksissa	36
5.4	Puhumista ilmaisevat verbit Nevanlinnan romaanissa	40
5.5	Kolmannen persoonan pronominit suomennoksissa	42
5.6	Kolmannen persoonan pronominit Nevanlinnan romaanissa.....	47
6	Päätelmät.....	49
	Lähteet.....	51
	Summary in English.....	54

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos	
Tekijä – Författare – Author Silvana Stubin			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Pyörretuulia ja pikkupupusia – Tyylipiirteet Tuomas Nevanlinnan suomennoksissa ja romaanissa			
Oppiaine – Läroämne – Subject Käännös- ja tulkkausviestintä			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Joulukuu 2018	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 48
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Jokaisella, joka laatii tekstejä, on oma kirjoitustyyliinsä, eivätkä kääntäjät ole poikkeus. Vaikka kääntäjän tyyliin ei yleensä kiinnitetä paljon huomiota käännöstieteessä, aihetta koskevat tutkimukset ovat osoittaneet, että saman henkilön kääntämässä teksteissä on havaittavissa yhteneväisiä tyylipiirteitä. Tämän tutkimuksen tarkoitus on jatkaa kääntäjän tyylin tutkimusta käyttämällä uutta menetelmää, jossa käännöksiä verrataan kääntäjän itse laatimaan alun perin kohdekieliseen tekstiin. Aineistoon kuuluu Tuomas Nevanlinnan romaani <i>Antero joutuu luontoon</i> (2004) sekä Nevanlinnan suomennokset kolmesta teoksesta: Michael Bondin <i>Olga da Polga</i> (<i>The Tales of Olga da Polga</i>, 1971), Russell Brandin <i>Hamelnin pillipiipari</i> (<i>The Pied Piper of Hamelin</i>, 2014), sekä Neil Gaimanin <i>Onneksi oli maitoa</i> (<i>Fortunately, The Milk</i>, 2014).</p> <p>Yleinen näkemys kääntäjän tyylistä tuntuu käännöstieteessä olevan se, että kääntäjän pitäisi enemmän mukautua lähdetekstin kirjoittajan tyyliin kuin tuoda omaa tyyliään esille. Erityisesti kaunokirjallisten tekstien kohdalla on kumminkin tapauksia, joissa kääntäjä pääsee käyttämään luovempia ja vapaampia käännösmenetelmiä tuoden siten esille omaa tyyliään. Baker (2000), Saldanha (2005) ja Pekkanen (2010) ovat tutkineet kääntäjän tyyliä juurikin kaunokirjallisissa teoksissa käyttäen apunaan vertailevia tutkimusmenetelmiä. He ovat päättäneet tutkimuksissaan samankaltaisiin tuloksiin; saman henkilön laatimista käännöksistä on löydettävissä juuri kyseiselle kääntäjälle ominaisia tyylipiirteitä, joita ei voi selittää lähdetekstin tyyliillä tai kohdekielen normeilla.</p> <p>Samoin kuin edellä mainituissa tutkimuksissa, myös tässä tutkimuksessa on käytetty vertailevaa menetelmää, jossa käännettyjä tekstejä verrataan paitsi toisiinsa ja lähdeteksteihin, myös kääntäjän itse laatimaan kohdekieliseen tekstiin. Tutkittavat tyylipiirteet ovat seuraavat: alliteraatio, puhumista ilmaisevat verbit ja henkilöähmioon viittaavat kolmannen persoonan pronominit. Kyseisten piirteiden esiintyvyyksiä sekä romaanissa että suomennoksissa verrataan toisiinsa.</p> <p>Tutkimuksesta käy ilmi, että aineistossa on havaittavissa sellaisia piirteitä, jotka vaikuttavat osalta Nevanlinnan omaa tyyliä. Varsinkin alliteraatioiden käyttö nousee esille; jokaisessa teoksessa on käytetty alliteraatioita tavalla, joka ei jäljittele alkutekstien tyyliä, ja jolla on havaittavissa oleva funktio. Pronomineja Nevanlinna käyttää sekä suomennoksissaan että omassa teoksessaan johdonmukaisesti; kerronnassa käytetyt pronominit ovat yleiskielen mukaisia, puhekieltä esiintyy välillä dialogissa sekä yhden teoksen minäkerronnassa. Puhumista ilmaisevia verbejä Nevanlinna taas ei käytä suomennoksissaan yhtä monipuolisesti kuin omassa teoksessaan, joten tämän piirteen kohdalla kääntäjän tyyli ei tule selkeästi esille.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords kääntäjän tyyli, lastenkirjakäännökset, Tuomas Nevanlinna, tyylipiirteet			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

1 Johdanto

Kritiikin [Päivi Lehikoinen, Keski-suomalainen 14.8.1996] mukaan suomentaja, arvostettu kirjailija Leena Krohn, on kenties myötävaikuttanut kirjan kauniiseen, runolliseen tyyliin. – “Tavalliset”, tuntemattomat kääntäjät eivät muka vaikutakaan tyyliin vaan siirtävät sen jollakin mystisellä, mekaanisella tavalla muuttumattomana lähdetekstistä käännökseen, luovuuttaan käyttämättä!

(Puurtinen 2000: 127)

Tiina Puurtisen kommentti, joka kohdistuu Paz Roderon ja Josef Wilkonin teoksen *Kaksi ystävästä* (suom. Leena Krohn, 1996) saamaan arvosteluun, kuvaa hyvin vallitsevaa näkemystä kääntäjän tyylistä – sen oletetaan pysyvän poissa käännöksestä. Kääntäjän näkyvyys laatimassaan käänöksessä on sen verran vähäinen, että käänöksessä esiintyvät tyylipiirteet katsotaan kuuluvan lähdetekstin kirjoittajan tyyliin. Tämä ei sinänsä ole huono asia, jos käännökseen tarkoitus on olla alkutekstille mahdollisimman uskollinen – ja uskollista käännoästä todennäköisesti pidetään yleisesti onnistuneena sekä käännoätieteen että käännoösten lukijoiden ja arvostelijoiden näkökulmasta.

Ajatus siitä, ettei kääntäjän oma tyyli ilmenisi käännoetyssä tekstissä millään lailla, ei kuitenkaan vastaa totuutta. Kääntäminen on siinä mielessä luovaa työtä, että lähdekielinen teksti rekonstruktoidaan kohdekielelle. Koska kaikkien kielten välillä on eroavaisuuksia sekä sanaston että rakenteiden osalta, kääntäjä joutuu väistämättä käyttämään luovuuttaan, mikäli haluaa saada aikaan tekstin, joka on kohdekielisten lukijoiden silmissä sekä sujuva että esteettisesti miellyttävä. Ja jos henkilöllä on oma tyyli kirjoittajana (kuten meillä kaikilla on, kirjoitimme kaunokirjallisia tekstejä tai emme), tyyli tuskin häviää silloinkaan, kun hän kääntää muiden kirjoittamia tekstejä omalle kielelleen. Muun muassa kääntäjille tarkoitettua "Painting With Words" -työpajaa pitänyt Ann Pattison väittää, että kääntäminen ja luova kirjoittaminen täydentävät toisiaan (2006: 93) ja kääntäjän taitojaan voi kehittää kirjoittamista harjoittelemalla (2006: 84).

Kääntäjän tyyli siis on osa käännoästä, tunnistettiinpa sitä tai ei. Puurtisen kommentista käy ilmi toinenkin mielenkiintoinen seikka – kääntäjän tyylin vaikutus tekstiin tulee helpommin huomatuksi, jos kääntäjä sattuu olemaan itsekin kirjailija. Käännoksen tyyliin saatetaan siinä tapauksessa kiinnittää enemmän huomiota ja ehkä verrata sitä kääntäjän omien teosten tyyliin. Kääntäjän “näkyttömyys” ei siis näköjään toteudu yhtä helposti, kun kääntäjä on itse tunnettu luovien tekstien kirjoittajana.

Kääntäjän kirjailijanuran vaikutuksesta käännöksiin ei ole tehty paljoa tutkimusta. Tämä varmasti johtuu jo edellä kuvaillusta käsityksestä kääntämisestä ei-luovana työnä, joka eroaa täysin omien tekstien kirjoittamisesta. Lisäksi asiaan vaikuttanee se, että suurin osa kääntäjistä ei ole itse kirjailijoita.

Tämän tutkimuksen tarkoitus on paitsi kiinnittää huomiota kääntäjän tyyliin, myös tuoda kääntäjän ja kirjailijan ammatteja lähemmäksi toisiaan vertaamalla käännösten tyylipiirteitä kääntäjän itse laatiman teoksen tyyliin. Olen valinnut aineistoksi Tuomas Nevanlinnan romaanin *Antero joutuu luontoon* (2004) sekä kolme hänen laatimaansa suomennosta seuraavista teoksista: Michael Bondin *Olga da Polga* (*The Tales of Olga da Polga*, 1971/2011, suomennos julkaistu 2015), Neil Gaimanin *Onneksi oli maitoa* (*Fortunately, The Milk*, 2013, suom. 2017) ja Russell Brandin *Hamelnin pillipiipari* (*The Pied Piper of Hamelin*, 2014, suom. 2016). Kaikki kirjat edustavat tyyliiltään lastenkirjallisuutta, joten niiden suomennosten taustalla on todennäköisesti samankaltaisia norveja. Suomennoksia valitessani pyrin siihen, että ne olisi julkaistu mahdollisimman lähellä toisiaan, jotta niiden välisiin eroihin ei vaikuttaisi liikaa kääntäjän taitojen kehittyminen tai käännösnormien muuttuminen.

Tutkimuksen teoriaosassa käsitelen tyylin käsitettä käännöstieteessä ja kääntäjän tyyliin liittyviä näkemyksiä. Tarkastelen myös aiempia kääntäjän tyyliin liittyviä tutkimuksia sekä lastenkirjallisuuteen liittyviä norveja ja niiden vaikutusta käännöksiin.

Analyysiosassa tutkin suomennoksissa ja suomeksi kirjoitetussa romaanissa esiintyviä tyylipiirteitä. Olen valinnut tutkimusmenetelmäkseni kvalitatiivisen ja vertailevan menetelmän, joka on osoittautunut hyödylliseksi aiemmissä kääntäjän tyyliä käsittelevissä tutkimuksissa. Lasken teoksissa esiintyvät tyylipiirteet ja vertaan toisiinsa tyylipiirteiden esiintyvyyttä eri teoksissa. Tarkoitus on saada vastaus seuraaviin kysymyksiin: Onko suomennoksissa havaittavissa yhteneväisiä tyylipiirteitä, jotka voidaan katsoa osaksi suomentajan tyyliä? Entä näkyykö Nevanlinnan tyyli kirjailijana hänen laatimissaan käännöksissä?

Aiempien tutkimusten (Baker 2000, Saldanha 2005, Pekkanen 2010) perusteella vaikuttaisi, että aineistosta on todennäköisesti löydettävissä suomentajalle ominaisia tyylipiirteitä. Olen valinnut tutkittavaksi seuraavat kolme tyylipiirrettä: allitteraatiot, puhumista ilmaisevat verbit (eli johtolauseverbit) ja henkilöhahmoon viittaavat kolmannen persoonan pronominit. valitsin

nämä piirteet, koska niitä esiintyy jokaisessa tutkimassani teoksessa, ja niitä on helpompi tarkastella käänkösnormien valossa. Kun tutkittavana on eri tyylipiirteitä useammassa eri teoksessa, uskon saavani kattavan kokonaiskuvan suomentajan tyylistä.

2 Tyyli käännöstieteessä

Tässä osiossa aion paneutua tyylin käsitteeseen ja sen merkitykseen käännöstieteessä. Pohdin erilaisia suhtautumistapoja kääntäjän tyyliin ja siihen, kuinka se voi tulla esille käännöksissä. Tarkastelen myös aiempia kääntäjän tyyliä koskevia tutkimuksia ja sitä, millaisiin tuloksiin ne ovat päätyneet. Koska tutkimani kaunokirjalliset teokset ovat lastenkirjoja, katson tarpeelliseksi myös tuoda esille lastenkirjallisuuden kääntämistä koskevaa teoriaa.

2.1 Teoreettinen tausta

Ennen kuin ryhtyy tutkimaan tyyliä, on pystyttävä määrittelemään, mitä tyyllillä tarkoitetaan. Tyylin käsitteen voi oikeastaan yhdistää mihin tahansa aihepiiriin, mutta tässä tutkimuksessa keskityn siihen, mitä tyyllillä tarkoitetaan nimenomaan kirjoitetun tekstin yhteydessä. Tyyli rajoitetaan usein koskemaan nimenomaan tekstin kielellisiä piirteitä, ja se yleisesti määritellään ”kirjoittamistavaksi” (Leech & Short 1981: 15). Myös tekstin sisällön voidaan katsoa kuuluvan tyyliin, ja asia voidaan käsittää niinkin, että muoto ja sisältö ovat toisistaan erottamattomia ja kielelliset valinnat vaikuttavat vahvasti siihen, miten sisältöä tulkitaan (Leech & Short 1981: 14).

Enkvist (1964) antaa tyyllille seuraavanlaisia vaihtoehtoisia määritelmiä:

1. ”Kuori”, joka ympäröi tekstin ”ydintä” eli sen pääajatusta tai -sanomaa. Tämän käsityksen mukaan tyyli on lisäys tekstiin, jolloin on mahdollista väittää, että tietynlaisilla teksteillä ei ole tyyliä. Tämä määritelmä on kuitenkin ongelmallinen, koska ei ole objektiivista tapaa erottaa tyylin omaava teksti ”tyylittömästä”. (Enkvist 1964: 12-13.)

2. Valinta vaihtoehtoisten sanojen ja ilmausten välillä. Tämä määritelmä on yleinen, mutta ei aukoton, sillä kirjoittaja tekee kirjoittaessaan myös valintoja, jotka liittyvät hyväksyttävään kielioppiin ja totuudenmukaiseen sisältöön. Tyyllisten valintojen katsotaan olevan sellaisia, joissa kirjoittaja valitsee suunnilleen samaa tarkoittavien ilmausten välillä. Enkvist kuitenkin huomauttaa, että myös sisällöltään samankaltaisten ilmausten välillä voi olla niin selkeä sävyero, että se vaikuttaa merkityksen tulkintaan, ja näin kaksi tyyllisesti erilaista ilmausta eivät tarkoita täsmälleen samaa. (Enkvist 1964: 15-20.)

3. Joukko yksilöllisiä, eli kirjoittajalle ominaisia piirteitä. Tämä määritelmä voi olla hyödyllinen yksittäisen kirjoittajan tyyliä tutkittaessa, mutta siinä on ongelmana, että jotkut tyyppillisesti tyyllillisesti katsotut piirteet eivät ole lainkaan yksilöllisiä, ja joillekin tekstityypeille, kuten tieteellisille teksteille, on nimenomaista juuri kirjoittajakohtaisten piirteiden puute. On myös vaikeaa erottaa, mitkä tekstin tyylipiirteet ovat ”ainutlaatuisia ja jäljittelemättömiä”. (Enkvist 1964: 21-22.)

4. Poikkeama normista. Tämä määritelmä muistuttaa edellistä siinä, että molemmissa tyyliä katsotaan yksilölliseksi asiaksi, joka erottaa tekstin joko muiden tekijöiden teksteistä, tai samaan tekstityyppiin kuuluvista. Tämä määritelmä on hyödyllinen eri tekstien tyylien vertailussa, mutta jotta se toimisi tyylin analysoinnissa, on pystyttävä määrittämään normi, jota vasten tekstin piirteitä tutkitaan. (Enkvist 1964: 23-24.)

5. Joukko samankaltaisille teksteille yhteisiä piirteitä. Tämä määritelmä on edellisen vastakohta siinä, että tyylin katsotaan olevan osa normia eikä poikkeama siitä. Tällöin tyyli useimmiten määritellään koskemaan esimerkiksi tiettyä tekstilajia, aluetta tai ajankohtaa; puhutaan muun muassa ”runollisesta tyylistä”, ”keskiaikaisesta tyylistä” tai ”pohjoisamerikkalaisesta tyylistä”. (Enkvist 1964: 25-26.)

Kuten näkyy, tyylin käsitteelle on vaikeaa löytää ”yhtä oikeaa” määritelmää, ja näin ollen myös tyylin tutkimus voi olla erityisen haastavaa. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan näkemystä tyylistä osana käännöstiedettä ja käännösten tutkimusta.

2.2 Tyylin käsite käännöstieteessä

Kun tyylin käsitettä käytetään käännöstieteessä, sen voidaan katsoa tarkoittavan seuraavia asioita (Pekkanen 2010: 23):

1. Lähdetekstin ja sen kirjoittajan tyylipiirteet
2. Käännetyn tekstin ja kääntäjän tyylipiirteet
3. Käännösprosessin piirteet, kuten käännösnopeus, apuvälineiden käyttö ja kääntäjän tapa tarkistaa työtään prosessin aikana

Yleensä tyylin tutkimus kuitenkin keskittyy enimmäkseen lähdetekstin tyyliin ja siihen, kuinka se välittyy käännöksessä (Baker 2000: 244). Käännöstieteessä tyyliä siis pidetään nimenomaan lähdetekstin eikä käännöksen ominaisuutena. Kääntäjän odotetaan tyypillisesti ”katoavan” ja mukautuvan lähdetekstin tyyliin; hän ei saa muuttaa eikä ”parannella” tyyliä (Landers 2001: 90-91). Tämä tukee ajatusta kääntäjän ”näkyttömyydestä” – käännöksen tulee olla tyyliltään ja sisällöltään niin lähellä lähdetekstiä, ettei sitä edes lueta käännöksenä, vaan ”alkuperäisenä” tekstinä (Venuti 1995: 1).

Vaikka näkemys siitä, ettei kääntäjällä voi eikä pidä olla omaa tyyliä, vaikuttaa edellä esitettyjen ajatusten perusteella yleiseltä, kääntäjän vaikutusta käännöksen tyyliin ei ole kuitenkaan kokonaan sivuutettu käännöstieteessä. Koska teksti kuitenkin käännetään kielestä toiseen, on väistämätöntä, että kielelliset eroavaisuudet estävät sanatarkan kääntämisen. Kääntäjän työssä voikin tulla vastaan useita tapauksia, joissa hän pääsee tai jopa joutuu käyttämään luovuuttaan valitessaan sopivaa käännösratkaisua.

Newmarkin (1991) mukaan luova kääntäminen on vihoviimeinen keino; siihen pitää turvautua vasta, kun lähdekielisellemme ilmaukselle ei löydy sanatarkkaa vastinetta. Tällaisiin tapauksiin lukeutuvat muun muassa kulttuurisidonnaiset sanat ja ilmaukset, idiomit ja sanaleikit. Kääntäjän luovuudella myös on enemmän merkitystä kaunokirjallisissa käännöksissä, varsinkin runokäännöksissä. Luovuutta ei saa kuitenkaan käyttää liikaa, tai kyseessä ei ole enää käännös, vaan adaptaatio. (Newmark 1991: 7-13.)

Boase-Beier (2006) korostaa tyylin merkitystä varsinkin kaunokirjallisten käännösten kohdalla. Hän pitää kaunokirjallisuuden kääntämistä nimenomaan tyylin kääntämisenä; teoksen tyyli heijastaa kirjailijan asenteita ja ajatusmaailmaa, sekä tarinan kertojan ja henkilöhahmojen tekemiä ratkaisuja. Kääntäjän on siis tiedostettava lähdetekstin tyyli ja otettava vastuu käännöstekstin tyylistä, jotta kirjailijan ajatusmaailma välittyisi kohdelukijoille ja teksti saisi heissä aikaan toivotun reaktion. Jos alkuperäisen kirjoittajan valitsemat tyylipiirteet säilytetään käännöksessä, teksti vaikuttaa kohdekielisiin lukijoihin samalla tavalla kuin lähdekielisiin lukijoihin. Tietynlaisten tekstien kohdalla tyylin jäljittely ei kuitenkaan ole ensisijaista; esimerkiksi lastenkirjallisuuden ja teatterinäytelmien kohdalla tärkeämpää on käännöksen funktio eli päämäärä, ja nämä tekstit on yleensä käännetty kotouttavasti eli kohdekulttuuriin mukautuen. (Boase-Beier 2006: 51-57, 112-113.)

Lisäksi Boase-Beier ottaa huomioon, että erilaiset tekstin ulkopuoliset tekijät voivat vaikuttaa kääntäjän tekemiin tyyllisiin ratkaisuihin. Yksi tällainen tekijä on se, millaisia tekstejä kääntäjä on tottunut kääntämään. Esimerkiksi Goethe-kääntäjän ja lastenlorujen kääntäjän käännökset samasta runosta poikkeavat toisistaan tyyllillisesti. Muita vaikuttavia tekijöitä ovat kääntäjän olosuhteet, uskomukset ja mielenkiinnon kohteet. Boase-Beier toteaa, että jokainen käännös on tulos lähdetekstin tietynlaisesta tulkinnasta. (Boase-Beier 2006: 115-116.)

Savory (1957) tiedostaa, että on olemassa erilaisia, keskenään ristiriitaisia näkemyksiä siitä, millainen käännöksen pitäisi olla. Tyylin suhteen yksi näkemys on, että käännöksen pitäisi heijastaa alkuteoksen tyyliä, ja toisten mukaan käännöksessä tulisi näkyä kääntäjän oma tyyli. Savory itse ymmärtää molempia näkökantoja; vaikka kääntäjän tulee pyrkiä uskollisuuteen, ja onnistuneessa käännöksessä alkuperäisen kirjoittajan tyyli on tunnistettavissa, käännös on myös ainutlaatuinen kääntäjän työn ja ajatusten tuotos. Kääntäjä tiedostaa, ettei ole tekstin alkuperäinen kirjoittaja, vaan hänen tehtävänsä on toimia eräänlaisena ”siltana” lähdetekstin kirjoittajan ja kohdekielisten lukijoiden välillä. Lisäksi erilaiset käännöstyylit sopivat erilaisille lukijoille. Savoryn mukaan lähdekieltä osaamattomille lukijoille sopii parhaiten vapaa käännös, jota on helppo lukea ja ymmärtää. (Savory 1957: 48-58.)

Edellä esitettyjen näkemysten perusteella vaikuttaa siltä, että kääntäjän kyky käyttää luovuuttaan on väistämätön osa käännösprosessia eritoten kaunokirjallisuuden kohdalla. Seuraavaksi tarkastelen erilaisia kääntäjän tyyliä koskevia tutkimuksia.

2.3 Kääntäjän tyylin tutkimus

Tässä luvussa kerron kääntäjän tyylin tutkimisen haasteista ja ongelmista, sekä esittelen aihetta käsitteleviä tutkimuksia.

2.3.1 Kääntäjän tyylin tutkimuksen ongelmia

Tapoja tutkia, tunnistaa ja määritellä kääntäjän tyyliä on kuvailtu varsin vähän. Yksi syy, josta tämä johtuu, on tyylin tutkimuksen hankaluus. Tutkijoilla saattaa olla tyylin määritelmästä hyvinkin erilaiset käsitykset, mikä luonnollisesti johtaa toisistaan poikkeaviin

tutkimustuloksiin. Kun tyylistä puhutaan käännöstekstien yhteydessä, sillä yleensä tarkoitetaan sellaisten kielellisten piirteiden yhdistelmää, johon ovat vaikuttaneet kirjoittajan, kääntäjän ja mahdollisesti myös kustannustoimittajien ratkaisut – tämä määritelmä kuvaa kuitenkin käännöksen eikä kääntäjän tyyliä. Tyylin käsite on lisäksi sen verran epämääräinen, että on jopa ehdotettu poistamista sen teoreettisista yhteyksistä ja korvaamista muilla käsitteillä kuten ”rekisteri” ja ”idialekti”. (Saldanha 2011: 25-26.)

Kuten kirjallisuudentutkimuksessa, myös käännöstieteen yhteydessä tyylin voi katsoa käsittävän sekä kielelliset että sisällölliset piirteet. Näistä muodostuvaa kokonaisuutta on kuvattu eräänlaisena kirjoittajan ”sormenjälkenä” (Baker 2000: 245). Sisällöllisten piirteiden tutkimus ei ole käännöstieteessä kovin yksinkertaista, varsinkin kun kääntäjä ei voi yleensä muunnella lähdetekstin sisältöä (toki käännöksiin tulee joskus sisällöllisiä muutoksia, esimerkiksi jos kyse on tekstin kotouttamisesta kohdelukijoille tai sopimattomien kohtien sensuroinnista).

Kääntäjän tyyliä on siis helpompi tutkia kielellisiä piirteitä analysoimalla. Mutta mistä erottaa, mitkä kielelliset piirteet ovat kääntäjän oman tyylin tuotosta, ja mitkä vain heijastavat lähdetekstin kirjoittajan tyyliä, lähdekielen yleisiä piirteitä, tai tietynlaisten tekstien kääntäjien yleisesti käyttämiä piirteitä? Myös uudelleenkäännöksiä tutkittaessa piirteiden eroavaisuudet saattavat johtua kohdekielen tai käännösnormien muuttumisesta eikä kääntäjien henkilökohtaisten käännöstyilien eroista. (Baker 2000: 261-262.)

Yleisesti ottaen kielellisiä piirteitä pidetään kääntäjän tyylipiirteinä seuraavin perustein: niitä käytetään toistuvasti ja ne perustuvat vapaaehtoisuuteen. Tämä siis vastaa sellaisia määritelmiä, joiden mukaan tyyli perustuu valintoihin ja on kirjoittajalle ominainen (Enkvist 1964: 15-22). Jos kääntäjä valitsee toistuvasti samanlaisen käännösratkaisun, sitä voidaan pitää hänen omana tyylipiirteensä (Baker 2000: 245). Jos esimerkiksi lähdetekstissä käytetylle sanalle on kohdekielessä useita synonyymejä, kääntäjä valitsee sen, joka sopii hänen omaan idialektiinsa (Landers 2001: 90). Sellaiset piirteet, jotka esiintyvät käännöksissä kerran tai vain harvoin, tai johtuvat kohdekielen kielioppisäännöistä, eivät ole kääntäjän omia tyylipiirteitä. Tällaisesta tapauksesta yksi esimerkki on lauseen *there were several people in the room* kääntäminen suomeksi; sanalle *there* ei ole vastinetta suomen kielessä, joten se on jätettävä pois käännöksestä (Pekkanen 2010: 37). Saldanhan mukaan kääntäjän tyylipiirteiden käyttö on lisäksi ”motivoitua” siinä mielessä, että sillä on jonkinlainen funktio, kuten tekstin tekeminen sujuvammaksi, tai vaihtoehtoisesti sen vierasperäisyyden säilyttäminen (2011: 30,

45). Jälkimmäiseen on pyrkinyt esimerkiksi Venuti omista käännöksissään, joiden avulla hän on yrittänyt vähemmistöistä (*minoritize*) käännöksiä ja vastustaa englanninkielisen käännöskirjallisuuden etnosentrisyyttä (1998: 11, 15-16).

Siitäkin voi olla eri mieltä, mikä on paras tapa tutkia kääntäjän tyyliä. Enkvistin mukaan tyylin tutkimuksen on aina oltava vertailevaa (1973: 67), mutta vertailutapoja on monenlaisia. Yksi tapa on verrata toisiinsa eri kääntäjien laatimia käännöksiä samasta tekstistä, jolloin lähdetekstin kirjoittajan ja kielen piirteet vaikuttavat vähemmän käännöstekstien tyylillisiin eroihin (Baker 2000: 261); tosin tätä menetelmää ei pysty soveltamaan suurimpaan osaan käännösteksteistä (Saldanha 2011: 33). Toinen vaihtoehto on tutkia useita saman kääntäjän laatimia käännöksiä. Tällöin voi saada paremmin selville, ovatko kääntäjän tyylipiirteet yhteneväisiä lähdetekstien eroista riippumatta (Saldanha 2011: 33). Jotta saataisiin selville, kuinka suuri vaikutus lähdetekstin ja alkuperäisen kirjoittajan tyyllillä on ollut käännöksen tyyliin, lienee myös hyvä ajatus verrata käännöksiä lähdeteksteihin (Baker 2000: 255). Tämä vaatisi tutkijalta lähdekielen tai -kielten sujuvaa osaamista.

2.3.2 Kääntäjän tyylin tutkimusten menetelmiä ja tuloksia

Kääntäjän tyyliä ovat aiemmin tutkineet Baker (2000), Saldanha (2005) ja Pekkanen (2010). Käsittelen seuraavaksi näitä kolmea tutkimusta ja vertaan niissä käytettyjä menetelmiä.

Bakerin pienimuotoisen tutkimuksen päämäärä on sopivan menetelmän kehittäminen kääntäjän tyylin tutkimuksessa. Aineistona Bakerilla on yhteensä kahdeksan englantiiin eri kielistä (arabia, espanja ja portugali) käännettyä tekstiä, joihin kuuluu fiktiivisiä tarinoita sekä yksi omaelämäkerta. Näiden käännösten laatineiden kahden henkilön aineistoa verrataan toisiinsa tarkastelemalla niissä esiintyvien tyylipiirteiden määrää. Tutkittuihin piirteisiin kuuluvat sanavaraston monimuotoisuus (type/token), keskimääräinen virkkeiden pituus sekä verbin *say* käyttö. Lähdeteksteistä vain yhtä arabiankielistä verrataan käännökseen tutkimuksessa, eikä sitäkään kuin yhden lyhyen katkelman verran. Baker myös vertailee tutkimuksensa tuloksia kahteen korpukseen, joista toinen koostuu alun perin englanninkielisistä ja toinen englanniksi käännettyistä teksteistä. (Baker 2000: 249, 256-257.)

Bakerin tutkimuksesta käy ilmi, että tutkittavien kääntäjien tyylierot näkyvät esimerkiksi heidän tavassaan kääntää puhetta; toinen kääntäjistä käyttää useammin verbin *say* preesensia

ja epäsuoria lainauksia, toinen taas käyttää enemmän verbin *say* imperfektiä ja suoria lainauksia. Myös muiden piirteiden osalta on havaittavissa eroavaisuuksia. Bakerin mukaan nämä erilaiset käännostavat myös vaikuttavat siihen, kuinka hyvin lukija pystyy eläytymään kerrontaan. Baker kuitenkin myöntää, ettei hänen tutkimuksensa osoita tyylipiirteiden johtuvan täysin varmasti pelkästään kääntäjien omista tyyleistä eikä muista tekijöistä, kuten lähdetekstin tyylistä tai lähdekielten piirteistä, ja että kääntäjän tyylin tutkimusmenetelmiä voi vielä kehittää. (Baker 2000: 252-253, 261-262.)

Saldanhan aineistoon kuuluu Bakerin tutkimuksen lailla kahden kääntäjän englanniksi kääntämiä tekstejä eri kielistä (toinen kääntäjistä, Peter Bush, esiintyy myös Bakerin aineistossa). Tässä lähdekielet ovat espanja ja portugali. Saldanhan tutkimuksen tarkoitus on todistaa, että käänöksistä löytyy tyylipiirteitä, jotka eivät ole seurausta lähdetekstin tyylistä ja esiintyvät useassa saman henkilön laatimassa käänöksessä (2005: 2). Analyysin kohteena on kolme tyylipiirrettä: kursiivin käyttö sanojen korostamisessa, lähdekielisten sanojen lainaaminen käänöksessä, sekä konnektorin *that* käyttö puhumista kuvaavien verbien *say* ja *tell* yhteydessä (2005: 3, 212; 2011: 35). Kääntäjien aineistoa verrataan paitsi toisiinsa myös englanninkielisistä teksteistä (käännettyistä ja ei-käännettyistä) koostuvaan korpukseen, jotta kävisi paremmin ilmi, vastaako kääntäjien tyylipiirteiden käyttö yleisiä normeja (2005: 117).

Myös Saldanhan aineistoista löytyy kääntäjille ominaisia tyylipiirteitä. Esimerkiksi toisella kääntäjistä kursiivin käyttö on huomattavan yleistä, kun vertaa laajempaan korpukseen (2005: 119). Toisen kääntäjän aineistossa taas esiintyy enemmän lähdekielisiä sanoja (2005: 174). Saldanha toteaa, että tyylipiirteiden valintaan vaikuttaa näissä tapauksissa se, haluaako kääntäjä helpottaa kohdekielisten lukijoiden lukukokemusta, vai pyrkiikö hän säilyttämään tekstin vierasperäisyyden (2011: 45). Molempien kääntäjien aineistosta on siis havaittavissa tietynlainen funktio.

Pekkasen väitöskirjatutkimus keskittyy käänösvaihtoihin (*translation shifts*).

Käänösvaihdolla tarkoitetaan sellaisia tapauksia, joissa kääntäjä muuttaa jotakin lähdetekstin kohtaa muun kuin kielen osalta, kuten vaihtamalla sanojen järjestystä, käyttämällä yläkäsitettä alakäsitteen sijasta, tai jättämällä pois yksittäisiä sanoja tai fraaseja. Vaihdot voidaan jakaa pakollisiin, jotka johtuvat kielten ja kulttuurien välisistä eroavaisuuksista, sekä vapaaehtoiisiin; kolmas kategoria on ei-vaihdot, joissa muutosta ei tapahdu muun kuin kielen osalta (Pekkanen 2010: 37). Pekkasen käyttämään tutkimusaineistoon kuuluu seitsemän englanninkielistä romaania, joiden kirjoittajiin

lukeutuvat muun muassa James Joyce ja Ernest Hemingway, sekä niiden suomennokset (2010: 54, 171). Suomennokset on laatinut neljä eri henkilöä, ja niiden julkaisuajankohdat ovat lähellä toisiaan. Jokaisesta romaanista tutkimuksen kohteena on 10 tai 30 sivun pituinen katkelma. Tutkimus koostuu kahdesta vaiheesta: ensimmäisessä verrataan toisiinsa eri kääntäjien laatimia käännöksiä saman kirjailijan teksteistä, ja toisessa vertailun kohteena ovat saman kääntäjän käännökset eri kirjailijoiden teksteistä (2010: 53-57). Toisin kuin Baker ja Saldanha, Pekkanen ei vertaa aineistoaan mihinkään rinnakkaiskorpuksen, mutta hänellä onkin laajempi käännösaineisto.

Pekkasen tutkimus osoittaa, että eri suomentajat käyttävät erityyppisiä käännösvaihtoja vaihtelevissa määrin. Esimerkiksi yksi tutkituista suomentajista vaihtelee lähdetekstin elementtien järjestystä muita useammin, kun taas toinen korvaa lähdekielisiä ilmauksia pidemmällä lauseilla. Pekkanen myös ottaa kääntäjän taustan vaikutukset huomioon pohtiessaan tutkimuksensa tuloksia; hän huomauttaa, että tutkimuksessa mukana oleva Pentti Saarikoski oli myös kirjailija ja runoilija, ja arvelee, että Saarikoski on saattanut mukauttaa käännöstyyliään erityyppisiin teoksiin. (2010: 156-157.)

Kuten näkyy, tutkijat ovat käyttäneet vaihtelevasti erilaisia menetelmiä tunnistukseen ja analysoidakseen käännösten tyylipiirteitä. Saldanhan tutkimus on metodologialtaan lähellä Bakerin tutkimusta siinä, että molemmissa on aineistona useamman kuin yhden kääntäjän laatimia käännöksiä useammasta lähdekielestä. Tosin Saldanhan tutkimus on huomattavasti laajempi ja sisältää tarkempaa analyysiä tyylipiirteistä sekä kääntäjien taustoista. Molemmissa tutkimuksissa myös käytetään rinnakkaiskorpuksia. Pekkasen tutkimuksessa lähdekielillä teksteillä on suurempi osuus käännösten tyylipiirteiden erittelyssä. Asiaa ehkä helpottaa se, että lähdekieliä on vain yksi ja tutkija osaa lukea kyseistä kieltä sujuvasti. Yhteistä kaikille edellä mainituille tutkimuksille on se, että ne ovat kvantitatiivisia tutkimuksia; tutkijat ovat valinneet, mitä tyylipiirteitä haluavat tutkia, ja laskeneet, kuinka usein ne esiintyvät tutkittavassa aineistossa.

Kuten Leech ja Short (1981: 46) toteavat, tyylin tutkiminen ei koskaan johda täysin objektiiviseen tulokseen; tutkijan on itse valittava, mitkä kaikista tekstin kielellisistä piirteistä ottaa analyysin kohteeksi. Tämä pätee myös kääntäjän tyylin tutkimiseen. Jokainen edellä mainittu tutkija on keskittynyt erilaisiin kielellisiin piirteisiin omassa aineistossaan. Toisin kuin voisi luulla, tutkittavien tyylipiirteiden valikoima on aika laaja myös käännöstieteessä.

Tutkimusmenetelmien käyttö riippuneen paljonkin siitä, mihin kysymykseen tutkimuksella pyritään vastaamaan, sekä tutkimuksen laajuudesta. Mutta johtavatko erilaiset menetelmät keskenään hyvin erilaisiin tuloksiin? Tutkimusmenetelmien erilaisuuksista huolimatta Baker, Saldanha ja Pekkanen näyttävät päättäneen samankaltaisiin tuloksiin. Koska kaikki nämä tutkimukset ovat onnistuneet tunnistamaan tyyllisiä eroavaisuuksia eri henkilöiden laatimissa käännöksissä, niissä käytettyjä menetelmiä voidaan pitää toimivina. Toisin sanoen, jos aikoo tutkia kääntäjän tyylipiirteitä, käännöksille on hyvä olla jokin vertailukohde, kuten toisen kääntäjän laatimia käännöksiä, saman kielisistä teksteistä koostuva korpus tai korpuksia, tai lähdekieliset tekstit. Mitä laajempaa aineistoa käytetään, sitä todennäköisemmin saadaan luotettavia tuloksia.

2.4 Lastenkirjakäännösten normit ja yleiset tyylipiirteet

Vaikka saman henkilön laatimissa käännöksissä esiintyviä johdonmukaisuuksia voidaan helposti pitää kääntäjän omina tyylipiirteinä, tämä ei kuitenkaan ole ainoa mahdollinen selitys. Myös vallitsevilla käännösnormeilla on oma osuutensa siihen, millaisiin käännösratkaisuihin päädytään. Kohdekielen ja -kulttuurin normit tuleekin ottaa huomioon, kun pyrkii tunnistamaan tyylipiirteitä käännetyissä teksteissä. Koska tämän tutkimuksen aineistoon kuuluvat teokset ovat lastenkirjoja, voidaan olettaa, että niiden kirjoittamiseen ja suomentamiseen on vaikuttanut samankaltaisia normeja. Normien noudattaminen lastenkirjoja käännettäessä onkin erityisen tärkeää, sillä lastenkirjojen odotetaan toimivan paitsi viihteenä ja luovina teoksina, myös keinoina opettaa ja kasvattaa lasta (Oittinen 2000: 65). Seuraavaksi kerron tarkemmin lastenkirjallisuuden liittyvistä käännösnormeista.

Lastenkirjallisuuden kohdalla kääntäjälle sallitaan yleensä enemmän vapauksia kuin aikuisille tarkoitettussa kirjallisuudessa. Lähdetekstin muokkaaminen on sallittua sekä kielellisten että sisällöllisten piirteiden osalta (Puurtinen 2000: 107). Tämä johtuu siitä, että lastenkirjoilta odotetaan luettavuutta eli ymmärrettävyyttä ja helppolukuisuutta, ja jos lähdeteksti on liian vaikeaselkoinen, sitä saatetaan yksinkertaistaa käännöksessä (Puurtinen 2000: 108-110). Luettavuuteen vaikuttavina tekijöinä pidetään muun muassa sanojen ja virkkeiden pituutta sekä sanojen yleisyyttä (Puranen 1981: 28). On tutkittu, että lastenkirjoissa esiintyy yleisempiä ja lyhyempiä sanoja kuin aikuisille tarkoitettussa kirjallisuudessa (Puranen 1981: 2).

Luettavuuden normi ei kuitenkaan päde aina kaikkeen lastenkirjallisuuteen, vaan tekstiin kohdistuvat odotukset voivat vaihdella alagenren mukaan. Esimerkiksi saduilta voidaan odottaa vanhahtavampaa ja vaikeaselkoisempaa kieltä kuin todelliseen maailmaan sijoittuvissa tarinoissa. (Puurtinen 2000: 110). Tietysti sekin vaikuttaa, minkä ikäisille lapsille teos on suunnattu; 5-vuotiaille tarkoitettu kirja on huomattavasti helppolukuisempi kuin 12-vuotiaille tarkoitettu. Lisäksi lastenkirjallisuus voi olla ambivalenttia eli sekä aikuisille että lapsille tarkoitettua, tai univalenttia eli vain lapsille tarkoitettua (Puurtinen 2000: 108). Jos teksti on tarkoitettu ambivalentiksi, kääntäjän on otettava huomioon myös aikuislukijat.

Usein lastenkirjat on tarkoitettu sellaisiksi, että aikuinen voi lukea niitä ääneen lapselle. Luettavuuden lisäksi lastenkirjoilta siis odotetaan ääneenluettavuutta – tekstin pitäisi ”elää” lukijan suussa ja virrata sujuvasti sieltä ulos (Oittinen 2000: 32). Ääneenluettavuutta helpottavia piirteitä ovat muun muassa allitteraatio, riimit ja rytmi (Puurtinen 2000: 111).

Suomennetun ja alun perin suomeksi kirjoitetun lastenkirjallisuuden välisessä vertailussa on huomattu muutamia eroja. Suomennetussa lastenkirjallisuudessa ovat yleisempiä infiniittirakenteet kuten lauseenvastikkeet: tehtyään (vrt. kun hän oli tehnyt), ottaaksesi (vrt. jotta ottaisit) (Puurtinen 2005: 212-213). Tämä siitäkkin huolimatta, että tutkittaessa paljon infiniittirakenteita sisältävät tekstit ovat osoittautuneet lasten osalta vaikeaselkoisemmiksi kuin ne, joissa käytetään enemmän verbien finiittimuotoja (Puurtinen 2000: 115-116).

Voisi ajatella, että jos lastenkirjallisuudelta odotetaan helppolukuisuutta, niissä tuskin on kovin laajat sanavarastot verrattuna muuhun kirjallisuuteen. Lisäksi käännessuomen korpusta tutkimalla on tultu siihen johtopäätökseen, että suomennokset yleensä ovat sanastollisesti köyhempiä kuin alun perin suomeksi kirjoitetut tekstit (Nevalainen 2000: 156). On kuitenkin huomattu, että suomennettu lastenkirjallisuus sisältää monipuolisemmin johtolauseverbejä, kuten *sanoi, lisäsi, vastasi, huudahti, huusi, lisäsi, kysyi, henkäisi*. Tavoitteena lienee pyrkiä välttämään lähdetekstin verbien (*say, ask*) liikaa toistelua. (Puurtinen 2005: 219.)

Suomennettu lastenkirjallisuus myös sisältää vähemmän puhekielisiä ilmauksia (Puurtinen 2005: 218). Tämä todennäköisesti johtuu käsityksestä lastenkirjojen opettavaisuudesta – kirjallisuus voidaan nähdä yhtenä tapana opettaa lapsille hyvää yleiskieltä. Sitä lapsi oppiikin juuri suomennetusta kirjallisuudesta, sillä valtaosa julkaistuista suomenkielisistä lastenkirjoista on nimenomaan suomennoksia (Puurtinen 2005: 118). Puhekielisyyden vähäisempi osuus suomennoksissa voi myös johtua kielten välisistä eroista – joissakin kielissä

puhekielisyys voi ilmetä erilaisissa piirteissä kuin toisissa. On myös havaittu, että kirjakielistyminen tai standardisoituminen, eli lähdetekstin puhekielisten piirteiden häviäminen käännöksessä, on tavallista suomennoskirjallisuudessa yleisesti. Poikkeuksena tästä on lastenkirjallisuutta hieman vanhemmalle kohderyhmälle suunnattu nuortenkirjallisuus, jossa saatetaan haluta jäljitellä oikeiden nuorten puhetapaa ja näin lisätä puhekielisiä piirteitä suomennokseen (Tiittula & Nuolijärvi 2013: 572).

Kuten jo aiemmin tässä tutkimuksessa todettiin, käännettyyn lastenkirjallisuuteen kuuluu yleisesti kotouttaminen (Boase-Beier 2006: 57). Tämä johtuu siitä, että lasten tuntemukset vieraista kulttuureista ovat yleensä varsin heikkoja, ja liikaa kulttuurisidonnaisuuksia sisältävä teksti olisi liian vaikeasti luettava. Toki globalisaation ja varsinkin angloamerikkalaisen kulttuurin leviämisen vaikutus on saattanut saada aikaan, että vieraannuttamista eli lähdekulttuurin elementtien säilyttämistä suvaitaan lisääntyvässä määrin myös lapsille tarkoitettussa kirjallisuudessa. Tämä ei kuitenkaan ole täysin yksioikoista, kuten osoittaa esimerkiksi Kallion pro gradu -tutkimus (2015), jossa käsitellään kolmea 1970-luvulla ja kolmea 2000-luvulla suomennettua lastenkirjaa. Tutkimuksessa käy ilmi, että 2000-luvulla suomennetuissa kirjoissa esiintyy enemmän kotouttavia elementtejä (2015: 32). Kaiken kaikkiaan voidaan olettaa, että kotouttaminen on lastenkirjasuomennoksissa edelleen normin asemassa. Myös tämän tutkimuksen aineistossa, joka on suomennettu 2010-luvulla, esiintyy kotouttamista erityisesti henkilöhahmojen nimien kohdalla.

Toki on aina henkilöitä, joiden tapa kirjoittaa tai kääntää tekstejä poikkeaa yleisesti hyväksytyistä normeista. Kääntäjän poiketessa normeista hänen työnsä saattaa herättää tavallista enemmän huomiota niin positiivisessa kuin negatiivisessakin mielessä. Voisi ajatella, että tällaiset kääntäjät tuovat selkeämmin esille omaa tyyliään, ja normista poikkeaminen onkin yksi tyylin määritelmistä, joita käsitelin aiemmissa luvuissa. Mutta tarkoittaako se, että normien mukaisesti kääntävillä ei olisi omaa tyyliä, tai että se ei ilmenisi heidän käännöksissään? Kun tutkii käännöksessä esiintyviä tyylipiirteitä, ei ole aina helppoa erottaa, mitkä piirteet kuuluvat kääntäjän omaan tyyliin ja mitkä taas johtuvat normien noudattamisesta, varsinkin kun ne eivät aina johdu puhtaasti jommastakummasta tekijästä. On oikeastaan lähes mahdotonta, että kukaan – ei edes kääntäjä itse – tietäisi varmuudella, millaisia tekijöitä on käännöksen tyylipiirteiden takana. Edellisessä alaluvussa esitellyt tutkimukset ovat kuitenkin osoittaneet, että on joitakin tapoja, joilla voi saada aikaan varsin luotettavia päätelmiä siitä, missä ja millä tavalla kääntäjän oma tyyli tulee esille hänen

laatomassaan käännöksessä tai käännöksissä. Seuraavaksi kerron menetelmistä, joiden avulla aion tutkia kääntäjän tyyliä tämän tutkimuksen aineistossa.

3 Menetelmät

Edellisessä luvussa esitellyt tutkimukset osoittavat, että kvantitatiivisten ja vertailevien menetelmien avulla pystyy erottamaan käänöksistä kääntäjän tyylipiirteitä. Jatkan tässä tutkimuksessa samalla linjalla, mutta tutkimukseni eroaa aiemmista muutaman asian suhteen. Ensinnäkin aineisto on suppeampi. Pro-gradu -tutkimuksessa käytettävän ajan ja tilan määrä on rajallinen, joten olen päättänyt keskittyä tutkimaan vain yhden kääntäjän työtä. Käänösaineistoon kuuluu siis kolme eri teosta, jotka on suomentanut Tuomas Nevanlinna. Lisäksi aineistoon kuuluu myös Nevanlinnan itse kirjoittama romaani. Tutkimus siis poikkeaa edellisistä siinäkin mielessä, että siinä tutkitaan myös kääntäjän itse kirjoittamaa alun perin lähdekielistä tekstiä.

Kuten jo edellä mainittiin, tyylin tutkiminen on subjektiivista siinä mielessä, että tutkijan on itse valittava ne tyylipiirteet, joihin haluaa keskittyä. Olen päättänyt tutkimaan aineistossani nimenomaan kielellisiä piirteitä, sillä niitä on helpompi eritellä kuin sisällöllisiä, ja lisäksi kuten jo edellä mainittiin, kääntäjä pääsee harvoin tekemään muutoksia lähdetekstin sisältöön, ja silloinkin kyse on useimmiten normien tai määräysten noudattamisesta kuin vapaaehtoisesta tyyliatkaisusta. Yhdessä suomennosaineiston kirjassa (*Olga da Polga*) on kyllä yksi huomattava sisällöllinen muutos, mutta siinä on kyse kulttuurisidonnaisen viittauksen kotouttamisesta; lähdetekstissä perheen tytär asettaa olkinuken lehtikasan päälle uudenvuodenaattona, suomennoksessa tämä toiminta on korvattu haravoinnilla. Muuten suomennokset seuraavat lähdetekstejä uskollisesti myös sisällöllisten piirteiden suhteen.

Tutkittaviksi tyylipiirteiksi valitsin sellaisia kielellisiä piirteitä, jotka nousivat selkeimmin esille aineistoa tarkasteltaessa. Päädyin ottamaan tutkimuksen kohteeksi seuraavat piirteet:

1. Allitteraatio
2. Puhumista ilmaisevat verbit
3. Henkilöhahmoon viittaavat kolmannen persoonan pronominit

Kun pohdin näiden piirteiden kuulumista Nevanlinnan omaan tyyliin, hyödynnän Saldanhan kehittämää määritelmää kääntäjän tyylistä eli käänöstavasta. Määritelmän mukaan tyyli on tunnistettavissa kääntäjän kaikessa aineistossa, se erottaa kyseisen kääntäjän työn muiden kääntäjien työstä, se koostuu yhteneväisistä valinnoista, sillä on havaittavissa funktio tai funktioita, ja sitä ei voi selittää pelkästään alkutekstin tyyllillä tai kielellisillä rajoitteilla (Saldanha 2011: 31). Koska aineistoon ei kuulu usean eri henkilön käänöksistä koostuvaa

corpusta, en aio verrata tässä tutkimuksessa Nevanlinnan ja muiden kääntäjien suomennostyyliä. Otan kuitenkin huomioon lastenkirjallisuuden yleiset normit ja niiden mahdollisen vaikutuksen käännöksiin.

4 Aineisto

Kun valitsin aineistoa tähän tutkimukseen, minulla oli sen suhteen tiettyjä kriteereitä. Ensinnäkin suomenkielisten teosten julkaisuaikojen ei pitäisi olla liian kaukana toisistaan, vaan niiden välillä tuli olla enintään 15 vuotta (suomennosten alkuteosten julkaisuajoilla ei ollut väliä). Näin olisi vähemmän todennäköistä, että tyylierot johtuisivat kirjoittajan/kääntäjän taitojen kehittymisestä tai kirjallisuuden normien muuttumisesta. Toiseksi kirjojen piti edustaa samaa tyyllilajia, jotta erilaiset funktiot eivät vaikuttaisi liikaa tyyllillisiin eroihin. Päätin valita täksi tyyllilajiksi lastenkirjallisuuden, koska uskon sen olevan tuottoisa tutkimuskohde kääntäjän tyyliä tutkittaessa. Kuten aiemmin tässä tutkimuksessa kerrottiin, käännetty lastenkirjallisuus tulee usein sopeuttaa kohdelukijoille, ja sitä varten alkutekstiin on tehtävä suuriakin muutoksia. Kun kääntäjällä on enemmän vapauksia muokata lähdetekstiä, voidaan olettaa, että hänen tyyliinsä myös näkyy selkeämmin käännetyssä tekstissä.

Tuomas Nevanlinnan suomennosaineisto vastasi kriteerejäni, koska häneltä on julkaistu useita lastenkirjasuomennoksia lyhyellä aikavälillä. Suomennokset, joita analysoin tässä tutkimuksessa, on kaikki julkaistu 2010-luvulla. Nevanlinnan oma lastenromaani on julkaistu 2000-luvulla.

Nevanlinnan suomennokset myös herättivät mielenkiintoni niiden saaman palautteen takia. Hän on saanut positiivista palautetta erityisesti värikkästä ja monipuolisesta kielenkäytöstään. Seuraava kommentti koskee Lewis Carrollin teoksen *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) vuonna 2000 julkaistua suomennosta *Liisa Ihmemaassa*:

Nevanlinnan parhaat oivallukset liittyvät yksityiskohtiin. Hän on keksinyt hauskoja suomennoksia muutamille nimille ja käsitteille: *Hatter* on Hattu Hassinen, *March Hare* on Maaniskuun rusakko, *Caucus-race* on junttajuoksu, *Mock Turtle* on Vilpikonna, *Cheshire Cat* on Hangon kissa jne. (Markus Lång, *Kulttuurivihkot* 5/2011)

Kehuja on saanut myös Nevanlinnan vuonna 1993 laatima suomennos *Iso kiltti jätti* Roald Dahlin teoksesta *The BFG* (1982):

Tuomas Nevanlinnan käännös välittää hänen [Roald Dahlin] ajatuksensa kirkkaasti. Jätin omalaatuinen, virheellinen kieli ja nonsense-perinteestä ammentava runollisuus ovat totta myös suomeksi. Pirjo Immonen, *Savon sanomat* 31.5.1996 (Puurtinen 2000: 126)

Michael Bondin teoksen *Olga da Polga* suomennos, joka on mukana tässä tutkimuksessa, on saanut kiitosta ääneenluettavuudesta:

Nevanlinnan suomennos kulkee vetävästi, ja tekstiä on ilo lukea ääneen.
(Heikkilä-Halttunen 2016)

Nevanlinnan suomennostyyli on kuitenkin saanut myös kritiikkiä osakseen:

Carrollin jalo ylättyi ei ole kääntynyt niin sujuvaksi suomeksi kuin olisi voinut toivoa, vaan suomennoksessa on tiettyä tavanomaisuuden makua ja paikoin puhekielisyyttä, joka särähtää korvaan. Jotkin runosuomennokset, erityisesti avausruno, olisivat kaivanneet vielä viimeistelyä ja loppusointujen virittelyä.
(Markus Lång, *Kulttuurivihkot* 5/2011)

Nevanlinna ei siis ole suinkaan jäänyt suomentajana ”näkyttömäksi”, vaan hänen tyyliensä on huomattu ja myös otettu esille kirja-arvosteluissa useaan otteeseen. Tämä johtunee osittain hänen urastaan kirjoittajana ja osittain myös siitä, että hänen suomennoksiinsa kuuluu maailmankirjallisuuden klassikoita, kuten Lewis Carrollin *Liisa Ihmemaassa*, tai muuten tunnettuja teoksia, kuten Roal Dahlin *Iso Kiltti Jätti*. Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin Nevanlinnan uusimpiin suomennoksiin, joista ei ole vielä tehty paljoa tutkimusta. Niiden alkuteokset ovat englanninkielisiä ja peräisin Isosta-Britanniasta.

Ensimmäinen tutkittavista teoksista on Michael Bondin *Olga da Polga*. Alkuteos *The Tales of Olga da Polga* julkaistiin vuonna 1971, suomennos 2015. Nevanlinnan suomennos on oikeastaan teoksen toinen suomennos; ensimmäinen, Eila Kivikkahon laatima suomennos julkaistiin vuonna 1974. Teos kertoo Olga-nimisestä marsusta, jonka pikkutyttö ottaa lemmikikseen. Olga ystävystyy muiden naapurustossa asuvien eläinten kanssa ja viihdyttää näitä itse keksimillään tarinoilla. Newburyssa syntynyt Bond (1926-2017) on erityisen tunnettu Karuherra Paddingtonista (*Paddington Bear*) kertovista kirjoistaan, ja häneltä on ilmestynyt myös muita lastenkirjoja sekä rikosromaaneja (paddington.com 20.11.2018).

Toinen tutkittava teos on Russell Brandin *Hamelnin pillipiipari*. Alkuteos *The Pied Piper of Hamelin* julkaistiin 2014, suomennos 2016. Saksalaiseen kansansatuun perustuvassa teoksessa Hameln-niminen pikkukaupunki joutuu rottajoukon hyökkäyksen kohteeksi kesken kyläjuhlien, ja vain paikalle saapunut pillipiipari pystyy ratkaisemaan ongelman. Yksi tarinan päähenkilöistä on rampa poika nimeltä Sami, jota muut kaupungin lapset kiusaavat. Lopussa Samin hyväsydämyys kuitenkin palkitaan, kun taas muut kaupungin asukkaat saavat opetuksen itsekkyydestään. Brand (s. 1975) on syntynyt Essexissä, ja hänet tunnetaan paitsi kirjailijana, myös näyttelijänä ja juontajana (Internet Movie Database 20.10.2018). *Hamelnin*

pillipiipari on ensimmäinen osa sarjassa *Russell Brand's Trickster Tales*, josta ei ole toistaiseksi julkaistu muita osia.

Kolmas teos on Neil Gaimanin *Onneksi oli maitoa*. Alkuteos *Fortunately, The Milk* julkaistiin 2013, suomennos 2017. Kirja kertoo perheenisästä, joka lähtee ostamaan maitoa lastensa aamiaismuroja varten ja törmää ostosreissullaan kaikenlaisiin eriskummallisiin olentoihin, kuten aikamatkustavaan dinosaurukseen, merirosvoihin ja ”vampuureihin”. Gaiman (s. 1960) on kotoisin Portchesterista ja tunnetaan sekä lapsille että aikuisille kirjoittamistaan fantasiateoksistaan, joihin kuuluu myös elokuvaksi versioitu romaani *Coraline varjojen talossa* (2002). Lisäksi Gaiman on laatinut televisio- ja elokuvakäsikirjoituksia sekä toiminut ääninäyttelijänä. (neilgaiman.com 20.10.2018.)

Tuomas Nevanlinnan oma teos *Antero joutuu luontoon* on julkaistu vuonna 2004. Kirja kertoo Antero-pojasta, joka joutuu viettämään kesän maaseudulla saatuaan ehdot luonnosta. Maalla hän tutustuu samanikäiseen Elinaan sekä kolmeen metsässä asuvaan eläimeen, joiden puhetta lapset pystyvät ymmärtämään Elinan keksijäisän kehittämän laitteen avulla. Helsinkiläinen Nevanlinna (s. 1960) tunnetaan kirjailijana, suomentajana ja filosofina. Hän on kirjoittanut tietokirjoja, kolumneja sekä pakinoita. *Antero joutuu luontoon* on hänen ensimmäinen ja toistaiseksi ainoa lastenkirjansa.

Seuraavassa luvussa käsittelem valitsemieni tyylipiirteiden esiintymistä näissä teoksissa.

5 Tyylipiirteiden analysointia

Tässä luvussa käsittelen Nevanlinnan suomennoksissa sekä hänen romaanissaan esiintyviä allitteraatioita, puhetta ilmaisevia verbejä sekä henkilöön viittaavia kolmannen persoonan pronomineja. Jokaisen tyylipiirteen kohdalla tarkastelen ensin sen esiintymistä suomennoksissa ja vertaan tuloksia keskenään. Sitten tarkastelen tyylipiirteen esiintymistä Nevanlinnan romaanissa ja vertaan sitä esiintymiseen suomennoksissa.

5.1 Allitteraatiot suomennoksissa

Allitteraatio eli alkusointu tarkoittaa peräkkäisten sanojen alkamista samalla tavulla tai äänneellä¹. Se on yleisesti käytetty tehokeino luovissa teksteissä, jotka on monesti tarkoitettu ääneen luettaviksi – kuten runoissa ja laulujen sanoituksissa. Allitteraatiota on käytetty runsaasti esimerkiksi keskiaikaisessa englantilaisessa runoudessa ja Suomen kansallisepos Kalevalassa.

Allitteraation avulla saatetaan haluta tuoda tekstiin toistoa, jolloin sen tehtävä on samankaltainen kuin loppusoinnolla, tai tehostaa tekstin merkitystä luomalla tietynlaista äänimaailmaa, kuten vaikka tuulen suhinaa s-äännettä toistamalla (Hebron 2004: 17-18). Kuten aiemmin mainittiin, allitteraatio on lastenkirjallisuudessa yksi niistä keinoista, joilla pyritään parantamaan tekstin luettavuutta, varsinkin ääneenluettavuutta. Koska samalla soinnulla alkavat sanat voivat painua helpommin mieleen, voi allitteraatio olla hyvä keino muistisääntöjen luomisessa, kun lapsille opetetaan esimerkiksi viikonpäiviä: *Maanantaina mamma meni mansikoita ostamaan*.

Olen luokitellut Nevanlinnan suomennoksissa esiintyvät allitteraatiot kolmeen ryhmään. Ensimmäinen on **sanatarkka käännös**, jossa suomennoksessa esiintyvä allitteraatio on sisällöltään täysin samaa tarkoittava vastine lähdetekstin ilmaukselle:

Esimerkki 1

¹ Allitteraation määritelmä ei ole aivan yksiselitteinen; esimerkiksi Hebron (2004: 17) pitää allitteraatiota konsonanttiäänänen toistamisena, kun taas sanojen alkamisen samalla vokaalilla hän määrittelee assonanssiksi (*assonance*). Toisaalla assonanssi taas on määritelty puolisoinnuksi eli vaillinnaiseksi loppusoinnuksi (Tieteen termipankki). Jotta ei syntyisi turhia sekaannuksia, käytän tässä tutkimuksessa allitteraatiosta sen yleisesti käytettyä määritelmää, joka kattaa sekä konsonantti- että vokaaliäänteet.

slowed² the breath*(The Pied Piper of Hamelin, s. 65)***hidasti hengityksen***(Hamelnin pillipiipari, s. 65)*

Tähän ryhmään kuuluvat allitteraatiot ovat pelkästään seurausta lähdetekstin sanatarkasta noudattamisesta; suomenkielisten sanojen sama alkukirjain on vain ”sattuma”. Näin ollen niitä tuskin voi pitää kääntäjän omina tyylipiirteinä. Huomautan tässä vaiheessa, että olen laskenut tutkimuksessa sanatarkoiksi käännöksiksi nimenomaan sellaiset, jossa käännös on yleisesti käytetty vastine lähdetekstin ilmaukselle. Jos esimerkiksi sana *cat* on suomennoksessa *mirri*, en laske sitä sanatarkaksi, sillä suomennos on harvinaisempi ja myös sävyltään erilainen kuin yleisemmin käytetty *kissa*.

Toiseen ryhmään kuuluvat sellaiset allitteraatiot, jotka ovat **vastineita lähdetekstissä esiintyville allitteraatioille**, mutta eivät (täysin) sanatarkkoja käännöksiä:

Esimerkki 2**nice and neat and normal***(The Pied Piper of Hamelin, s. 6)***somaa, siistiä ja säännöllistä***(Hamelnin pillipiipari, s. 6)*

Vaikka tämä käännösstrategia onkin selvästi vapaampi kuin sanatarkka kääntäminen, ja vaatii kääntäjältä jonkin verran oman mielikuvituksen käyttöä, ei sitäkään voi välttämättä pitää osana kääntäjän tyyliä, koska pyrkimyksenä on kuitenkin lähdetekstin tyylin jäljittely samojen tyylikeinojen kautta.

Kolmas ryhmä koostuu sellaisista allitteraatioista, joita ei voi luokitella kumpaakaan edellisistä ryhmistä. Kutsun näitä **vapaaehtoisiksi allitteraatioiksi**, koska niiden käytön syynä ei ole tarve jäljitellä lähdetekstiä sanastollisesti eikä tyyllillisesti; ne ovat kääntäjän oman valinnan seuraus. Ja jos niiden osuus suomennoksessa esiintyvistä allitteraatioista on suuri, voidaan päätellä, että kyseessä on luultavasti kääntäjän oma tyylipiirre. Aion siis tarkastella juuri tähän ryhmään kuuluvia allitteraatioita analyysissäni esimerkkien kautta.

² Lihavoinnit esimerkeissä ovat minun lisäämiäni, ellei toisin mainita

En ole laskenut mukaan ihan jokaista sanaparia tai -ryhmää, jolla on sama alkukirjain tai -tavu. Olen jättänyt huomioimatta useimmat sanaparit, joiden toinen osa on pronomini, sillä pronomineille ei ole usein erilaisia käänkösvaihtoehtoja (poikkeuksena kolmannen persoonan pronominit, joista lisää myöhemmin). En myöskään ole laskenut konjunktioita (kuten *ja*, *mutta*, *tai*) osaksi allitteraatioita.

Seuraavassa taulukossa nähdään kuhunkin ryhmään kuuluvien allitteraatioiden osuus suomennosaineistossani.

Taulukko 1: Allitteraatiot Nevanlinnan suomennoksissa

Teos	Sanatarkat käännökset	Vastineet lähdetekstin allitteraatioille	Vapaaehtoiset allitteraatiot	Yhteensä
<i>Olga da Polga</i>	3	2	16	21
<i>Hamelnin pillipiipari</i>	9	5	22	36
<i>Onneksi oli maitoa</i>	1	4	7	12

Taulukosta näkee, että vapaaehtoiset allitteraatiot muodostavat selkeän enemmistön Nevanlinnan käyttämistä allitteraatioista kaikissa suomennoksissa.

Olga da Polgassa allitteraatioiden avulla on tehty useita luovia käänkösratkaisuja. Seuraavissa esimerkeissä suomentaja on tehnyt lisäyksen lähdetekstiin korvaamalla yhden sanan kahdella:

Esimerkki 3

I'm **going**

(*The Tales of Olga da Polga*, s. 3)

Lähden litomaan

(*Olga da Polga*, s. 9)

Esimerkki 4

the **clinkings**

(*The Tales of Olga da Polga*, s. 17)

kolahdukset ja kilahdukset*(Olga da Polga, s. 25)*

Esimerkissä 3 suomentaja on kääntänyt ilmauksen *I'm going (Lähden)* yleiseksi idiomiksi. Esimerkissä 4 puolestaan lähdetekstin sana *clinkings* on suomennettu kahdeksi suunnilleen samaa tarkoittavaksi sanaksi, jotka eroavat toisistaan vain yhdellä kirjaimella.

Nevanlinna on toiminut myös vastakkaisella tavalla, eli korvannut kaksi tai enemmän sanaa yhdellä:

Esimerkki 5**said** Graham, **slowly** and **deliberately***(The Tales of Olga da Polga, s. 86)*Kaarlo **virkkoi verkkaisesti***(Olga da Polga, s. 102)*Esimerkki 6**coloured lights** which **flashed on and off***(The Tales of Olga da Polga, s. 144)***vilkkuvat värivalot***(Olga da Polga, s. 168)*

Lähdetekstissä käytetyt *slowly* ja *deliberately* (esimerkki 5) tarkoittavat tässä yhteydessä suunnilleen samaa asiaa, jolloin molempien suomentaminen ei ole ollut välttämätöntä, vaan ne on pystytty helposti korvaamaan sanalla *verkkaisesti*. Lisäksi suomentaja on käyttänyt sanasta *said* suomennosta *virkkoi*, eikä yleisemmin käytettyä sanaa *sanoi*. Näin suomennokseen on saatu hyvin yhteen sointuva sanapari; niissä ei ole yhteistä pelkästään ensimmäinen äänne, vaan myös kaksoiskonsonantti *kk r*-kirjaimen perässä.

Esimerkissä 6 lähdetekstin ilmausta on yksinkertaistettu suomennoksessa sen verran, että ilmaus *on and off* on jätetty kokonaan suomentamatta, ja verbi on sijoitettu substantiivin edelle sitä määrittämään. Tämän ratkaisun takana on todennäköisesti ollut pyrkimys sujuvuuteen ja liian pitkien lauseiden välttämiseen.

Olga da Polgassa esiintyy myös sellaisia varsin mielenkiintoisia käännösratkaisuja, joissa suomentaja on korvannut allitteraatiolla jonkun muun alkutekstissä käytetyn tyyllillisen tehokeinon:

Esimerkki 7**yowling and howling***(The Tales of Olga da Polga, s. 30)***ulina ja ulvonta***(Olga da Polga, s. 38)*Esimerkki 8You guinea-pigs are all the same. **Squeak. Squeak. Squeak.***(The Tales of Olga da Polga, s. 133)*Te marsut olette kaikki samanlaisia, **vihoviimeisiä vinkujia***(Olga da Polga, s. 156)*

Esimerkissä 7 lähdetekstin kirjoittaja on käyttänyt loppusointua, joka on allitteraation lailla yksi yleinen ääneenluettavuutta parantava tehokeino. Nevanlinna on luultavasti halunnut säilyttää suomennoksessaan sanojen yhteensointuvuuden, mutta suomen kielessä ei ole ulvomista tarkoittavia sanoja, joilla olisi sama loppuäänne. Niinpä asia on ratkaistu vaihtamalla loppusointu alkusointuun. Esimerkissä 8 puolestaan suomennoksen allitteraatiota on käytetty korvaamaan lähdetekstissä esiintyvän omanopoeettisen sanan toistoa. Lähdetekstissä Olgan kissaystävä matkii sarkastisesti marsujen vikinää, kun taas suomennoksessa kissa moittii marsuja ”vihoviimeisiksi vinkujiksi”. Tässä saman tavun alkusointu on myös yhdyssanan *vihoviimeiset* molemmissa osissa.

Mielenkiintoinen on myös kohta, jossa Nevanlinna on kokonaan lisännyt allitteraation sisältävän ilmauksen tekstiin, eli suomennoksen allitteraatiolle ei ole vastinetta lähdetekstissä:

Esimerkki 9

her audience seemed to have faded away

*(The Tales of Olga da Polga, s. 139)*hänen yleisönsä oli haihtunut yhtä nopeasti ja **jälkiä jättämättä***(Olga da Polga, s. 163)*

Alkuteoksessa muut eläimet pelkästään ”haihtuvat pois” kuunneltuaan Olgan tarinan, mutta suomennoksessa vielä korostetaan, että he haihtuvat ”jälkiä jättämättä”. Tässä allitteraatiota on käytetty tehostamaan edeltävää ilmausta.

Suurin osa *Olga da Polgan* vapaaehtoisista allitteraatioista on kaksisanaisia, mutta joukosta löytyy myös yksi kolmesanainen:

Esimerkki 10**much-needed oats**

(*The Tales of Olga da Polga*, s. 106)

kauan kaivattuja kauranjyviä

(*Olga da Polga*, s. 123)

Tässä esimerkissä suomennoksen sanat alkavat samalla tavulla *ka*, jolloin niiden yhteensointuvuus on erityisen selkeää.

Allitteraatioiden käyttö on *Olga da Polgassa* varsin luovaa ja monipuolista, mutta onko asianlaita sama muidenkin Nevanlinnan suomennosten kohdalla? Taulukkoa tarkastelemalla näkee, että myös *Hamelnin pillipiiparissa* vapaaehtoisten allitteraatioiden osuus on huomattavan suuri. Tässä suomennoksessa allitteraatioita on käytetty luovimmillaan esimerkiksi erisnimien käännöksissä:

Esimerkki 11**The Most Gorgeous Child in Hamelin**

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 6)

Hamelnin Hemaisevin Kersa

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 6)

Esimerkki 12**Fat Bob**

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 16)

Pulla-Pena

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 16)

Esimerkissä 11 sanan *gorgeous* useista käännösvaihtoehdoista on valittu *hemaiseva*, joka muodostaa allitteraation kaupungin nimen kanssa. Esimerkissä 12 on tarinassa useasti toistuva pojan nimi, joka muidenkin henkilöhahmojen nimien lailla on kotoutettu suomennoksessa. On mielenkiintoista, että Nevanlinna on valinnut nimen etuliitteeksi juuri sanan *pulla* – makeaa leivonnaista tarkoittavalla sanalla on huomattavasti positiivisempi konnotaatio kuin lihavaa tarkoittavalla sanalla *fat*. Jos suomennokseen olisi haluttu valita sana, jonka sävy ja merkitys on lähempänä lähdetekstiä, mutta joka silti sointuu yhteen Pena-nimen kanssa, sanat *pulska* ja *pullea* olisivat olleet kelvollisia vaihtoehtoja.

Seuraavissa tapauksissa käännösratkaisu muuttaa tekstin sisältöä jonkin verran:

Esimerkki 13**once, on half term***(The Pied Piper of Hamelin, s. 16)***Kerran kesälomalla***(Hamelnin pillipiipari, s. 16)*Esimerkki 14**quiet hurricane***(The Pied Piper of Hamelin, s. 100)***pieni pyörretuuli***(Hamelnin pillipiipari, s. 100)*

Esimerkissä 13 kulttuurisidonnainen *half term* on korvattu suomalaisille tutummalla *kesälomalla*. Koska *half term* liittyy nimenomaan britannialaiseen koulujärjestelmään, sille ei ole suoraa suomenkielistä vastinetta. Siitä olisi mahdollista käyttää myös suomennosta *loma*, joka ei liity suoranaisesti mihinkään tiettyyn ajankohtaan ja on siten merkitykseltään lähempänä.

Esimerkissä 14 käytetyn adjektiivin merkitys muuttuu suomennoksessa; lähdetekstissä hirmumyrskyä kuvataan hiljaisena, suomennoksessa taas pienenä. Ratkaisun syynä ei tällä kertaa taida olla allitteraation lisääminen, sillä sanatarkassa suomennoksessa *hiljainen hurrikaani* olisi myös allitteraatio. Luultavasti kyse on ollut suomentajan halusta käyttää hieman harvemmin käytettyä sanaa. *Pyörretuuli* saattaa myös olla lapsille helpompi ymmärtää kuin vierasperäinen *hurrikaani*. Toisaalta Nevanlinna ei ole epäröinyt käyttää vierasperäistä sanaa esimerkiksi seuraavassa kohdassa:

Esimerkki 15**pompous bunch***(The Pied Piper of Hamelin, s. 6)***pompöösiä porukkaa***(Hamelnin pillipiipari, s. 6)*

Tässä suomentaja on käyttänyt anglismia *pompöösi*, jossa on hieman vanhanaikainen, humoristinen sävy. Brandin kirjoitustyyli on tässä teoksessa hyvin monipuolinen; hän yhdistelee kirjassaan arki- ja asiakieltä, ja antaa vaikeimmille sanoille selitykset lopussa olevassa sanastossa. Samanlainen tyyli välittyy myös suomennoksessa.

Värikkyyttä löytyy myös näistä suomennoksessa esiintyvistä kolmesanaisista allitteraatioista:

Esimerkki 16

twisting my melon man

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 38)

pannaan päätä pyörälle

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 38)

Esimerkki 17

we'll go out of business

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 53)

olemme kohta kaikki konkurssissa

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 53)

Tässä on käännetty idiomaattisia ilmauksia, joten suomennokset eivät ole aivan sanatarkkoja, mutta ajavat samaa asiaa. Aluksi epäröin esimerkin 16 suomennoksen laskemista vapaaehtoiseksi allitteraatioksi, koska lähdetekstin ilmaus sisältää myös allitteraation (*melon man*) –suomennoksen allitteraatio on kuitenkin siinä mielessä laajempi, että se käsittää koko ilmauksen verbin mukaan lukien, ei vain osaa siitä.

Esimerkissä 17 ilmaus *out of business* on suomennettu sanaksi *konkurssi*, jolla on samantapainen mutta hieman poikkeava merkitys. Tässä allitteraatioissa yhteensointuvia ovat varsinkin ensimmäinen ja kolmas sana, jotka alkavat molemmat *ko*-kirjainyhdistelmällä.

Otan *Hamelnin pillipiiparista* vielä yhden esimerkin allitteraation käytöstä luovempuna käännösratkaisuna. Tässä lähdetekstin ilmaus on korvattu suomennoksessa kokonaan toiseen sanaluokkaan kuuluvalla ilmauksella:

Esimerkki 18

she'd always been the spindliest of her nine sisters

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 53)

ainoana hänen yhdeksästä sisarestaan hänet saatettiin välillä **pahanpäiväisesti piestä**

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 53)

Tässä Hamelnin pormestariin viittaavassa kohdassa adjektiivi *spindliest* (joka voidaan suomentaa *haurain* tai *heikoin*) on korvattu verbi-ilmauksella *pahanpäiväisesti piestä*. Sekä alkuteoksessa että suomennoksessa tulee selkeästi ilmi pormestarin heikko asema sisarusparvessa, tosin eri tavalla ilmaistuna – alkuteoksessa korostetaan pormestarin

henkilökohtaista ominaisuutta, suomennoksessa taas hänen sisarustensa toimintaa. Tämä lienee *Hamelnin pillipiiparin* allitteraatioista se, joka muuttaa eniten lähdetekstin vastaavan kohdan sisällöllistä tulkintaa.

Edellisistä esimerkeistä näkee, että Nevanlinna on tehnyt allitteraatioiden avulla monipuolisesti erilaisia käännösratkaisuja sekä *Olga da Polgassa* että *Hamelnin pillipiiparissa*. Siksi onkin yllättävää, että allitteraatioiden lukumäärä on teoksessa *Onneksi oli maitoa* selvästi vähäisempi. Kirjan sivumäärä ja tekstin osuus ei tunnu poikkeavan selkeästi suomennosaineiston muista kirjoista, joten teoksen lyhyydellä ei voi perustella allitteraatioiden vähäisyyttä. Vapaaehtoisten allitteraatioiden osuus kaikista allitteraatioista on kyllä suunnilleen yhtä suuri kuin *Hamelnin pillipiiparissa*, eli hieman alle kaksi kolmasosaa.

Millaisia käännösratkaisuja allitteraatioilla on tehty Gaimanin teoksen suomennoksessa? Allitteraatiota on hyödynnetty ainakin seuraavassa idiomaattisen ilmauksen suomennoksessa:

Esimerkki 19

They were from a **narrow escape**

(*Fortunately, The Milk*, s. 104)

se liittyi yhteen **täpärään tilanteeseen**

(*Onneksi oli maitoa*, s. 108)

Heti samalla sivulla esiintyy toinen allitteraatio vihaisten merirosvojen repliikissä:

Esimerkki 20

you **scurvy dogs**

(*Fortunately, The Milk*, s. 104)

senkin **kapiset koirat**

(*Onneksi oli maitoa*, s. 108)

Tässäkin allitteraatio kuuluu yleiseen ilmaukseen, joka vaikuttaa olevan yleinen vastine lähdekieliselle ilmaukselle *scurvy dogs* (molemmat herjaavia ilmauksia, joiden kohdetta verrataan jostakin sairaudesta kärsivään koiraan). Kyseessä on siis toimiva mutta ei niinkään omaperäinen käännösratkaisu.

Allitteraatiota on käytetty myös seuraavissa adjektiivin sisältävissä ilmauksissa:

Esimerkki 21

specific sort of a prophesy

(*Fortunately, The Milk*, s. 53)

erikoislaatuinen ennustus

(*Onneksi oli maitoa*, s. 57)

Esimerkki 22

That sounds **astonishingly specific**

(*Fortunately, The Milk*, s. 75)

Tuo kuulostaa jotenkin... **yllättävän yksityiskohtaiselta**

(*Onneksi oli maitoa*, s. 79)

Näistä esimerkeistä näkyy, kuinka lähdetekstissä esiintyvä sana *specific* on käännetty kahdella eri tavalla niin, että kummassakin tapauksessa se muodostaa allitteraation vieressä olevan sanan kanssa. Esimerkissä 22 käytetty vastine on ehkä merkitykseltään lähempänä lähdetekstin sanaa, mutta kummassakaan tapauksessa suomennoksen ilmaus ei poikkea merkittävästi lähdetekstin vastaavasta.

Allitteraatio esiintyy myös seuraavassa laulun nimen suomennoksessa:

Esimerkki 23

Don't **Go Down to the Tar Pits**

(*Fortunately, The Milk*, s. 132)

Älä **turhaan törvellä tuonne tervahautaan**

(*Onneksi oli maitoa*, s. 136)

Tämä allitteraatio käsittää kokonaiset neljä sanaa, siinä missä kaikki muut samassa suomennoksessa esiintyvistä vapaaehtoisista allitteraatioista ovat kaksisanaisia.

Merkitykseltään se on hyvin lähellä lähdetekstin ilmausta, tosin siihen on lisätty sanat *turhaan* ja *tuonne*, ja ilmaisusta *go down* on käytetty varsin omaperäistä suomennosta *törvellä*.

Allitteraatioilla ei ole tehty kovin monipuolisia tai omaperäisiä käännösratkaisuja suomennoksessa *Onneksi oli maitoa* – ne eivät siis vaikuta olevan tärkeä osa tämän suomennoksen tyyliä. Se, että tyylipiirre esiintyy vähemmän yhdessä käännösaaineiston teoksessa, ei välttämättä tarkoita, että kyseinen piirre ei kuuluisi kääntäjän tyyliin – asiaan saattaa vaikuttaa lähdetekstin erilaisuus esimerkiksi kerrontatavan suhteen (Saldanha 2011: 37). Gaimanin teoksessa on tosiaan kaksi minäkertojaa eli pikkupoika ja hänen isänsä, kun taas kahdessa muussa teoksessa kerronta on kolmannessa persoonassa. Tämä saattaa olla

syynä allitteraatioiden vähäisyyteen, tosin luulen, että syy voi myös olla siinä, että allitteraatioilla on kaikissa suomennoksissa erilaiset funktiot.

Kuten sanoin tämän luvun alussa, allitteraation tarkoitus on usein helpottaa luettavuutta. Siksi se voi olla hyvä tyylikeino käytettäväksi erityisesti pienimmille lapsille suunnatussa kirjallisuudessa. *Olga da Polgan* lähdeteoksen kannessa sanotaan, että kirja on tarkoitettu 5-8-vuotiaille. Monet tähän ikäluokkaan kuuluvat lapset vasta opettelevat lukemaan, joten on perusteltua väittää, että suomennoksessa on pyritty helppolukuisuuteen ja ääneenluettavuuteen. *Hamelnin pillipiipari* puolestaan on ambivalentti teos, jossa satuun perustuvassa kuvakirjamaisessa teoksessa on yhteiskuntakriittisiä sävyjä. Teos myös sisältää sanoja, joita pienempien lasten voi olla vaikea ymmärtää, tosin niille on annettu selitykset. Kirja on luultavimmin tarkoitettu kouluikäisille lapsille, noin 9-vuotiaille ja sitä vanhemmille, jotka osaavat lukea sujuvasti ilman aikuisen apua. Tässä allitteraatioiden funktiona saattaa olla pyrkimys jäljitellä Brandin värikästä kirjoitustyyliä. Myös *Onneksi oli maitoa* vaikuttaa kouluikäisten kirjalta; siinä on sen verran erilaisia henkilöhahmoja ja juonenkäänteitä, että pienimpien lasten voi olla vaikea saada otetta tarinasta. Tämän kirjan suomennoksessa ei siis ole pyritty helppolukuisuuteen ainakaan allitteraatioiden kautta. Niiden lukumäärä koko teoksessa on sen verran pieni, etten usko niillä olevan muuta erityistä funktiota kuin tuoda tekstiin hieman vaihtelua.

Kaikissa suomennoksissa vapaaehtoisia allitteraatioita on esiintynyt idiomaattisten ilmausten suomennoksissa, tai ei-idiomaattisen ilmauksen käännostratkaisuna on käytetty allitteraation sisältävää idiomia. Tämä selittyy luultavasti kielten välisillä eroilla, koska allitteraatio näkyy olevan varsin yleinen juuri suomenkielisissä idiomeissa.

Nevanlinnan suomennosten allitteraatioita tarkastelemalla olen siis huomannut, että niitä on käytetty vapaaehtoisesti jokaisessa tekstissä, mutta niiden lukumäärä ja käyttötapa vaihtelee, ja niillä on toisistaan poikkeavat funktiot. Seuraavaksi tarkastelen allitteraatioiden esiintymistä Nevanlinnan omassa teoksessa.

5.2 Allitteraatiot Nevanlinnan romaanissa

Nevanlinna on käyttänyt allitteraatioita vaihtelevissa määrin suomennoksissaan, mutta kuuluvatko ne hänen omaan tyyliinsä kirjoittajana? *Antero joutuu luontoon* on yli 300-sivuisena huomattavasti pitempi kuin suomennosaineiston teokset, joten allitteraatioiden

lukumäärän voisi olettaa olevan siinä suurempi. Tämä olettamus pitää osittain paikkansa, sillä koko teoksessa allitteraatioita on yhteensä 36, eli saman verran kuin *Hamelnin pillipiiparissa*, jos mukaan lasketaan muutkin kuin vapaaehtoiset allitteraatiot.

Mielenkiintoista on se, missä yhteyksissä allitteraatioita on käytetty. Kerronnassa niitä on vain neljä, kaikki muut allitteraatiot taas esiintyvät dialogissa, suurin osa niistä Äkäslompolonimisen jäniksen repliikeissä. Jäniksen puhetapa poikkeaa muiden hahmojen puheesta siinä, että se käyttää vanhahtavia, runomuotoisia sanoja ja ilmauksia (esimerkiksi *inehmo ihmisen* sijasta) ja laittaa verbin aina virkkeen loppuun saksan kielen lauserakenteen mukaisesti. Eikä Äkäslompolo tyydy vain tavanomaisiin kaksisanaisiin ilmauksiin, vaan sen puheessa esiintyy jopa nelisanaisia allitteraatioita:

Esimerkki 24

paikallaan polttavimpiin pulmakysymyksiin paneutua

(*Antero joutuu luontoon*, s. 41)

Esimerkki 25

siilien suurta sukukuntaa sulostuttaa

(*Antero joutuu luontoon*, s. 146)

Esimerkki 26

pikkaraiset pupupienokaiset vähine pikku porkkanoineen

(*Antero joutuu luontoon*, s. 157)

Viimeisessä esimerkissä käytetään tehokeinona allitteraation lisäksi toistoa, sillä siinä käytetään kolmea eri pieneen kokoon viittaavaa sanaa (*pikkaraiset*, *pienokaiset* ja *pikku*). Esimerkissä 25 kolme peräkkäistä sanaa alkavat *su*-kirjaimilla, mikä tehostaa alkusointua.

Äkäslompolo käyttää allitteraatioita myös toisinaan muihin hahmoihin viitatessaan, kuten esitelleessään Anterolle ystävänsä Watkinson-ketun ja Miihkali-siilin:

Esimerkki 27

KETTUKULMAKUNNAN KUNINGAS

(*Antero joutuu luontoon*, s. 53)

Esimerkki 28

SILIIEN SULOKAS PRINSESSA

(*Antero joutuu luontoon*, s. 53)

Lisäksi Äkäslompolo mainitsee useasti puheessaan *Silva Suuren*, metsänhengen, jota eläimet palvovat kuin jumalana. Tämä on ainoa koko teoksessa käytetty allitteraation sisältävä erisnimi.

Päätelin suomennosten kohdalla, että niissä allitteraatioilla on erilaiset funktiot. *Antero joutuu luontoon* on tekstipainotteisempi kuin suomennosaineiston teokset, joissa kuvituksella on suuri osuus (varsinkin *Hamelnin pillipiiparissa*, jota voisi luonnehtia kuvakirjan ja romaanin yhdistelmäksi). Kirja on myös sen verran pitkä ja juoneltaan monimutkainen, että sen kohderyhmään kuuluvat sellaiset lapset, jotka osaavat jo lukea sujuvasti. Tässä teoksessa allitteraatioiden funktiona on todennäköisesti korostaa jäniksen puheen erikoisuutta ja runomuotoisuutta. Jos niillä haluttaisiin tehdä teoksesta helppolukuisempi, niitä esiintyisi enemmän myös kerronnassa.

Ovatko allitteraatiot loppujen lopuksi osa Nevanlinnan omaa tyyliä? Niillä ainakin on selkeät funktiot, mikä tukee Saldanhan ajatusta ”motivaatiosta” kääntäjän tyylin taustalla (2011: 30). Tyylipiirre esiintyy sekä Nevanlinnan romaanissa että hänen suomennoksissaan, joten allitteraation käyttö ei myöskään vaikuta olevan poikkeuksellista hänen osaltaan.

Vapaaehtoisten allitteraatioiden suuri osuus kaikkien suomennosten allitteraatioista myös osoittaa, ettei niiden käytön takana ole pelkästään lähdetekstin uskollinen noudattaminen.

Nevanlinnan allitteraatioiden käyttö ei myöskään vaikuta poikkeavan normista. *Olga da Polga*, joka on pienemmille lapsille suunnattu teos, sisältää teoksen pituuteen nähden enemmän luettavuutta helpottavia allitteraatioita kuin varttuneimmille lukijoille tarkoitettut *Onneksi oli maitoa* ja *Antero joutuu luontoon*. Vaikka *Hamelnin pillipiiparissa* esiintyykin useita allitteraatioita, niiden funktiona ei vaikuta olevan ensisijaisesti helppolukuisuus.

Loppujen lopuksi vaikka allitteraatio onkin Nevanlinnan teksteissä säännöllisesti esiintyvä tyylipiirre, sen käyttö ei vaikuta olevan kovin poikkeuksellista normien valossa tarkasteltuna. Muilta osin käyttö kuitenkin vastaa tutkimuksessa käyttämäni määritelmää tyylistä – se on vapaaehtoista, perusteluta ja esiintyy jokaisessa käännettyssä teoksessa – jolloin sen pitäminen kääntäjän tyylipiirteenä on varsin perusteltua. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan puhumista ilmaisevia verbejä.

5.3 Puhumista ilmaisevat verbit suomennoksissa

Kaunokirjallisuudessa esiintyy usein puhumista ilmaisevia verbejä, jotka seuraavat henkilöhahmojen repliikkejä. Näihin verbeihin kuuluvat muun muassa *sanoi*, *kysyi* ja *totesi*. Varsinkin verbiä *sanoi* käytetään hyvin yleisesti, mutta sen liiallista käyttöä on kuitenkin varottava, jotta teoksen kielestä ei tulisi köyhää tai itseään toistavaa. Siksi on tavallista, että kirjoittaja käyttää vaihtelevasti erilaisia sanoja ilmaisemaan henkilöhahmon puhumista.

Sitaatin edellä tai jäljessä olevaa lausetta, joka kertoo siitä, kuka puhuu, kutsutaan johtolauseeksi. Kuten mainitsin aiemmin, johtolauseverbejä esiintyy monipuolisemmin lastenkirjojen suomennoksissa kuin alun perin suomeksi kirjoitetussa lastenkirjallisuudessa, pyrkimyksenä vähentää toistoa (Puurtinen 2005: 219).

Tarkastelen seuraavaksi, kuinka usein dialogin yhteydessä esiintyvä sana *said* on suomennettu Nevanlinnan suomennoksissa jollakin muulla sanalla kuin sanatarkalla vastineella *sanoi*³. Olen laskenut mukaan myös poistot, eli sanan jättämisen kokonaan suomentamatta.

Taulukko 2: Sanan *said* suomennokset Nevanlinnan suomennoksissa

Teos	<i>sanoi</i>	muu suomennos	Yhteensä
<i>Olga da Polga</i>	56	24	80
<i>Hamelnin pillipiipari</i>	23	1	24
<i>Onneksi oli maitoa</i>	136	19	155

Taulukosta näkyy, että Nevanlinna on turvautunut sanan *said* kohdalla pääasiassa sanatarkkaan kääntämiseen kaikissa teoksissa. Jopa *Olga da Polgassa*, jossa muiden käännösratkaisujen osuus on suurempi kuin muissa teoksissa, vain alle kolmasosa lähdetekstin *said*-sanoista on suomennettu muutoin kuin sanatarkasti.

Jos tarkastellaan sanan *said* muita kuin sanatarkkoja käännösratkaisuja *Olga da Polgassa*, niistä yleisin on sana *totesi*, jota käytetään kuusi kertaa. Tämä ei ole mikään yllättävä ratkaisu, sillä kyseinen sana on yleinen vaihtoehto sanalle *sanoi* eikä kovinkaan poikkeaa siitä sävyiltään tai merkitykseltään.

³ Olen laskenut mukaan myös monikkomuodon *sanoivat* sekä (Gaimanin teoksessa) ensimmäisen persoonan muodon *sanoin*

Toiseksi eniten, eli yhteensä kolme kertaa, käännösratkaisuna on käytetty poistoa. Seuraavassa esimerkissä *said* on jätetty kokonaan suomentamatta, ja *otti* (vastine lähdetekstin sanalle *making*) on otettu johtolauseverbiksi:

Esimerkki 29

‘A great big one,’ **said** Olga, making the most of it.

(*The Tales of Olga da Polga*, s. 55)

”Muuan suuri koira.” Olga otti tilanteesta kaiken irti.

(*Olga da Polga*, s. 70)

Suomennosta *virkkoi* on käytetty kahdesti. Ensimmäinen niistä muodostaa allitteraation sitä seuraavan adverbin kanssa (ks. esimerkki 5). Myös toista niistä seuraa adverbi:

Esimerkki 30

‘It’s better than roaring,’ she **said** stiffly.

(*The Tales of Olga da Polga*, s. 133)

”Kyllä vinkuminen aina karjumisen voittaa”, hän **virkkoi** jäykästi.

(*Olga da Polga*, s. 156-157)

Edellisten lisäksi on käytetty jonkin verran muita verbejä, jotka kuvaavat tarkemmin puheen sävyä. Sanoja *mutisi* ja *huokaisi* on kumpaakin käytetty kaksi kertaa. Molemmilla kerroilla sana *huokaisi* on vastine lähdekielisellemme ilmaukselle *said with a sigh*, mikä tekee suomennoksen rakenteesta yksinkertaisemman:

Esimerkki 31

‘Grown ups!’ **said** Karen with a sigh.

(*The Tales of Olga da Polga*, s. 25)

”Voi aikuisia”, Kaarina huokaisi.

(*Olga da Polga*, s. 33)

Seuraavia vastineita on käytetty kutakin vain kerran: *jatko*, *lausui*, *maalaili*, *murahti*, *näpäytti*, *poh*, *selitti*, *tokaisi* ja *vastasi*. Nevanlinna on siis käyttänyt sanaa *said* suomentaessaan yhteensä 15 eri käännösratkaisua (*sanoi* mukaan lukien). Eri ratkaisuja on siis käytetty monipuolisesti, mutta ei kuitenkaan niin, että ne muuttaisivat liikaa lähdetekstin sävyä. Kuten jo aiemmin mainitsin, *Olga da Polga* on vasta lukemaan opetteleville lapsille tarkoitettu teos, joten sanastossa myös pyritään todennäköisesti yksinkertaisuuteen.

Hamelnin pillipiipari on vanhemmille lapsille tarkoitettu, ja kuten panin merkille jo allitteraatioita käsittelevässä osuudessa, se on sanastoltaan varsin monipuolinen. Tämä monipuolisuus ei kuitenkaan näy sanan *said* suomennoksissa – yhtä tapausta lukuun ottamatta suomentaja on aina käyttänyt sanatarkkaa vastinetta. Tämä poikkeustapaus on seuraava:

Esimerkki 32

“Yeah! We ain’t joking,” **said** the mob.

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 119)

”Niin! Me ei vitsailla!” ihmiset **huusivat**.

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 119)

Tässä kohdassa Nevanlinna on luultavasti halunnut korostaa repliikin aggressiivista sävyä, sillä sen loppuun on lisätty huutomerkki ja lähdetekstin sanomista tarkoittava verbi on suomennettu *huusivat*.

Sanan *said* vähäisten suomennosratkaisujen määrä *Hamelnin pillipiiparissa* voi vaikuttaa yllättävältä, koska *Olga da Polgassa* eri ratkaisuja oli kuitenkin monipuolisesti. Toisaalta Brand on käyttänyt teoksessaan monipuolisesti puhumista ilmaisevia verbejä, joita esiintyy myös suomennoksessa. Sanan *said* harva esiintyminen lienee vaikuttanut siihen, ettei ole ollut paljon tilaisuuksia kääntää sitä muulla tavalla – liian luova kääntäminen olisi johtanut sanan *sanoi* liian harvaan esiintymiseen, ja se puolestaan olisi tehnyt dialogista vähemmän sujuvaa. Sanan *said* sanatarkka kääntäminen on siis perusteltua, kun ottaa huomioon alkuteoksen tyylin.

Koska *Onneksi oli maitoa* on pitkä ja dialogipainotteinen teos (sana *said* esiintyy lähdetekstissä paljon useammin kuin kahdessa muussa lähdetekstissä) voisi olettaa, että suomentajalla on ollut mahdollisuus käyttää monipuolisemmin eri käännösratkaisuja. *Said* on kuitenkin suomennettu muuten kuin sanatarkasti vain hieman yli kymmenesosassa tapauksista, mikä on huomattavasti pienempi osuus kuin *Olga da Polgassa*.

Suosituimmat ratkaisut ei-sanatarkoista käänöksistä ovat tässä teoksessa *kysyi* ja *vastasi*. Molempia on käytetty kuusi kertaa. Gaiman on laittanut muutaman kerran sanan *said* seuraamaan kysymyslauseetta, mutta Nevanlinna on pyrkinyt johdonmukaisuuteen; kysymystä seuraa *kysyi*, aivan kuten vastausta kysymykseen seuraa *vastasi*.

Esimerkki 33

“Would you like to press the button?” **said** Professor Steg.

(*Fortunately, The Milk*, s. 94)

”Haluaisitteko painaa nappia?” **kysyi** professori Steg.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 98)

Esimerkki 34

“Last Wednesday,” **said** the fat man, proudly.

(*Fortunately, The Milk*, s. 54)

”Viime keskiviikkona”, lihava mies **vastasi** ylpeänä.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 58)

Toiseksi yleisin vastine on *huudahti*, jota on käytetty kolme kertaa. Tämä sana seuraa aina huutomerkkiin päättyvää ilmaisua, eli suomentaja on näköjään halunnut korostaa repliikin sävyä tai äänenvoimakkuutta:

Esimerkki 35

“Look!” I **said**.

(*Fortunately, The Milk*, s. 128)

”Katsokaa!” minä **huudahdin**.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 132)

Muita vastineita on käytetty kutakin vain kerran. Nämä ovat *huusi*, *huokaisi*, *mutisi* ja poisto. On hieman yllättävää, ettei vastinetta *totesi* ole käytetty kertaakaan, vaikka se onkin yleinen *Olga da Polgassa* (sekä Nevanlinnan omassa teoksessa, johon palaan myöhemmin). Myös erilaisia käännösratkaisuja on käytetty vähemmän, eli yhteensä kahdeksan kertaa *sanoi* mukaan lukien. Monipuolisuuden vähäisyys johtuu kai kertomuksen rytmistä; tarinassa liikutaan vauhdikkaasti paikasta toiseen, ja käyttämällä neutraalia sanaa *said* tai *sanoi* dialogi kulkee sujuvasti eteenpäin. Jos kirjassa käytettäisiin paljon erilaisia sanoja ilmaisemaan puhumista, lukija saattaisi pysähtyä liian pitkäksi aikaa yksittäiseen repliikkiin.

Koska sanan *said* vastineet ovat kaikissa näissä suomennoksissa enimmäkseen sanatarkkoja, puhumista ilmaisevien verbien monipuolisuus lähdetekstiin nähden ei näytä kuuluvan Nevanlinnan tyyliin kääntäjänä. Seuraavaksi tarkastelen puhumista ilmaisevia verbejä teoksessa *Antero joutuu luontoon*.

5.4 Puhumista ilmaisevat verbit Nevanlinnan romaanissa

Koska *Antero joutuu luontoon* ei ole suomennos, tarkastelin siinä esiintyviä puhumista ilmaisevia verbejä hieman eri tavalla. Laskin yhteen repliikin yhteydessä esiintyvät verbit, mutta jätin huomioimatta seuraavat yleisesti käytetyt sanat, jotka kuvaavat kysymistä tai vastaamista, äänenvoimakkuutta tai puheen yhteydessä tehtyä ääntelyä: *kysyi/uteli/kyseli, vastasi, huusi/huudahti/kirkui/kiljui/kiljahti/karjui, kuiskasi/kuiskutti/supatti, änkytti, nauroi, huokaisi, itki/parahti, tuhahti, yski/yskäisi*. Tein tämän ratkaisun paitsi romaanin pituuden takia, myös siksi, että nämä sanat ovat niin yleisiä, että niiden käyttö kirjallisuudessa ei ole kovin poikkeuksellista. Lisäksi halusin keskittyä sellaisiin sanoihin, jotka ovat merkitykseltään lähempänä sanaa *sanoi*.

Tästä rajoittamisesta huolimatta osoittautui, että Nevanlinna on käyttänyt teoksessaan puhumista ilmaisevia verbejä hyvin monipuolisesti. Dialogin yhteydessä on käytetty muuta puhumista ilmaisevaa verbiä kuin *sanoi* yhteensä 342 kertaa, mikä on huomattavan suuri määrä, jos vertaa suomennoksiin. Erilaisia verbejä on myös käytetty monipuolisemmin, eli 109 kertaa. Tämä huomattava ero suomennoksiin saattaa tietysti johtua teosten pituuseroista, sillä *Antero joutuu luontoon* on huomattavasti pitempi kuin suomennokset ja niiden lähdetekstit. Silti on varsin yllättävää, kuinka usein muut puhumista ilmaisevat verbit esiintyvät suhteessa verbiin *sanoi*, joka esiintyy Nevanlinnan romaanissa 131 kertaa.

Kaikkein yleisin muista puhumista ilmaisevista verbeistä on *jatkoi*. Se esiintyy romaanissa yhteensä 37 kertaa. Tästä voi helposti päätellä, että hahmoilla on useita pitkiä puheenvuoroja, jotka sujuvuuden vuoksi jaetaan osiin.

Esimerkki 36

Sitten Maire kysyi Anterolta: ”Haluaisitko sinä jotakin?” Mutta ennen kuin Antero ehti vastata, Maire **jatkoi**:
(*Antero joutuu luontoon*, s. 120)

Esimerkki 37

Äkäslompolo lopetti hetkeksi ja **jatkoi** sitten:
(*Antero joutuu luontoon*, s. 130)

Samanlainen tarkoitus on verbillä *lisäsi*, joka esiintyy teoksessa toiseksi eniten eli 29 kertaa.

Esimerkki 38

Sitten hän **lisäsi** nolona:

(*Antero joutuu luontoon*, s. 181-182)

Esimerkki 39

Äkäslompolo mekasti. Sitten se rauhoittui hieman ja **lisäsi** alakuloisella äänellä:

(*Antero joutuu luontoon*, s. 189)

Kolmanneksi eniten (23 kertaa) käytetään verbiä *selitti*, neljänneksi eniten (19 kertaa) verbiä *totesi*, ja viidenneksi (13 kertaa) verbiä *aloitti*. Kirjan henkilöhahmot vaikuttavat toistavan itseään ja puhuvan toistensa väliin aika ajoin, sillä kuudenneksi ja seitsemänneksi käytetyimmät verbit ovat *toisti* (10 kertaa) ja *keskeytti* (8 kertaa). Kaikkia muita verbejä on käytetty 1-6 kertaa. Tilan säästämiseksi en luettele niistä jokaista, mutta annan muutamia esimerkkejä hieman erikoisemmista verbeistä dialogin yhteydessä:

Esimerkki 40

”Sinnehän ne kunniavieraat aina sijoitetaan”, **örähti** Tuomo.

(*Antero joutuu luontoon*, s. 29)

Esimerkki 41

Miikhali **inisi** ja punastui taas.

(*Antero joutuu luontoon*, s. 55)

Esimerkki 42

”Joutsenet on tosi tylsää porukkaa”, se **äsähti**.

(*Antero joutuu luontoon*, s. 83)

Nevanlinna on siis käyttänyt monipuolisesti erilaisia puhumista ilmaisevia verbejä omassa teoksessaan, mutta suomentajana hän vaikuttaa maltillisemmalta niiden suhteen. Tämä tukee jo aiemmin mainittua hypoteesia suomennoskielen ”köyhtymisestä” (Nevalainen 2000: 156). Toisaalta havainto, että johtolauseverbejä esiintyy monipuolisemmin käänös- kuin alkusuomessa (Puurtinen 2005: 219) ei toteudu tämän aineiston kohdalla, sillä puhumista ilmaisevien verbien käyttö on Nevanlinnan romaanissa huomattavasti monipuolisempaa kuin hänen suomennoksissaan.

5.5 Kolmannen persoonan pronominit suomennoksissa

Suomen kielen kieliopin mukaisesti kolmannen persoonan pronomineilla *hän* ja *he* viitataan ihmisiin, kun taas demonstratiivipronomineilla *se* ja *ne* viitataan eläimiin ja elottomiin esineisiin. Puhekielessä pronomineja *se* ja *ne* kuitenkin käytetään yleisesti ihmisistä puhuttaessa, ja myös eläimiin viitataan toisinaan leikillisesti pronomineilla *hän* ja *he* (Eronen 2001). On tutkittu, että myös suomalaisessa kaunokirjallisuudessa pronomineja käytetään vaihtelevasti, mutta suomennoskirjallisuudessa yleensä pitäydytään pronomineissa *hän* ja *he* henkilöhahmoon viitattaessa (Kasso 2017: 167).

Englannin kielessä pronomien käyttö on toisenlaista. Pronomineilla *he* ja *she* ei viitata yksinomaan ihmisiin, vaan myös eläimiin, varsinkin lemmikkeihin. Pronominia *it* ei yleensä käytetä ihmisistä edes puhekielessä. Kolmannen persoonan monikkopronominia *they* käytetään välillä yksilöön viittaavana sukupuolineutraalina pronomina (Merriam-Webster 20.10.2018).

Seuraavaksi tutkin, millaisia henkilöhahmoihin viittaavia kolmannen persoonan pronomineja on käytetty Nevanlinnan suomennoksissa. Olen laskenut henkilöhahmoiksi ihmisten lisäksi myös eläinhahmot. Varsinkin lastenkirjallisuudessa on yleistä eläinhahmojen antropomorfismi; eläimet saattavat puhua, kävellä kahdella jalalla, tai vaikka käyttää vaatteita kuten ihmiset. Tällöin myös kerronnassa tällaisista eläinhahmoista saatetaan käyttää ihmismäisiä pronomineja *hän/he*. Eläinten ja ihmisten lisäksi henkilöhahmojen joukkoon kuuluu muutamia Gaimanin teoksessa esiintyviä fantasiahahmoja, jota ovat tulivuorenjumala sekä ”vampuurit”.

Taulukko 3: Henkilöhahmoon viittaavat kolmannen persoonan pronominit Nevanlinnan suomennoksissa

Teos	<i>hän/he</i>	<i>se/ne</i>
<i>Olga da Polga</i>	ihmiset, Olga, muut marsut	muut eläimet kuin marsut, kaikki eläimet (ihmisten dialogissa)

<i>Hamelnin pillipiipari</i>	ihmiset	eläimet, ihmiset (vain dialogissa)
<i>Onneksi oli maitoa</i>	ihmiset (isän kerronnassa), jotkut fantasiahahmot (isän kerronnassa), dinosaurukset (isän kerronnassa)	ihmiset (pojan kerronnassa), jotkut fantasiahahmot (isän kerronnassa), jotkut eläimet (isän kerronnassa)

Olga da Polga on aineiston ainoa teos, jonka päähenkilö on eläinhahmo. Vaikka Olgassa onkin joitakin ihmismäisiä piirteitä, kuten tarinoiden kertominen ja kyky kirjoittaa oma nimensä, muilta osin hän on tavallinen häkissään asuva lemmikkimarsu, eivätkä hänen puhettaan ymmärrä muut kuin toiset eläimet. Tästä huolimatta kerronta käyttää Olgasta ihmismäisempää pronominia *hän*.

Esimerkki 43

There was a kind of charm about **her**
(*The Tales of Olga da Polga*, s. 1)

Hänessä oli charmia
(*Olga da Polga*, s. 7)

Hän-pronominia käytetään kirjan alussa myös toisesta eläinkaupan marsusta:

Esimerkki 44

one old-stager known as Sale or Return [...] **he'd** once been away for two whole days.
(*The Tales of Olga da Polga*, s. 3)

Palautusoikeuden nimellä tunnettu veteraani [...] **hän** oli kerran ollut poissa päiväkausien ajan.
(*Olga da Polga*, s. 9)

Myös Olga itse käyttää *hän*-pronominia viitattaessaan muihin marsuihin:

Esimerkki 45

'One of these guinea-pigs stepped forward. "Tell us," he said to the prince, "what are you doing?"
(*The Tales of Olga da Polga*, s. 42)

”Yksi marsuista astui esiin. ’Kerro meille’, hän sanoi prinssille, ’mitä sinulla oikein on mielessäsi.’”
(*Olga da Polga*, s. 55)

Tarinan muut eläinhahmot ovat kissa Niilo (alkuteoksessa Noel), kilpikonna Kaarlo (alkuteoksessa Graham) ja siili Fangio. Näistä hahmoista suomentaja käyttää *se*-pronominia.

Esimerkki 46

As he was placed on the ground **he** arched his back
(*The Tales of Olga da Polga*, s. 34)

Kun Niilo laskettiin taas maankamaralle, **se** kaarsi selkänsä
(*Olga da Polga*, s. 42)

Sille ei näytä olevan selkeää selitystä, miksi Nevanlinna on käyttänyt *hän*-pronominia marsuista, mutta ei muista eläimistä. Ne eivät ole vähemmän antropomorfisia kuin Olga, ja niidenkin repliikit on kerronnassa ”tulkattu” ihmisten kielelle. Asiaa ei voida selittää myöskään edellisellä suomennoksella, sillä Kivikkahon suomennos käyttää *se*-pronominia johdonmukaisesti kaikista eläimistä, myös marsuista. Ainoa keksimäni selitys on se, että koska tarina kerrotaan Olgan näkökulmasta, hän on muita eläimiä ”tärkeämmässä” asemassa. Muista marsuista käytetään *hän*-pronomineja, koska he ovat Olgan lajitovereita ja siten hänen kanssaan tasa-arvoisessa asemassa.

Ihmisten dialogissa Olgaan, aivan kuten muihinkin eläimiin, viitataan suomen yleiskielen mukaisesti *se*-pronomiinilla.

Esimerkki 47

‘**She’s** yours for twenty-two and a half new pence,’ said the gruff voice of the pet-shop owner
(*The Tales of Olga da Polga*, s. 6)

”Saat **sen** kolmella ja puolella eurolla”, totesi lemmikkikauppias möreällä äänellään
(*Olga da Polga*, s. 14)

Hamelnin pillipiiparissa ei ilmene erikoisuuksia pronomien käytön suhteen. Tarinan eläinhahmot ovat rottia. Niillä on muutamia ihmismäisiä piirteitä; kirjan kuvituksessa näkyy, että rotilla on yllään vaatekappaleita, kuten hattuja, ja yksi niistä leikkii tulitikuilla. Muuten ne eivät puhu eivätkä käyttäydy kuten ihmiset, ja suomentaja käyttää niistä pronomineja *se* ja *ne*. Seuraavassa esimerkissä viitataan rottalauman johtajaan:

Esimerkki 48

He had too much fur on his body and none on his head

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 34)

Sillä oli yllin kyllin turkkikarvoitusta vartalossaan mutta ei lainkaan päässään

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 34)

Teoksessa esiintyy jonkin verran puhekielisyttä, sillä pari kertaa henkilöhahmot (nimenomaan lapset) käyttävät *se*-pronominia ihmiseen viitatessaan. Seuraavassa esimerkissä yksi henkilöhahmoista pohtii, mitä pillipiipari aikoo tehdä rotille:

Esimerkki 49

“Perhaps **he’ll** eat them,” said Fat Bob.

(*The Pied Piper of Hamelin*, s. 78)

”Ehkä **se** syö ne”, sanoi Pulla-Pena.

(*Hamelnin pillipiipari*, s. 78)

Kaiken kaikkiaan pronomien käyttö *Hamelnin pillipiiparissa* on varsin normatiivista, eikä siitä ole paljon huomautettavaa. Teoksessa *Onneksi oli maitoa* puolestaan nähdään enemmän vaihtelua pronomien kohdalla. Kirjalla on kaksi minäkertojaa – poika ja hänen isänsä – ja kumpikin käyttää pronomineja eri tavalla. Poika viittaa ihmisiin *se*-pronominilla:

Esimerkki 50

My sister practised her violin. I suggested that **she** stop playing her violin, and **she** did.

(*Fortunately, The Milk*, s. 14)

Sisko harjoitteli vähän viulua. Ehdotin, että **se** lopettaisi viulunsoiton, ja **se** lopetti.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 18)

Pojan kerronnassa on *se*-pronominin lisäksi muita puhekielisiä piirteitä, kuten possessiivisuffiksin poistaminen (*meidän äiti*) ja passiivimuodon käyttö toisen persoonan monikon sijasta (*me juotiin*). Alkuperäisteoksessa pojan kerronta ei ole yhtä selkeästi puhekielistä, joten Nevanlinna on lisännyt suomennoksessaan teoksen puhekielisyttä. Näin on onnistuttu myös luomaan selkeä tyyliero kahden eri minäkertojan välille.

Isän kerronta on yleiskielisempää, ja siinä käytetään *hän*-pronominia. Tätä pronominia ei kuitenkaan käytetä pelkästään ihmisten kohdalla. Teos edustaa tyyliä jiltään

fantasiakirjallisuutta, ja siksi siinä esiintyy useita eläimiä, jotka osaavat puhua ja käyttäytyä ihmismäisesti. Yksi näistä on keksijädinosaurus professori Steg.

Esimerkki 51

He showed me his Time Machine. **He** was very proud of it.

(*Fortunately, The Milk*, s. 38)

Professori näytti minulle aikakoneensa. **Hän** oli siitä hyvin ylpeä.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 42)

Kaikista eläimistä isä ei kuitenkaan käytä pronomineja *hän* ja *he*. Kohdatessaan joukon poneja hän viittaa poneihin *niinä*, vaikka nekin osaavat puhua ihmisten kieltä. Toisaalta ne myös laiduntavat niityllä hevosmaisesti eivätkä käytä vaatteita, joten ne eivät ole yhtä ihmismäisiä kuin professori Steg.

Esimerkki 52

They were very clever ponies.

(*Fortunately, The Milk*, s. 72)

Ja **ne** olivatkin erittäin fiksuja poneja.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 76)

Kirjan loppupuolella isä myös käyttää pitkäkaulaisestä dinosauruksesta *se*-pronominia siitä huolimatta, että se on samanlainen puhuva dinosauros kuin professori Steg.

Teoksessa esiintyy myös fantasiahahmoja: ”vampuureja”, viidakkojumala Rumala (alkuteoksessa Splod) sekä avaruusolioita. Vampuureihin ja Rumalaan viitataan *hän*-pronomiinilla, mutta avaruusolioihin *se*-pronomiinilla. Tämä kai johtuu siitä, etteivät limaiset vihreät avaruusoliot, joilla on monta silmää, muistuta ihmisiä kovinkaan paljon. Sen sijaan vampuurit muistuttavat erikoiskyvyistään huolimatta ulkoisesti ihmisiä, ja jumalista käytetään lähes poikkeuksetta *hän*-pronominia.

Esimerkki 53

The aliens looked at each other. **They** grinned at each other.

(*Fortunately, The Milk*, s. 112)

Avaruusoliot katsoivat toisiaan. **Ne** virnistivät toisilleen.

(*Onneksi oli maitoa*, s. 116)

Jos siis tarkastelee pronominiin käyttöä suomennosaineistossa, niitä on käytetty pääasiassa suomen yleiskielen mukaan niin, että pronomineja *hän* ja *he* käytetään ihmisistä tai ihmismäisistä olennoista, pronomineja *se* ja *ne* puolestaan eläimistä. Suomentaja ei siis ole jäljitellyt englannin kielen käytäntöjä sanatarkan kääntämisen kautta. Kuitenkin on myös poikkeuksia, kuten marsuihin viittaaminen *hän*-pronomiinilla *Olga da Polgassa*. Nevanlinna ei myöskään ole epäröinyt käyttää *se*-pronominia puhekielisesti ihmisiin viitattaessa. Hänen suomennoksensa eivät siis vastaa hypoteesia käännessuomen ”kirjakielistymisestä” (Tiittula & Nuolijärvi 2013: 572).

5.6 Kolmannen persoonan pronominit Nevanlinnan romaanissa

Teoksessa *Antero joutuu luontoon* pronominiin käyttö ei poikkea paljoa Nevanlinnan suomennoksista. Siinä pronomineja *hän* ja *he* käytetään ihmisistä, pronomineja *se* ja *ne* pääosin eläimistä. *Se*-pronomini esiintyy muutamaaan otteeseen dialogissa puhekielisesti käytettynä:

Esimerkki 54

Tuo meidän ohjaaja, Heidi, ei tiedä luonnosta mitään. **Se** on entinen TV-mainosten tekijä.
(*Antero joutuu luontoon*, s. 113)

Teoksen kolme eläinhahmoa – Äkäslompolo, Watkinson ja Miihkali – puhuvat kaikki ihmisten kieltä, tosin vain Elinan isän laitteen kautta tulkattuna. Muilta osin ne ovat tavallisia metsässä asuvia eläimiä, ja niistä käytetään *se*-pronominia. Seuraavassa kohdassa kuitenkin käytetään hieman yllättäen pronominia *he*:

Esimerkki 55

Äkäslompolon ja Watkinsonin välillä vallitsi jonkinlainen yleinen erimielisyys [...] **he** tuntuivat silti olevan samalla kannalla!
(*Antero joutuu luontoon*, s. 66)

Seuraavassakin kohdassa jäniksiin viitataan *he*-pronomiinilla, tosin kyse on Äkäslompolon repliikistä, jossa se viittaa omaan lajiinsa:

Esimerkki 56

Vaanpa **he**, tähdennän, sitä kuunaan *valitse* eivät.

(Antero joutuu luontoon, s. 198)

Muuten eläintenkin dialogissa viitataan muihin eläimiin pääasiassa pronomineilla *se* ja *ne*. Seuraavassa kohdassa Äkäslompolo puhuu kaloista:

Esimerkki 57

Koska kalat laskea osaa eivät, **ne** kaiken *rykelminä* hahmottavat.

(Antero joutuu luontoon, s. 57)

Pronomineja käytetään siis tässäkin teoksessa vaihtelevasti. Vaikka niiden käyttö onkin pääasiassa suomen kielen normien mukaista, edellisistä esimerkeistä huomaa, että myös poikkeuksia esiintyy jonkin verran. Kuten *Olga da Polgassa*, saman lajin eläimet viittaavat toisiinsa *hän*-pronomiinilla. Myös puhekielistä *se*-pronominia käytetään jonkin verran, kuten muutamassa *Hamelnin pillipiiparin* repliikissä sekä *Onneksi oli maitoa* -teoksen pojan minäkerronnassa. Tämäntapainen pronomien käyttö siis näyttää kuuluvan Nevanlinnan tyyliin kirjoittajana, ja se ilmenee myös hänen suomennoksissaan.

6 Päätelmät

Tämän tutkimuksen tarkoitus oli selvittää, onko valitsemastani käännösaineistosta löydettävissä yhteneväisiä kääntäjän omia tyylipiirteitä, ja näkyykö kääntäjän tyyli kirjailijana hänen käänöksissään. Pyrin vastaamaan tähän kysymykseen etsimällä Tuomas Nevanlinnan kolmesta lastenkirjasuomennoksesta sekä hänen omasta lastenromaanistaan eri tyylipiirteiden edustajia ja vertaamalla niiden esiintyvyyttä näissä eri teoksissa. Pohdin myös syitä piirteiden käytön taustalla sekä niiden suhdetta lastenkirjallisuuden käänösnormeihin.

Tulin siihen tulokseen, että suomennoksissa todella on yhteneväisiä tyylipiirteitä, jotka vastaavat Nevanlinnan tyyliä kirjailijana. Allitteraatioita käytetään jokaisessa teoksessa, vaikkakin vaihtelevissa määrin, ja suomennoksissa ne perustuvat useammin kääntäjän vapaaehtoiseen valintaan kuin lähdetekstin uskolliseen noudattamiseen sanaston tai tyylin osalta. Lisäksi allitteraatioilla on havaittavissa olevat funktiot sekä suomennoksissa että Nevanlinnan romaanissa, vaikka funktio ei olekaan sama jokaisessa teoksessa. Myös henkilöhahmoon viittaavien kolmannen persoonan pronomien käyttö on Nevanlinnan suomennoksissa samankaltaista kuin hänen omassa teoksessaan; pronomineja *hän/he* ja *se/ne* käytetään pääasiassa yleiskielen normien mukaisesti, mutta myös puhekielistä pronomien käyttöä esiintyy toisinaan dialogissa ja (yhden teoksen) minäkerronnassa. Puhumista ilmaisevia verbejä taas ei käytetä suomennoksissa yhtä monipuolisesti kuin Nevanlinnan romaanissa, jossa verbille *sanoi* on runsaasti eri vaihtoehtoja, joten tämän piirteen osalta hänen tyyliensä kirjailijana ei näytä välittyvän käänöksissä.

Kääntäjän tyyli on vielä harvakseltaan tutkittu aihe, ja siitä on mahdollista laatia erilaisia tutkimuksia. Tässä tutkimuksessa olen käsitellyt eri tyylipiirteitä varsin lyhyesti ja pintapuolisesti. Jatkossa olisi mahdollista laatia laajempia tutkimuksia, joissa keskitytään yhteen tyylipiirteeseen. Pronomien kääntäminen vaikuttaa mielestäni harvaan tutkitulta aiheelta, joten siihen olisi mielenkiintoista paneutua syvällisemmin. Laajempia tutkimuksia voisi myös tehdä saman henkilön tuotannosta kääntäjänä ja kirjailijana, tai kirjailijan laatimia käänöksiä voisi verrata ”tavallisen” kääntäjän käänöksiin. Pekkanen (2010) sivuaakin yhden kääntäjän kirjailijanuraa omassa tutkimuksessaan, mutta aihetta ei käsitellä sen tarkemmin.

Tässä ja muissakin kääntäjän tyyliä käsittelevissä tutkimuksissa on keskitytty pääasiassa proosakirjallisuuteen, mutta myös muunlaisissa kaunokirjallisissa teksteissä voi olla

materiaalia samankaltaisiin tutkimuksiin. Runo- ja laulukäännösten tyyliä voisi olla mielenkiintoista tutkia. Kääntäjän tyyliä voi olla mahdollista tutkia myös joidenkin ei-kaunokirjallisten tekstien, kuten tietokirjojen tai elämäkertojen kohdalla.

Lähteet

Primäärilähteet

- Bond, M. 1971/2011: *The Tales of Olga da Polga*. Oxford University Press, Oxford.
- Bond, M. 2015: *Olga da Polga*. Suomentanut Tuomas Nevanlinna. Art House, Helsinki.
- Brand, R. 2014: *The Pied Piper of Hamelin*. Canongate, London.
- Brand, R. 2016: *Hamelnin pillipiipari*. Suomentanut Tuomas Nevanlinna. Jalava, Helsinki.
- Gaiman, N. 2013: *Fortunately, The Milk*. Bloomsbury Publishing Plc, London.
- Gaiman, N. 2017: *Onneksi oli maitoa*. Suomentanut Tuomas Nevanlinna. Kustannus Jalava, Helsinki.
- Nevanlinna, T. 2004: *Antero joutuu luontoon*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Sekundäärilähteet

- Baker, M. 2000: "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator". *Target*, vol. 12:2, s. 241-266.
- Boase-Beier, J. 2006: *Stylistic Approaches to Translation*. Routledge, London.
- Bond, M. 1974: *Olga da Polga*. Suomentanut Eila Kivikkaho. Weilin + Göös, Helsinki.
- Enkvist, N.E. 1964: "On Defining Style". Teoksessa N.E. Enkvist, J. Spencer & M. Gregory (toim.): *Linguistics and Style*, s. 3-56. Oxford University Press, Oxford.
- Eronen, R. 2001: "Pieniä ja suuria pronomnipulmia". *Kielikello* 4/2001. Saatavilla: <http://www.kielikello.fi/-/pienia-ja-suuria-pronomnipulmia>. Viitattu 20.10.2018.
- Hebron, M. 2004: *Mastering The Language of Literature*. Palgrave Macmillan, Hampshire.
- Heikkilä-Halttunen, P. 2016: "Olga da Polga hurmaa uusia lukijasukupolvia". Saatavilla: <http://lastenkirjahylly.blogspot.fi/2016/06/olga-da-polga-hurmaa-uusia.html>. Viitattu 20.10.2018.

Internet Movie Database: "Russell Brand". Saatavilla:

<https://www.imdb.com/name/nm1258970/>. Viitattu 20.10.2018.

Kasso, T. 2017: "Pronominiviittausten uniikkeja aineksia alkuperäis-suomessa ja käännöksissä" Teoksessa *Suomalaisen kirjallisuuden ABC: tutkimus, kääntäminen ja opetus ulkomaisissa yliopistoissa*, s. 145-169. Varsovan yliopisto, Varsova.

Landers, C.E. 2001: *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters, Bristol.

Leech, G. & Short, M. 1981: *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Longman, London.

Lång, M. 2001: "Vanha satu uudessa kuosissa". Kulttuurivihkot 5/2001. Saatavilla:

<http://www.mlang.name/lewis/nevanl-s.html>. Viitattu 20.10.2018.

Merriam-Webster 2017: "Singular 'They'". Saatavilla: <http://www.merriam-webster.com/words-at-play/singular-nonbinary-they>. Viitattu 22.10.2018

neilgaiman.com: "About Neil: Biography". Saatavilla:

http://www.neilgaiman.com/About_Neil/Biography. Viitattu 20.10.2018.

Nevalainen, S. 2005: "Köyhtyykö kieli käännettäessä?" Teoksessa A. Mauranen & J. Jantunen (toim.): *Käännössuomeksi: Tutkimuksia suomennosten kielestä*, s. 139-160. Tampere University Press, Tampere.

Newmark, P. 1991: *About Translation*. Multilingual Matters, Bristol.

Oittinen, R. 2000: *Translating for Children*. Garland Publishing, New York.

paddingtonbear.com: "Michael Bond, The Creator of Paddington". Saatavilla:

<http://www.paddington.com/global/heritage/michael-bond/>. Viitattu 20.11.2018.

Pattison, A. 2006: "Painting With Words" Teoksessa E. Loffredo & M. Perteghella (toim.): *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, s. 84-94. Bloomsbury Academic, London.

Pekkanen, H. 2010: *The Duet between the Author and the Translator: An Analysis of Style through Shifts in Literary Translation*. Helsinki University Press, Helsinki.

- Puranen, U. 1981: *Luettavuus lastenkirjallisuuden ominaispiirteenä*. Oulun yliopiston Kasvatustieteiden tiedekunta, Oulu.
- Puurttinen, T. 2000: "Lastenkirjallisuuden kääntäminen: normit, luettavuus ja ideologia" Teoksessa O. Paloposki & H. Makkonen-Craig (toim.): *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*, s. 106-131. Ammattikielten ja kääntämisen opintokokonaisuus (AKO), Helsinki.
- Puurttinen, T. 2005: "Käännösuomen piirteitä lastenkirjallisuudessa" Teoksessa A. Mauranen & J. Jantunen (toim.): *Käännösuomeksi: Tutkimuksia suomennosten kielestä*, s. 211-223. Tampere University Press, Tampere.
- Saldanha, G. 2005: *Style of Translation: An exploration of stylistic patterns in the translations of Margaret Jull Costa and Peter Bush*. Dublin City University, Dublin.
- Saldanha, G. 2011: "Translator Style - Methodological Considerations", *The Translator* vol. 17, no. 1, s. 25-50.
- Savory, T. 1957: *The Art of Translation*. Alden Press, London.
- Tiittula, L. & Nuolijärvi, P. 2013: *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Venuti, L. 1995: *The Translator's Invisibility*. Routledge, London.
- Venuti, L. 1998: *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Routledge, London.

Summary in English

Stylistic features in Tuomas Nevanlinna's translations and novel

Introduction

In this study, I will investigate the stylistic features in three children's novels translated from English into Finnish by Tuomas Nevanlinna and compare them to the stylistic features in his own children's novel *Antero joutuu luontoon* (2004). The three translated novels are *The Tales of Olga da Polga* by Michael Bond (1971/2011), *Fortunately, The Milk* by Neil Gaiman (2013), and *The Pied Piper of Hamelin* by Russell Brand (2014). The purpose of this study is to discover whether there are similar stylistic features in the three translations, and whether they correspond to Nevanlinna's style as a writer. It is also an attempt to bring light into translator's style, a topic that has rarely been a subject of research. Before analysing Nevanlinna's translations and his novel, I will look into some views and research on style in translation studies.

Theoretical background

In this section of the thesis, I discuss the definition of style, style in translation studies, previous research on translator's style, as well as the norms and common stylistic features of translated children's literature.

There are different views on the definition of style. According to Leech and Short (1981: 15), style is often considered a "way of writing" that consists of the linguistic features, and possibly also the content, of a written text. Enkvist (1964: 12-26) states that there are alternative ways to define the style of a written text: it can be viewed as an addition to the text, a choice between alternative words or expressions, a set of features characteristic to an individual writer, a departure from the norm, or a set of features characteristic to similar texts. The fact that it is difficult to find just one right definition provides a challenge to the studies of style.

In translation studies, style can be defined as one of the following: the typical features of the source text and its author, the typical features of the translated text and its translator, or the features characterizing the translation process itself (Pekkanen 2010: 23). Usually translation studies focus on style as a feature of the source text, while the translator is expected to conform to the source text style as well as possible (Landers 2001: 90-91). This supports the view of the translator's "invisibility" (Venuti 1995: 1). However, it is also true that the translator may have to use their creativity in cases where a completely literal translation is not possible. In these cases, the translator's own style as a writer can become more visible in the text. According to Newmark (1991: 7-13), creative translation may be used in cases of cultural-specific expressions, idioms, and wordplay, and is especially significant in translations of poetry. Boase-Beier states that style is important especially in the case of fiction, as it reflects the author's mindset and attitudes. To deliver this mindset to the readers of the translated work, the translator should keep the style as close to the style of the source text as possible. However, there are also cases where the translation's function takes priority over imitating the source text's style, such as in translations of stage plays and children's literature. As for an individual translator's stylistic choices, they can be a result of multiple factors, such as the translator's prior experience, their personal interests and beliefs, and their own interpretation of the source text. (Boase-Beier 2006: 51-57, 112-113, 115-116.) Savory, on the other hand, states that while staying close to the source text's style is important, each translation is a unique result of the translator's own work, and the translator serves as a "bridge" between the source text author and the readers of the translated text. It also depends on the intended reader how freely the text can be translated. (Savory 1957: 48-58.) All in all, researchers of translation seem to agree that the translator's ability to use their own creativity is necessary, especially when translating fiction.

As a subject of research, translator's style seems to be quite rare. One reason for that seems to be the difficulty of researching style; as stated before, style can be defined in multiple ways, and researchers may use different definitions, resulting in different results and conclusions. While translator's style can be defined as a combination of linguistic features and content, like in literary studies, the translator is rarely able to alter the content of the text. Thus, research of a translator's style is easier through analysis of specifically linguistic features. A way to distinguish the translator's own style is to look at features that are used multiple times thorough the text and are chosen voluntarily (Baker 2000: 245), i.e. they are not results of the target language's grammatical rules or reflections of the original author's style. It has also

been stated (Saldanha 2011: 30, 45) that the translator's style has a discernable function, such as creating a text that can be read fluently by target readers, or preserving the foreign nature of the original text, such as Venuti (1998: 11, 15-16) with his "minoritizing" translation strategies.

It has been stated (Enkvist 1973: 67) that the research of style needs to be comparative. However, there are multiple ways to use comparison when researching translator's style. It is possible to compare translations of the same text created by different translators, in which case stylistic differences cannot be explained solely with source text features (Baker 2000: 261); or alternatively compare different texts translated by the same person to see whether or not the same stylistic features are visible regardless of the differences between source texts (Saldanha 2011: 33). Another option is to compare translations to the source texts, to see how much the source text's and its author's style has impacted the translation's style (Baker 2000: 255).

Next, I move on to look at previous studies on translator's style. The first study is conducted by Baker (2000), her goal being to develop a suitable way to analyse translator's style. She compares eight different texts translated into English from Arabic, Spanish, and Portuguese. The features she analyses include type/token ratio, average sentence length and the usage of the verb *say*. She also compares her results to two corpora of English-language texts, translated and original. Baker's results show that there are indeed stylistic differences between the work of the two translators, however it is not completely clear whether those differences result from their own styles and not other factors. (Baker 2000: 249, 252-253, 256-257, 261-262.)

Saldanha (2005) also analyses texts translated into English by two different people, the source languages being Spanish and Portuguese. Her aim is to show that texts translated by the same translator have similar stylistic features that cannot be explained by the source text style (2005: 2). She analyses the usage of italics for emphasis, foreign words, and the connective *that* after the verbs *say* and *tell* (2005: 3, 212; 2011: 35). The material is also compared to a corpus of translated and original English texts (2005: 117). The results show that both translators' work have unique stylistic features, which, according to Saldanha, are a result of aiming towards a specific type of translation and thus have a discernible function (2001: 45).

Pekkanen (2010) investigates translation shifts. These are cases where the translator changes a source text feature in other ways besides language, such as changing word order. Her material

includes different translations into Finnish, created by four different people, from seven English-language novels. She compares translations created of the same text by different translators, and also the same translator's translations of texts by different authors. (2010: 53-57.) Her results show that different translators use translation shifts differently (2010: 155).

All in all, the studies described above show that there are different methods to investigate stylistic features in translations. Baker and Saldanha use similar methodology, both studies including translations from multiple source languages, and the translated material being compared to corpora. Saldanha's study, however, is boarder and more in-depth, including more specific analysis on the background behind stylistic choices. While Pekkanen does not use corpora and her study only includes one language pair, the source texts have a bigger impact in analysing the translations' stylistic features. All three studies use a quantitative method, where the researcher has chosen the features to analyse and counted how many times they appear in the material. Regardless of the differences in methodology, these studies have also ended up in similar results, showing that it is possible to distinguish stylistic differences between translations created by different translators. This shows that it is useful to find some kind of comparison to the translations one wishes to analyse, whether it is another translator's work or the texts in the source language.

Another thing that should be taken into account in research of translator's style is the influence of translation norms. Similarities between the translations created by the same translation might not be a result of personal style, but the norms of the target language and culture. My material consists of children's literature, a genre where following current norms is often considered important, as children's books are expected to be educational as well as entertaining (Oittinen 2000: 65). It is common that the translation aims to be readable, and that may be achieved by simplifying the source text if it is considered too difficult for young readers. However, this may not apply to translations of fairy tales, where language is expected to be old-fashioned and more complex than in other genres aimed at children. Another factor that affects the importance of readability is whether the text is univalent (aimed solely at children) or ambivalent (target readers are both children and adults). (Puurtinen 2000: 108-110.) In fact, a lot of children's books are meant to read aloud to children by adults, and thus the text should be something that can be spoken fluently (Oittinen 2000: 32).

Research has shown some differences between children's book written originally in Finnish and those translated into Finnish. First, translated children's literature uses infinitive forms of

verbs more often (Puurtinen 2005: 212-213) even though research has shown that they make reading more difficult for children (Puurtinen 2000: 115-116). Second, translations use more different verbs in clauses following a quotation, probably as an attempt to avoid repetition (Puurtinen 2005: 219). Third, translations include fewer colloquial expressions (Puurtinen 2005: 218), which probably is a result of wanting to teach children good standard Finnish, but also the fact that colloquialisms are used differently in different languages.

Although domestication, which refers to bringing the translation closer to the target culture, has traditionally been considered as a part of translated children's literature, the increasing globalisation might have made preservation of source culture elements more acceptable. On the other hand, it has been observed that modern translations of children's literature can contain even more domesticated elements than older translations (Kallio 2015: 32). It can be assumed that domestication is still considered a norm when translating literature aimed at children.

Methods and material

Like previous researchers of translator's style, I have chosen to use a quantitative and comparative method. Because of restrictions in time and space, I use the material of only one translator. I also compare the translations to the translator's own novel written originally in Finnish, to see how much his style as a writer is seen in the translations.

The stylistic features I have chosen to analyse are linguistic features that were most visible when looking through the material. Those features are alliteration, verbs expressing speaking, and third person pronouns referring to characters. I will make use of Saldanha's definition of a "way of translating", which is recognizable in all of the same translator's work, distinguishes it from other translators' work, constitutes a coherent pattern of choice, has a discernable function or functions, and cannot be explained solely by the source text's style or linguistic constraints (Saldanha 2011: 31). While I will not compare Nevanlinna's work to that of other translators', I will take into account the possible impact the common norms of children's literature have on his translations.

As for the material, I chose translations that have been published within a short period of time, minimizing the possibility that a change in the translator's skills or translation norms could affect stylistic differences. Also, they had to belong to the same genre, so they would

not have overly different functions. As told before, children's literature often allows more freedom to the translator, and is thus a good genre when investigating translator's style. Nevanlinna's work matches these criteria, not to mention it is known for the vivid, diverse use of language. His translations of well-known children's novels such as *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) by Lewis Carroll and *The BFG* (1982) by Roald Dahl have attracted positive reviews. In this study, I analyse three of his most recent translations of children's novels. The translated novels are *The Tales of Olga da Polga* by Michael Bond (1971/2011) (trans. *Olga da Polga*, 2015), *Fortunately, The Milk* by Neil Gaiman (2013) (trans. *Onneksi oli maitoa*, 2017), and *The Pied Piper of Hamelin* by Russell Brand (2014) (trans. *Hamelnin pillipiipari*, 2016). Nevanlinna's own novel called *Antero joutuu luontoon* was published in 2004, and is his first and only children's novel.

Analysis of Stylistic Features

The first stylistic feature that I analyse in Nevanlinna's translations and his own novel is alliteration. Alliteration can be a common feature in literature aimed at children, as it makes it easier to read alone. To analyse the usage of alliterations in Nevanlinna's translations, I counted the instances of two or more words in a row that started with the same letter or syllable. Then I divided the alliterations into three groups. The first group consists of literal translations, where the alliteration is a literal translation of the source text's expression. The second group is equivalent to the source text's alliterations – the alliterations of this group are not necessarily literal translations, but they mimic the source text's style. The third group consists of "voluntary" alliterations, which neither are literal translations nor do they replace the alliterations of the source text. As alliterations of this group may be an indicator of the translator's own style, I have chosen them as the subject for further analysis.

My findings show that voluntary alliterations are the most common type of alliteration in all of Nevanlinna's three translations. Especially in the translation of *The Tales of Olga da Polga* alliterations have been used in different creative ways. In a couple of cases the translator has translated one word of the source text into two alliterating words (such as *clinkings* being translated into *kolahdukset ja kilahdukset*), and in other cases, he has translated longer expressions into just two words. He has also used alliteration to replace different stylistic features of the source text, such as end rhyme and repetition. In one instance, he has added an alliteration that does not have an equivalent in the source text (*jälkiä jättämättä*).

The translation of *The Pied Piper of Hamelin* also has a huge amount of voluntary alliterations. Here alliteration has been used in some of the translations of given names and idiomatic expressions. There are some cases where the alliteration slightly changes the meaning of the source text's expression; in one instance, the word *quiet* has been translated into *pieni* ("small"). There is also one example of a source text adjective (*spindliest*) being translated into an alliterative verb expression (*pahanpäiväisesti piestä*).

Compared to the other two translations, the amount of alliterations in the translation of *Fortunately, The Milk* is rather small. They also are not used to make very creative translation solutions, as the alliterative idioms of the translation (such as *kapiset koirat*) are quite common equivalents to the source text's idioms. There are also two alliterations that are both equivalents to an expression that includes the word *specific*. In those cases, the word *specific* has been translated differently so it can alliterate with the word next to it. There is also a song title that includes an alliteration of four words: *Älä turhaan törvellä tuonne tervahautaan*.

The differences between the usages of alliterations in the three translations might be put down to different functions. *The Tales of Olga da Polga* is aimed at small children of ages 5-8, thus making readability an important factor. *The Pied Piper of Hamelin* seems to be for older children, and in this book's translation, alliterations are probably used to create a resemblance to Brand's vivid writing style. *Fortunately, The Milk* does not seem to be written for smaller children either, as it has a more complicated plot. The amount of alliterations is so small that I do not think that they have a special function, other than bringing some variety into the text. In the end, while Nevanlinna has used alliterations voluntarily in all of his translations, their functions are quite different.

In Nevanlinna's novel *Antero joutuu luontoon*, most of the alliterations are seen in the dialogue of a rabbit called Äkäslompolo. The rabbit's speaking style is remarkably poetic and old-fashioned, and alliterations are used to convey this kind of style. Thus, just like in his translations, alliterations in Nevanlinna's novel have a specific function. His usage of alliterations does not seem to deviate from the norm, as the translation aimed at younger children includes more alliterations that improve readability. However, the fact that alliterations are mostly used voluntarily and are present in both the novel and the translations indicates that their usage is not uncommon for Nevanlinna, and thus are likely a part of his style as both a writer and a translator.

The second stylistic feature are verbs that express speaking. In this part of the analysis, I have looked at how Nevanlinna has translated the word *said* when it is used after a character's dialogue. I counted the instances where he has used some other equivalent than the literal translation *sanoi*. My findings show that in all three translated novels, Nevanlinna has mostly used the literal translation strategy. Of these translations, the translation of *The Tales of Olga da Polga* has the most variation when it comes to translations of *said*, as it has used a non-literal translation in 24 of 80 cases. The most common of those is the word *totesi* ("stated"). The omission strategy, where the equivalent of *said* is left out from the translation, has also been used more than once. The following translations have been used two times: *virkkoi* ("uttered"), *mutisi* ("mumbled"), and *huokaisi* ("sighed"). The latter has been used as an equivalent to the longer expression *said with a sigh*, giving the translation a simpler structure. Other equivalents for *said* have been used only once each. Overall, Nevanlinna uses 15 different equivalents for *said* in his translation of *The Tales of Olga da Polga*.

There is significantly less variation in the translation of *The Pied Piper of Hamelin*, where Nevanlinna has used a non-literal translation strategy for the word *said* only once of all 24 cases. In this case, *said* has been translated into *huusivat* ("shouted"). The lack of variation may be explained with the fact that the original novel does not use *said* so often in the first place, so the translator has not had many opportunities to choose from different translation strategies.

While *Fortunately, The Milk* is longer and contains more dialogue than the other two novels, Nevanlinna has used surprisingly little different equivalents for *said*. In all but 19 of 115 cases, Nevanlinna has used the literal translation. The most commonly used non-literal equivalents are *kysyi* ("asked") and *vastasi* ("answered"). It seems that Nevanlinna has aimed at consistency, making those words follow questions and answers, even when Gaiman has used *said* in those cases. The second most common equivalent is *huudahti* ("shouted"). Other equivalents, including omission, have been used only once. Overall Nevanlinna has used eight different equivalents for *said* in this translation. In this case, the lack of variation may result from the fact that the adventure-themed story is quite fast-paced, and the dialogue flows more easily when simple and neutral words are used to express speaking.

In his own novel, Nevanlinna uses a large variety of different words to express speaking. He uses *sanoi* in the context of dialogue 131 times, and other words with a similar meaning 342. Overall, he uses 109 different equivalents. The variation is quite large when compared to the

translations. Of the verbs other than *sanoi*, the most common are *jatkoi* (“continued”) and *lisäsi* (“added”).

All in all, Nevanlinna clearly uses verbs that express speaking more variedly in his own novel than in his translations, which supports the hypothesis of language becoming “poorer” through translation. On the other hand, it does not support the view that different types of verbs expressing speaking would be used more variedly in translations than in works originally written in Finnish.

The third stylistic feature I analyse is the usage of third-person pronouns. In Finnish, the pronoun *hän* (“he” or “she”) and its plural form *he* are commonly used to refer to people, while *se* (“it”) and its plural form *ne* refer to animals and inanimate objects, but also people in colloquial language. Research has shown that *se* and *ne* are used to refer to people less often in translated literature than in literature originally written in Finnish (Kasso 2017: 167).

I have analysed the usage of pronouns in Nevanlinna’s translation by looking at whether the books’ characters are referred to with the pronouns *hän/he* or *se/ne*. The usage of pronouns differs in each translation. In the translation of *The Tales of Olga da Polga*, *hän* is used of Olga and other guinea pigs (except for in human characters’ dialogue), while other animal characters are referred to as *se*. There is no clear explanation to why *hän* is not used with other animals than guinea pigs.

In the translation of *The Pied Piper of Hamelin*, the usage of pronouns does not differ much from standard Finnish. *Se* is used to refer to animals (the rats), and *hän* to refer to humans. There are some instances, however, where a character uses the colloquial *se* when referring to another person.

There is more variation concerning pronouns in the translation of *Fortunately, The Milk*. The novel’s two first-person narrators, a little boy and his father, use pronouns differently; the boy’s narration has colloquial features, including using *se* when referring to people. Meanwhile the father’s narration goes more along the Finnish language’s standard norms, using *hän* mostly about humans and *se* about animals and other non-human creatures. There are, however, some anthropomorphic non-human characters that the father refers to as *hän*. Those include the time-travelling dinosaur professor Steg and the group of “vumpires”.

All in all, the usage of pronouns in Nevanlinna’s translations is quite close to standard Finnish. However, there are instances of the colloquial usage of *se*, which goes against the

assumption that works translated into Finnish tend to erase colloquialisms (Tiittula & Nuolijärvi 2013: 572). In *Antero joutuu luontoon*, the usage is quite similar to the translations, with *hän* being used mostly about humans, and *se* about animals. Also like in the translations, *se* is occasionally used to refer to people in the dialogue. It seems that the varying usage of colloquial and non-colloquial pronouns is a part of Nevanlinna's style as a writer, which is also visible in his translations.

Conclusions

The aim of this study was to find out whether the translations I analysed had common stylistic features, and whether the translator's style as a writer was visible in the translations when being compared to his novel, written originally in Finnish. To answer this question, I looked at instances of specific stylistic features in three Finnish translations and one original novel written by Tuomas Nevanlinna.

My findings show that the translations do indeed contain features that could be regarded as specific to Nevanlinna's own writing style. When alliterations are used in translations, they are most often based on the translator's own choice, rather than an attempt to follow the original text closely either linguistically or style-wise. They also have discernible functions in each text. The usage of pronouns is also similar in both the original novel and the translations; although it mostly follows the norms of standard Finnish, there are occasional instances of colloquial pronoun use in dialogue and in the first-person narration in one of the translations. Verbs that express speaking, on the other hand, are not used in the translations as variedly as in Nevanlinna's own novel, thus his own style is not visible with regards to this particular feature.

Considering future research on translator's style, there is a variety of possibilities. There could be further studies focusing on one specific stylistic feature, such as translation of pronouns. Regarding the topic of authors as translators, border studies could be made on one person's work both as an author and a translator, or translations created by writers could be compared to those created by "ordinary" translators. While studies on translator's style have focused on prosaic literature, it could also be possible to analyse stylistic features of translated poetry or song lyrics, or even non-fiction text.

