

KIINALAISTEN MAALAUSTEOSTEN NIMET
kommentoitu käännös

Marjatta Korhonen
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Diakonia-ammattikorkeakoulu
Asioimistulkkauksen koulutus
Tulkki (AMK)

TIIVISTELMÄ

Korhonen, Marjatta. KIINALAISTEN MAALAUSTEOSTEN NIMET kommentoitu käännös. Syksy 2016, 37 s., 1 liite. Diakonia ammattikorkeakoulu. Asioimistulkauksen koulutus. Tulkki (AMK)

Kiinalainen perinteinen maalaustaide on uniikki taiteenmuoto, jossa teksti, kuva ja kalligrafia liittyvät saumattomasti yhteen. Teosnimet ovat usein runollisia, lyhyitä ja rytmikkäitä lauseita. Lisäksi niissä on käytetty alluusioita ja symboliikkaa, jotka avautuvat mahdollisesti vain kiinalaista symboliikkaa tuntevalle.

Opinnäytetyön tavoitteena oli tarkastella millä keinoin kääntäjä on pyrkinyt välittämään perinteisten kiinalaisten maalausteosten nimien ja niiden sisältämät viestit toisesta kuin taiteilijan kulttuuritaustasta tulevalle, tässä tapauksessa suomalaiselle, yleisölle. Laajempaan tavoitteena oli osaltaan edistää maantieteellisesti kaukana olevien maiden, Suomen ja Kiinan, kulttuurien välistä ymmärrystä.

Tarkastelun kohteena oli perinteisen kiinalaisen maalaustaiteen tyyliin kuuluvia teosnimiä. Aineistona oli otos näyttelyn teosluettelosta, joka oli esillä Muste- ja vesi – perinteisen kiinalaisen maalaustaiteen ja kalligrafian näyttelyssä Kuopion musiikkikeskuksessa lokakuussa 2015. Käännöstyön teoriapohjana käytettiin skoposteoriaa, koska sen lähestymistapa katsottiin sopivimmaksi taidealan käännöksiin. Skoposteorian mukaan käännösratkaisuja tehdään sen perusteella, mikä on käännöksen tarkoitus alkutekstin kirjoittajan tai kohdetekstin lukijan kannalta.

Tutkimuksessa havaittiin, että kulttuurisidonnaisen symboliikan kommunikoiminen lyhytsanaisesti toiselle kielelle on erittäin haastava tehtävä. Runollisen tekstin kääntäminen vaatii kääntäjältä muutakin kuin pelkkää teknistä sanaston kääntämistä. Tarvitaan sisäistä taiteellista silmää, että voisi siirtää runouteen pohjautuvia lähdetekstejä kohdekielelle. Runollisten teosnimien käännöksiin on useita vaihtoehtoja.

Opinnäytetyön aikana suoritettu aineiston analyysi osoittaa, että pyrkiessään välittämään teosnimien viestin, kääntäjä on tapauksesta riippuen käyttänyt sekä vieraannuttavia että kotouttavia käännöksiä. Paikoin on lisätty kääntäjän huomautuksia selitykseksi. Teosnimien ymmärtämisen kannalta kääntäjän olisi tärkeää nähdä teokset tai saada taiteilijalta tietoa niiden taustasta. Lisäksi havaittiin, että antiikin kiinankielisen runouden tunteminen on edellytys perinteisen kiinalaisen taiteen teosnimien kääntämiselle. Jälkikäteen analysoiden, kun kuvia ja taustatietoa oli ollut saatavilla, toisenlaiset käännösratkaisut olisivat olleet perusteltuja. Lisää Suomen ja Kiinan kulttuuria käsittelevää tutkimusta tarvitaan. Kiinnostavia tutkimuskohteita taideteosten nimien suomennoksien lisäksi olisi muun muassa suomen ja kiinan kielen ominaispiirteiden ja ilmaisutapojen vertailu.

Asiasanat: kommentoitu käännös, perinteinen kiinalainen maalaustaide, teosnimet, kiinan kirjainmerkit

ABSTRACT

Korhonen, Marjatta. TITLES OF TRADITIONAL CHINESE PAINTINGS Commented Translation. Fall 2016, 37 pages, 1 attachment. Diaconia University of Applied Sciences. Community Interpreter training. Interpreter (UAS)

Traditional Chinese painting is a unique art form in which the script, picture and calligraphy are combined organically together. The titles of the paintings are often poetic, short phrases with rhythm. They include allusions and symbolism, which possibly are understood only by a native speaker.

The purpose of this theses is to analyze how the content and culturally alluded messages in the traditional Chinese painting titles were conveyed to a Finnish audience. The focus is the methods and solutions used by the translator. As a broader goal, the purpose of the study was to promote mutual understanding between the two cultures, Finland and China.

The translation work into Finnish was commissioned for an art show, Ink and Water - Traditional Chinese Painting and Calligraphy Exhibit, which took place in the Kuopio Music Centre, Finland, October 2015. The commented title translations were chosen as samples from the List of Works, which was one of the brochures translated for the event.

The Scopos theory was found to be the most suitable for the translation of the artistic literature because it emphasizes the purpose of the text, either from the viewpoint of the writer or the reader. The study showed that communication of culturally bound symbolism to another language in a short form is quite challenging because knowledge of the ancient poetry and artistic sense is needed to be able to transfer the essence of poetic writings to the target language.

The analysis of the subject matter shows, that as the translator used both foreignization and cultural filtering in the process of conveying the content of the titles; at times adding explanations to the translations. Moreover, it was discovered that knowledge of the ancient poetry is needed when translating the titles of traditional Chinese paintings. The analysis proves, that when it comes to the translating titles of art works, it would be necessary to see the works or interview the artist in order to obtain more insight and understanding of the titles.

Keywords: Commented translation, traditional Chinese painting, painting titles, Chinese characters

摘要

Korhonen, Marjatta. 国画标题；对国画标题中芬翻译的评论。2016 年秋，37 页，附件一张。芬兰 Diakonia 应用科学大学，社交翻译文凭 Interpreter (UAS)

传统中国国画是一种独特的艺术形式。在国画中，文字，绘画和书法融汇一体。绘画的标题通常含有诗意、寓意，具有节奏性和象征性。对翻译者来说，他需要对国画，与文化有关的象征主义以及中文中的诗歌般的语言表达方式有所了解，才能把国画标题的内在涵义传递芬兰艺友。

论文的目的首先是分析翻译工作，翻译用什么方法把国画作品标题的内容转达给另一种文化语言，就是说中文翻译成芬兰文。再次，本篇论文的目的是促进两种文化之间的了解。

所评论的翻译资料是 2015 年十月份在芬兰库奥皮奥市展览的《翰墨丹青——浦东金桥传统书画展》展览小册子中芬翻译本的一部分。

理论是基于 Skopos 翻译理论，因为 Skopos 理论强调译文目的是最适合于翻译作品标题的。理论是基于 Skopos 翻译理论，因为 Skopos 理论强调译文目的是最适合于翻译作品标题的对翻译本身的要求来说，不仅要具备机械性的翻译能力，更需要具备对文学艺术的感受力才可以把诗歌般的文字翻译成其它语言。

本论文对中芬文化的彼此了解作出了小小的贡献。但还需要更多地对中文和芬兰文文学做进一步地研究。

关键词：翻译评论，国画，国画标题，中芬翻译

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	6
2 KÄÄNNÖSTOIMEKSIANNON TAUSTAA	8
3 KIINAN TAIDE JA SYMBOLIIKKA	10
6.1 Kiinan taide	10
6.2. Symboliikka kirjainmerkeissä ja taiteessa.....	11
3.1. Tutkimuksia elokuvien nimien käänöksistä.....	13
3.2. Tutkimusta kuvataide teostennimien käänöksistä	13
4 KÄÄNNÖSTEORIOISTA	17
4.1. Historiaa käänöstieteen kehityksestä	17
4.2. Käänöstiede tutkimusalana ja käänösteorioista.....	17
4.2.1 Lingvistiset käänösteoriat.....	19
4.2.2. Kommunikatiiviset käänösteoriat.....	21
4.2.3 Funktionaaliset ekvivalenssikäänösteoriat	22
4.2.4 Yan Fu'n käänösteoria	22
4.2.5 Skopos-teoria	23
4.3. Pragmaattiset adaptaatiot.....	23
4.4 Käänösstrategiat.....	25
4.5. Käänöstoimeksiantoon valittu strategia ja teoriapohja.....	25
5 KÄÄNTÄJÄN VALTA JA ETIIKKA.....	27
6 KÄÄNNÖSPROSESSI	28
7 KÄÄNNÖSRATKAISUT.....	30
8 LOPUKSI	34
LIITE 1: MUSTE JA VESI -kiinalaisen kalligrafian ja maalaustaiteen näyttelyn Teosluettelo	

1 JOHDANTO

Perinteinen kiinalainen maalaustaide on ainutlaatuinen, vanha taidemuoto. Sen sanotaan olevan kiinalaisen kulttuurin ydintä. Taidemuodon erityispiirteenä on, että kuva, runous ja kalligrafia nivoutuvat saumattomasti yhteen, kun kuviin kirjoitetaan kalligrafiata ja runoja tai muita tekstejä. Myös teosten nimet ovat runollisia. Taiteessa niin kuin ihmisten välisessä kanssakäymisessä yleensä, käytetään symboleja ja alluusioita. Taiteilijat nimeävät teoksensa usein viestivästi. Jos maalausten nimissä on kulttuurisidonnaista symboliikkaa, kuinka alluusiot ja hienovaraiset viestit välittyvät käännoksinä länsimaiselle yleisölle?

Opinnäytetyöni on työelämälähtöinen kommentoitu käänös. Käsittelen tilattua käänöstyötä ja kommentoin käänöstyössä esiintyneitä ongelmia ja niiden ratkaisuja. Opinnäytetyön aineisto liittyy työelämään, sillä se on osa näyttelyesitteiden kiina–suomi-käänöstyöstä, jonka suoritin Kuopion Musiikkikeskukselle lokakuussa 2015 järjestetyn Muste ja vesi -kiinalaisen kalligrafian ja maalaustaidteen näyttelyä varten.

Opinnäytetyöni tavoitteena on tarkastella millä keinoin kääntäjä on pyrkinyt välittämään teoksen nimen ja viestin toisesta kulttuuritaustasta tulevalle henkilölle. Tarkastelen pelkästään perinteisen kiinalaisen maalaustaidteen tyyllisuuntaan kuuluvia teoksia, joihin katsotaan kuuluvan kiinalainen kalligrafia ja akvarellityyppiset maalaukset. Taideteosten nimien kääntäminen on taitolaji, joka vaatii molempien kielten ja kulttuurien tuntemusta. Esittelen lyhyesti Kiinan taidetta ja arvomaailmaa, jota se kuvaa. Tarkastelen myös, minkälaista symboliikkaa ja millaisia Kiinassa yleisesti tunnettuja assosiaatioita kätkeytyy teosnimiin, kuinka tämä informaatio avautuu kuvateoksen nimen kääntäjälle eli tämän opinnäytetyön tekijälle ja kuinka kääntäjänä olen pyrkinyt välittämään nämä viittaukset suomalaiselle näyttelyvieraille. Tiedostan, että välittyvä viesti on aina kääntäjän subjektiivinen näkemys. Tarkoitus ei ole tarkastella suomenkielisen katsojakunnan tulkintaa, vaan keskittyä puhtaasti kääntäjän näkökulmaan.

Opinnäytetyön tarkoitus on osaltaan edistää kulttuurien välistä ymmärrystä. Ovathan Kiinan ja Suomen kansat ja kulttuurit kovin kaukana toisistaan jo pelkästään

välimatkan takia. Maamme ovat monella tapaa erilaisia. Mitä tulee väkilukuun ja pinta-alaan, Kiinan 1,3 miljardia ihmistä on levittäytynyt alueelle, joka on noin 30 kertaa Suomen pinta-alaa suurempi. Kansa ja sen kulttuuri on kehittynyt vuorten ja merien eristämänä melko lailla omaehtoisesti, saaden vain vähän ulkopuolisia vaikutteita. Suomen kirjoitusjärjestelmä on kiinan kieleen verrattuna nuorta, noin 500 vuotta vanhaa, kun taas Kiinassa on edelleen käytössä noin 3000 vuotta yhtenäisenä jatkunut kirjoitusjärjestelmä. Näin erilaisista lähtökohdista tulevat kansat tarkastelevat maailmaa eri tavoin, ilmaisevat asioita eri tavoin ja niiden arvomaailmassakin voi olla eroja. Mielenkiintoista on, että taiteessa ja sen tulkin-
nassa on myös universaaleja piirteitä, joihin opinnäytetyössäni viitataan.

2 KÄÄNNÖSTOIMEKSIANNON TAUSTAA

”Muste ja vesi” -Pudong Jinqiao’n perinteisen kiinalaisen kalligrafian ja maalaustaiteen näyttely järjestettiin Kuopiossa lokakuussa 2015. Näyttely oli osa Kuopion ja Shanghai Pudongin kaupunginosan ystävyyskaupunkitoimintaa, ja se toteutettiin yhteisnäyttelynä samaan aikaan, kun Shanghaissa vietettiin Pudongin kaupunginosan kulttuuri- ja taidefestivaalia. Näytteillä oli teoksia kuudelta tunnetulta shanghaialaiselta kalligraafikolta ja nykytaiteilijalta, jotka perinteistä maalaustekniikkaa ja aihepiiriä käyttäen kuvasivat maisemia, henkilöhahmoja tai muita kohteita. Näyttelyn aikana järjestettiin myös kalligrafian työnäytös Kuopion Musiikkikeskuksessa, jossa sai seurata taidokasta siveltimen käyttöä.

Käännöstoimeksiannon tekstit sisälsivät taiteilijoiden esittelyn, kiinalaisen kalligrafian ja maalaustaiteen esittelyn, näyttelyn alkusanojen sekä teosnimien suomennokset. Tässä opinnäytetyössä tarkastelen osaa tästä aineistosta, nimittäin muutamien teosnimien kiina–suomi-käännösratkaisuja. Tarkastelun painopisteenä on tutkia, millä keinoin käännöksissä on pyritty välittämään kulttuurisidonnaiset ja kiinan kielelle tyypilliset minimalistiset ilmaisut suomalaiselle lukijalle.

Toimeksiantajan toiveesta näyttelyn esittelytekstit toimitettiin kaksikielisinä, kiinan ja suomen kielellä. Näin näyttelyvierailijat saivat jo esitteissä kosketuksen kiinalaiseen kirjoitusjärjestelmään. Alkuperäiset tekstit oli laadittu kiinaksi ja niistä oli englannin käännökset. Toimeksiantajan alkuperäisenä ajatuksena oli suomentaa koko aineisto englannin kielisen käännöksen pohjalta. Tekstien kääntäminen välikielen kautta osoittautui Kiinan taidetta ja ilmaisutapaa tuntemattomalle englanti–suomi kääntäjälle lähes ylitsempääsemättömäksi tehtäväksi. Englannin pohjalta ei ollut mahdollista tuottaa adekvaattia suomennosta, vaan esitteet oli yksinkertaisesti suomennettava ilman välikieltä suoraan kiinankielisestä alkutekstistä. Tämän yllättävän muutoksen seurauksena, kun tehtävä annettiin suomi–kiinäkääntäjälle, oli aikataulu jo hyvin tiukka. Lopulliset käännetyt tekstit oli saatava painoon pikaisesti.

Aikataulun lisäksi toinen käännöstyötä olennaisesti vaikeuttava seikka oli teosten kuvamateriaalin puuttuminen. Oli haastavaa tuottaa suomennokset runollisista teosnimistä tukeutumatta kuviin, joihin teksti viittasi. Vaikka kuvia ei ollut käännettäessä käytettävissä eikä taiteilijoilta itseltään ollut mahdollista kysyä teosten nimeämisestä, sain onneksi arvokasta tietoa nimien tulkitsemisessa muilta taiteen asiantuntijoilta. Korvaamattoman arvokasta apua sain Tianjinin kuvataiteakatemia TAFAn (Tianjin Academy of Fine Arts) lehtori Zhang Faniltä nimien sisällön ymmärtämisessä. Tästä olen hänelle erityisen kiitollinen. Haluan myös kiittää kiinan kielen opiskelija ja kuvataiteen harrastaja Pilvi Kraamaa, jonka kanssa sain pohtia teosnimien käännösratkaisuja. Toimeksiannon päätyttyä sattuma toi tilaisuuden tavata Yu Fengiä, joka oli yksi Kuopiossa teoksiaan esitelleistä taiteilijoista, ja keskustella hänen töistään. Olen sisällyttänyt taiteilija Yu Fengin näkökantoja käännöskommentteihin.

3 KIINAN TAIDE JA SYMBOLIIKKA

6.1 Kiinan taide

Niin kuin aihepiirin tuntemus käännöstyössä yleensä, niin näitäkin teosnimiä käännettäessä tietous Kiinan taiteesta, klassisen kiinan ilmaisuista ja vanhoista tarinoista antavat erinomaisen pohjan lähdetekstin ymmärtämiselle. Kiinalaisten kuvateosten nimien taustalla saattaa olla esimerkiksi taolainen, konfutselainen tai buddhalainen filosofia.

Perinteinen kiinalainen taide poikkeaa länsimaisesta taiteesta muun muassa siinä, että kuva, runous ja abstrakti ilmaisu nivoutuvat kaikki yhteen samassa taideoksessa. Kuvaan voidaan kirjoittaa kalligrafian keinoin jokin kuvaan sopiva runo tai lause, joka selittää kuvaa. Teknisinä välineinä käytetään kartiokärkisiä maobi-siveltimiä, mustekiveä ja väripigmenttejä ja paperina imukykyistä xuan-paperia, joiden avulla voidaan saada ilmava, eteerinen vaikutelma (Muste ja vesi näyttelyn esite 2015). Seppälä selittää, että länsimaisessa tekniikassa käytetään yleisesti varjostusta ja keskeisperspektiiviä, kun taas kiinalaisessa maalauksessa oleellisinta on kohteen luonteen ja elämänvoiman kuvaaminen rytmillisin viivoin taiturimaisella sivellintekniikalla. Viiva onkin se, jossa maalaustaide ja kalligrafia kohtaavat toisensa. (Huotari & Seppälä 1990, 362)

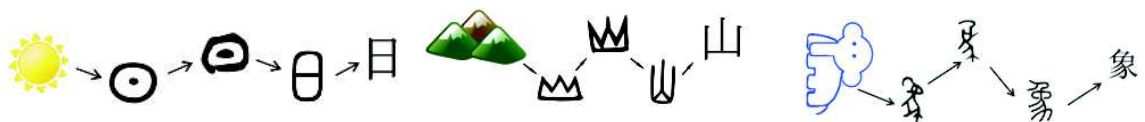
Harmonia ja ykseys ovat keskeisenä ideaalina taiteessa. Kuvataiteessa, niin kuin lyriikassakin korostetaan yksilön ja luonnon, yksilön ja maiseman lähes täydellistä ykseyttä (Huotari, Seppälä 1999, 207).

Seppälä kuvailee taolaisen filosofian vaikutusta maalaustaiteeseen ja kalligrafiaan – taiteilija pyrkii vangitsemaan teokseensa kuvaamansa kohteen sielun tai hengen, jotain oleellista sen luonteesta, rytmillisyydestä, elämänvoimasta (*qi*) Kenties kaunein ilmaus taolaisesta vaikutuksesta Kiinan taiteissa on Seppälän mielestä maisemamaalaus. Ihmisellä on niissä useimmiten sangen vähäpätöinen asema osana luonnon uhkeaa kokonaisuutta: ihminenkin on osa alutonta ja loputonta Taoa. (Huotari & Seppälä 1999, 382, 208).

Myös näyttelymateriaalien teosnimistä huokui edellä kuvatun kaltainen luonnonläheisyys ja harmonian tavoittelu, jonka välittäminen suomen kielelle vaati filosofisia pohdiskeluja.

6.2. Symboliikka kirjainmerkeissä ja taiteessa

Perinteisessä kiinalaisessa kuvataiteessa, samoin kuin kommunikoinnissa yleensä, käytetään runsaasti alluusioita ja symboleja. Sanoilla, niiden äänneillä ja symboliikalla leikittely on kuvataiteessa luontevaa, ovathan kiinan kirjainmerkit alun perin kuvamerkkejä. Vanhimpina kiinan kirjainmerkkeinä pidetään 1400-luvun eKr. oraakkelinluumerkkejä, joista ennusteltiin tulevaa. Vaikka merkit ovat vuosien saatossa muuttuneet abstraktisimmiksi ja niiden alkuperäinen symboliikka saattanut jo unohtua, on niissä edelleen nähtävillä elementtejä vanhoista oraakkelinluumerkeistä. Nykykiinassa suurin osa kirjainmerkeistä on kuvafooneettisia, joissa osa kirjainmerkistä viittaa sanan merkitykseen ja muu osa äänneeseen. Yksinkertaisia kuvamerkkejä eli piktogrammeja sekä ideogrammeja eli ”osoittavia” merkkejä on antiikista säilynyt meidän aikaamme noin kuusisataa merkkiä ja lisäksi näiden loogisia yhdistelmiä parisen tuhatta. Piktogrammeissa aurinko näyttää edelleen auringolta, vuori vuorelta, elefantti elefantilta:



(Lähde: Wwbread - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38526242>)

Ideogrammien loogiset yhdistelmät ovat mielenkiintoisia käsitteiden yhdistelmiä. *Auringonnousussa* 日 aurinko on juuri noussut horisontin yläpuolelle, sana *ylhäällä* merkitään horisontin yläpuolella olevalla viivalla 上 ja *alhaalla* 下. *Levätä* – verbissä 休 ihminen 亻 nojailee puuhun 木. Sanassa *hyvä* 好 näkyy universaali ajatus puhtaimmasta hyvyydestä, äidin ja lapsen suhteesta. Kirjainmerkki muodostuu kahdesta piktogrammista, nainen 女 ja lapsi 子, jotka yhdistämällä saadaan käsite *hyvä*.

Seppälän (1990, 380) mukaan kuvataiteessa käytetyn symboliikan juuret ovat kansanuskossa, konfutselaisuudessa, taolaisuudessa, buddhalaisuudessa, yin ja yang –kosmologiassa tai numeerisissa uskomuksissa, kuten viiden elementin käsitteessä. Useat yleisimmät symbolit viittaavat avioliittoon, rikkauteen hyvään onneen, jälkeläisiin ja pitkäikäisyyteen, ja ne esiintyvät usein Kiina kirjallisuudessa, taiteissa ja sanonnoissa. Luonto on jonkin näkymättömän ja tuntemattoman voiman ilmausta, symboli. Symboliikan kautta voi kurkistaa kansan arvoihin, uskomuksiin ja ihanteisiin, pelkoihin ja toiveisiin. (Huotari & Seppälä 1999, 402) Tätä tukee myös omat havaintoni kiinalaisesta taiteesta ja sen symboliikasta. Vaikuttaa, että perinteiseen kiinalaiseen ajatteluun kuuluu olennaisena osana onnen tavoittelu, sellaisen sisäisen tyytyväisyyden ja tasapainon olotila, mitä useat luontomaalaukset esittävät ja teosten nimet ilmentävät.

Symboliikassa on käytetty kohteen ominaisuuksia kuvaamaan jotakin henkistä piirrettä tai toivetta. Puita on Kiinassa arvostettu, ei ainoastaan hyötykasveina, vaan myös niiden estetiikan vuoksi, onpa niitä pidetty pyhinä palvonnan kohteinakin. Eri puulajeilla on lukuisia symbolisia merkityksiä. Mänty on ikivihreä, siksi se kuvaa pitkäikäisyyttä. Koska se vihertää läpi kylmän talven, on se kuva sinnikkyydestä vaikeuksia kohdattaessa. Mänty mielletään myös onnea tuottavaksi symboliksi. (Williams 1974, 192, 406). Joskus symbolinen merkitys voidaan johtaa homofoonista. Bambu on onnea tuottava puulaji, sen lisäksi että se on käyttöominaisuuksiltaan monipuolinen, on sen nimi 竹 zhú homofooni sanalle onnitella 祝 zhù.

Homofoonista johdettuja symboleja on useita ja niihin liittyy kansan uskomuksia. Uskomuksen mukaan ei mulperipuuta, 桑, äännetään *sāng*, saa istuttaa talon oven eteen, ettei taloon astuisi murhetta 喪, *sāng*, jonka äänneasu on sama, vaikka kirjainmerkki on erilainen. Kala (yu2) taas viittaa runsauteen, koska se on homofooni sanalle yltäkyläisyys (yu2). (Williams 2004, 407.)

4 AIEMPIA TAIDEALAN TUTKIMUKSIA

3.1. Tutkimuksia elokuvien nimien käännöksistä

Kiinalaisten tekstien suomennoksista on saatavilla verrattain vähän suomenkielistä tutkimustietoa. Englanninkielisissä maissa, kuten Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa, kiinan kielen käännöstieteeseen liittyvää tutkimusta on saatavilla. Kuvataideteosten nimien käännöstä sivuava ala on elokuvien nimien käännökset, josta löytyy referenssejä kulttuurierojen tulkintaan nimistöissä. Elokuvien nimien käännöksiä on jo tutkittu useissa kielipareissa ja niitä vertailtaessa on havaittu yllättäviä kulttuurisidonnaisia piirteitä. Ehkäpä elokuvien nimiä on tutkittu taloudellisista syistä – nimi myy tuotetta. Kuvataiteessa yhtä ilmeistä myyntitavoitetta ei nähdäkseni ole, mikä lienee yksi syy vähäisempään kiinnostukseen nimistöjen käännöstutkimuksessa. Voidaan olettaa, että taideteosten nimistöissä on samat kulttuurisidonnaiset piirteet kuin elokuvissakin.

Elokuvien nimistöä käsittelevissä tutkimuksissa korostettiin sitä, kuinka nimi kertoo elokuvan sisällöstä. Käännettäessä lähdekielinen nimi sanasta sanaan, ei alkuperäinen sisältö välity toiseen kulttuuriin. Assosiaatiot saattavat muuttua kohdekieleessä. Kiinaksi käännetyn Jet Lin elokuvan *Danny the Dog* sana koira muuttui Kiinassa tiikeriksi, 猛虎出笼, Měng hǔ chū lóng, tiikeri pääsee vapaaksi häkistä. Tähän käännösvalintaan on syynä se, että koiraan assosioituu Yhdysvalloissa uskollisuus ja ystävyys, kun taas Kiinassa koirasta tulee mieleen halveksittu olio. (Shi 2014.)

3.2. Tutkimusta kuvataide teostennimien käännöksistä

Kuvataideteosten nimeämistä ovat tutkineet muun muassa Shu Wei ja Yiduo Liu. Vuonna 2015 *World Journal of English Language* -lehden artikkelissa esiteltiin heidän tutkimuksensa kiinalaisten kuvateosten nimien englannin käännöksistä. Siinä Wei ja Liu ehdottavat, että skopos-teoria on luontevin lähestymistapa teosten nimien kääntämiseen, koska se korostaa käännöksen toimivuutta ja on tehty

kohdelukija mielessä pitäen. Wei ja Liu asettavat kiinalaisten kuvateosten nimien kääntämiselle kolme sääntöä: tiivis informaatio, todellisen ja epätodellisen välinen muuttuminen sekä kulttuuritietouden lisääminen käännösnameen. Olennaisinta ei ole uskollisuus lähdetekstille vaan se, mikä lukijan näkökulmasta on tekstin tarkoitus. Seuraava esimerkki valottaa heidän ajatustaan käännösratkaisuissa: Teosnimi ‘江南好’ sanasanaisesti *Jiangnan hyvä*. Kiinan sana *hyvä* on monimerkityksinen. Yleensä se viittaa siihen, että joistakin asiasta on etua tai siinä on jotain miellyttävää. Lause on sangen ytimekäs, mutta sen syvyyksien avaaminen länsimaiselle lukijalle vaatisi selittämistä. Maalaus kuvaa kaunista maisemaa Jiangnanin alueella Kaakkois-Kiinassa. Tästä kääntäjät Wei ja Luo päättelivät, että ydininformaatio on *maisema*, ja katsovat adekvaatiksi käännökseksi lauseen *Kaunis maisema Jiangnanissa*.

Mikko Pirinen on tutkinut länsimaisen taiteen ja teosten nimiä ja niihin liittyvää semantiikkaa. Tutkimuksessaan hän esittää, että teoksen nimi antaa katsojalle raamit, joiden sisällä teosta tarkastelee. Teoksen nimi ohjailee katsojan huomiota. (Pirinen 2003.)

Pirinen kuvaa teosten nimeämisen historiaa sekä nimen ja kuvan suhdetta. Hänen mukaansa teosnimien historiassa havaitaan, että teoksille ei ennen renessanssia annettu lainkaan nimiä. Kuvat antoivat suoraa informaatiota kulloisestakin aiheesta, joka yleensä oli raamatullinen. Varhaisimmat kuvateokset olivat uskonnollisia. Niissä itse kuvan katsottiin olevan yhtä ylimaallinen kuin aihe, jota se esittää. Tutkija John Hollanderin mukaan taiteilijat alkoivat nimetä teoksiaan vasta 1700 –luvulla, kun taiteilijoiden yleinen ”esteettinen itsetietoisuus” kehittyi. (Pirinen 2003, 19.)

Eurooppalainen ja kiinalainen tapa nimetä teoksia voi olla erilainen, mutta näen niissä myös yhteneviä piirteitä. Teoksen nimeämisen mekaniikasta puhuessaan John Elkins käyttää käsitettä ”ensisijainen merkitys”, mikä viittaa teosnimen ilmaisemaan sisältöön. Miten teoksen ensisijainen merkitys määritellään, jää epäselväksi. Esimerkiksi keskiajalla tehdylle Adrea Castagnon (1390-1457) freskolle Fi-

rensen SS. Annunziatiassa Elkins käyttää neljää eri nimitystä, 'Pyhä Jerome', 'Pyhän Jeromen näky', 'Vapahtaja, Pyhä Jerome ja pyhimykset' tai vielä tarkempaa nimeä 'Vapahtaja, Pyhä Jerome sekä pyhimykset Paula ja Eustochium' kuvaamaan freskon ensisijaista merkitystä yksiselitteisesti. Elkins myöntääkin, että nimen sisällön painotus on ongelmallista. Mitä näistä nimistä tulisi pitää maalauksen merkitykseltään ensisijaisimpana? Elskinsin mukaan ensisijaista merkitystä ilmaisevat teosnimet alkoivat 1800-luvun aikana vähentyä. Teoksella ei välttämättä ollut vain yhtä ensisijaista viestiä. Pirinen huomauttaa, että jos maalaukselta on puuttunut ensisijainen merkitys, nimeäminen on tehty jonkun vaihtoehdoisen merkityksen tai jonkin muun seikan perusteella. Nykyisin teokset nimetään toisin. Pirinen katsoo, että ensisijaisen merkityksen ilmaisevien teosnimien vähennyttyä nimi on ekspressiivinen elementti ja sen suhde taideteokseen on muuttunut. Pirinen esittää kysymyksen, kuka teoksen nimeää ja onko nimellä vaikutusta teoksen tulkintaan. (Pirinen 2003, 23.)

1800-luvulla kuvateosten nimet muuttuvat mielenkiintoisiksi: James Whistler nimesi teoksensa *Valkoinen tyttö* myöhemmin uudella nimellä *Valkoinen sinfonia, No.1: Valkoinen tyttö*). Hän maalasi muotokuvan äidistään ja nimesi sen *Harmaa ja musta sommitelma*. Näin hän korosti teoksen sommittelua, väriä tai valoa. Impressionisti Claude Monet'n (1840-1929) teos *Impressio, auringonnousu* korostaa Pirisen mukaan teoksen aihetta, joka on pikemminkin kokemus kuin fyysinen kuvauskohde. (Pirinen 2003). Tällä samalla periaatteella suomalainen kuvataiteilija, Aili Muona (1918-2006), nimesi omakuvansa otsikolla *Musta pusero*. (Allekirjoittaneen omat kokoelmat, 2006).

Impressionismin nimeämistavassa näen samankaltaisuutta kiinalaisten teosnimien kanssa. Jos maalaukseen on pyritty vangitsemaan jotain "virtaavassa liikkeessä olevasta elämänvoimasta, *qistä*" (Huotari & Seppälä 1990, 195), on mitä ilmeisimmin kyse kokemuksesta. Mielestäni teosnimi vaikuttaa heijastavan tätä taiteilijan tuntemaa kokemusta, johon hän katsojan houkuttelee mukaan. Taiteilija Yu Feng kertoo mielenkiintoisen tavan nimetä teoksia: teosnimeksi voi tulla jokin tunnelma tai suuren teoksen jokin pieni yksityiskohta, jonka taiteilija kokee kyseisessä teoksessa keskeiseksi (Yu 2016). Pohdittavaksi jää, onko kiinalainen tai-

teilija katsonut, että vähäpätöinen yksityiskohta maalauksessa on Elkinsin (Pirinen 2003, 23) tarkoittama teoksen ”ensisijainen merkitys”.

Toisen ehkä yllättävän yhtäläisyyden huomaan kiinalaisen maalaustaiteen, kalligrafian ja abstraktin länsimaisen taidesuunnan kubismin välillä. Pirinen korostaa, että teoksissa kubismin tekstit ja kirjaimet toimivat kuvallisina eivätkä nimeävinä elementteinä. Kirjaimet saattavat kuulua teoksessa esiintyvään objektiin kuten sanomalehteen. (Pirinen 2003, 24.) Myös kiinalainen kalligrafia katsotaan abstraktiksi taidelajiksi, vaikka siinä onkin kirjainmerkein kirjoitettua tekstiä. Kuitenkin kuvallinen aines, kirjainmerkkien eloisa muoto, vetojen ja pilkkujen rytmi, on keskeisempi elementti kuin tekstin merkitys (Huotari & Seppälä 1999,362).

Perinteisissä maalauksissa oleva kirjoitus on orgaaninen osa kuvaa, jolloin kalligrafia ja kuva sulautuvat yhdeksi esteettiseksi kokonaisuudeksi. Binyon kuvaa kuvan ja tekstin abstraktisuutta ja erityispiirrettä artikkelissaan vuonna 1935, jolloin Kiinan taiteen tutkimus oli vielä nuorta. Merkillinen piirre kiinalaisessa maalaustaiteessa on, että se on käsin kirjoituksen haaralaji, jota eurooppalaisen on vaikea ymmärtää yhtä syvästi kuin kiinalainen sen ymmärtää. Jokainen siveltimen veto on luonteeltaan elollinen ja tuottaa edelleen elämänvoimaa. Näiden vetojen ymmärtämiseen voi harjaantua kehittämällä sensitiivisyyttään. Taiteilija ikään kuin ”kirjoittaa” siveltimen vedoin sisäisen näkemyksensä kohteen olemuksesta. Viivassa on eloa ja virtausta. (Binyon 1935, 7.)

4 KÄÄNNÖSTEORIOISTA

4.1. Historiaa käännöstieteen kehityksestä

Vaikka käännöskirjallisuudella on tuhansien vuosien historia, on käännöstiede omana tutkimusalanaan verrattain nuorta, 1950- ja 1960-luvuilla syntynyttä tutkimusta. Toisen maailmansodan jälkeen, yleisen kansainvälisen kanssakäymisen ja sen myötä lisääntyneiden käännöstarpeiden seurauksena ryhdyttiin pohtimaan käännösteorioita kääntäjien tueksi. Teorian kautta haluttiin kuvata käsitystä siitä, kuinka tulisi kääntää, ja siitä, millainen mahdollinen ihanteellinen käännös on. Ikuinen dikotomia käännöstieteessä on ollut joko ekvivalenssin tai adekvaattisuuden tavoittelu. Kysymys on siitä, pitäisikö olla uskollinen lähdetekstille, mistä seuraa vieraannuttava vaikutus kohdekulttuurille, vai pitäisikö olla uskollinen kohdetekstille ja joustaa lähdetekstin muoto- tai muissa asioissa. (Hytönen, Rissanen 2006.) Vuosien varrella käännösteoriat ovat siirtyneet normatiivisista, ekvivalenssia lähdetekstin muodon kanssa korostavista, deskriptiivisiin, lähdetekstin asiasältöä ja tulotekstin sujuvuutta korostavaksi (Jutila 2016).

Viime vuosikymmenten aikana käännöstutkimus on kehittynyt lukuisten teorioiden verkoksi. Ne tarkastelevat kääntämiseen liittyviä ilmiöitä kukin eri lähtökohdista käsi. Ingon (1990, 13) mukaan parempi nimitys näin laajalle ja moniulotteiselle tutkimuskentälle on *käännöstiede*. Termi *käännösteoria* taas viittaa käännöstieteen osa-alueeseen, joka keskittyy teorioiden kehittämiseen ja pohtimiseen sekä kääntämisen prosessiin.

4.2. Käännöstiede tutkimusalana ja käännösteorioista

Andrew Chesterman kirjoittaa osuvasti artikkelissaan *Kääntäminen teoriana*, että kääntäminen ilman teoriaa on kuin kääntämistä ilman silmiä – kääntäjä ei näe, mitä on tekemässä vaan yrittää toimia sokeasti terveen järjen mukaan, ilman omaa näkemystä tai itsekritiikkiä. Sana *teoria* alkuperäisessä kreikan kielisessä merkityksessä tarkoittaa katsantoa tai näkemystä jostakin, elämän katsomista tai

näkemistä. (Chesterman & Oittinen 2001, 341.) Teoriaa tarvitaan antamaan näkökulma, josta käsin kääntäjä voi lähestyä käännösongelmia sekä tarjoamaan mahdollisia ratkaisukeinoja. Teorian tietämys antaa kääntäjälle työvälineitä, millä perustella käännösvaihtojaan.

Chesterman (2001, 342) selventää ajatusta teorian tarpeellisuudesta Karl Popperin mallilla, jota voi soveltaa myös käänntieteeseen. Popperin mukaan kaikissa tieteissä on kyse ongelman ratkaisusta. Tieteellistä menetelmää hän selittää kaavalla $P1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P2$. $P1$ on identifioitu lähtöongelma (Problem 1), joka kaipaa vastausta. Ratkaisuksi tarjotaan alustavaa teoriaa TT (Tentative Theory), hypoteesia. Seuraavassa vaiheessa, EE (Error Elimination), virheitä poistetaan testaamalla ja hiomalla ensimmäistä hypoteesia. S , mihin nämä aiheet johtavat, ei olekaan absoluuttisen totuuden tai lopullisen vastauksen löytäminen, vaan testausvaiheessa havaitaan uusi ongelma $P2$, havaitsemiseen, minkä jälkeen käydään samat vaiheet uudelleen läpi.

Chesterman esittää samaa Popperin mallia kääntäjän teoriapohjaksi. Kääntäjä kohtaa ensin ongelman, joka voi olla käännettävä teksti, sopiva strategia, tekstin tyylin säilyttäminen tai jokin muu selvitetävä asia. (Chesterman 2001, 343.)

Tässä opinnäytetyössä tarkastelun kohteena olevassa käänöksessä kohtamiani ongelmia oli muun muassa kulttuurin välittäminen toiseen kulttuuriin ja lyhyiden runollisten kiinankielisten lausekkeiden muokkaaminen suomen kielelle siten, että – jos mahdollista – sama tunnelma ja minimalistinen tyyli säilyisi. Chesterman selittää, että ensimmäinen käänösversio vastaa esitettyä hypoteesia, TT -vaihetta, ja huomauttaa humoristisella tyylillään, ”Jos kääntäjä on kokomaton, sokea tai epäteoreettinen, hän lopettaa jo tähän ja kuvittelee löytäneensä ’oikean vastauksen’ ”. Seuraava vaihe, EE , tarkistaminen ja virheiden poistaminen, on Chestermanin (2001, 344) mukaan käänntöstyön tärkein vaihe, jossa ”amatöörin ja itsekriittisen ammattilaisen välien ero näkyy erityisen selvästi”. Ammattilainen tuntee erilaisia arviointikriteerejä, kuten vaihtoehtoisia käänntösratkaisuja, lingvistiikkaa tai kohdekielen konventioita. Testaus voi tarkoittaa tuotoksen vertaamista normeihin, esimerkiksi konventioon, mitä kohdekulttuurissa odotetaan tietyltä

tekstilajilta tai -tyypiltä. Vertailua tehdään myös prosessiin liittyen, kun tarkastellaan, viestittääkö teksti asiasisällön mahdollisimman hyvin, onko lähdetekstin ja kohdetekstin välillä syntynyt tarkoituksen mukainen suhde ja onko kääntäjä toiminut eettisesti vastuuntuntoisella tavalla. Käännös tulee tarkistaa, mikä tarkoittaa tekstin uudelleen näkemistä, tarkastelemista ja uusien ongelmien identifioimista. Chesterman (2001, 344) väittää, että tarkistaminen on kääntämisprosessissa kaikkein keskeisintä.

4.2.1 Lingvistiset käännösteoriat

Käännösteoriat jaotellaan karkeasti kahteen päätyyppiin, lingvistisiin ja kommunikatiivisiin käännösteorioihin. 60-luvun venäläisissä lingvistisissä teorioissa tarkastelun kohteena oli lähtö- ja kohdekielen vastineiden, kuten kieliopillisten tai sanastollisten yksiköiden, vertailu. Tekstissä etsitään säännönmukaisia, vakinaisia tai vaihtoehtoisia vastineita. Jos suoraa vastinetta ei löydy, turvaudutaan erityyppisiin käännöskeinoihin, korvaamaan kieliyksikkö ylä-, ala- tai lähikäsitteellä, antonyymillä tai viimeisenä keinona kompensoimalla. Jos vastineet puuttuvat, voidaan välttää lähde- ja kohdetekstin merkityshäviö tai tyylin muuttuminen siten, että tekstiin lisätään jotakin tai käytetään jotain lähdetekstistä poikkeavaa keinoa jossain muussa kohdassa tekstiä. (Vehmas-Lehto 1999, 38.)

Vaikka Venäjän lingvistisiä teorioita on moitittu rajoittuneiksi, niiden antina pidetään sitä, että ne esittävät käyttökelpoisia kielellisiä ratkaisuja käännösongelmiin. Vehmas-Lehdon (1999, 43) mukaan 50-luvun lopun ranskalaiset teoreetikot Vinay ja Darbelnet käsittelivät kääntämistä eksaktina tieteenalana, jossa ”ajatusyksiköitä” siirretään toiselle kielelle, samalla minimoiden intuitiivisen ja subjektiivisen elementin. Teoriassa luokiteltiin erilaisia kääntämismenetelmiä. Vinay ja Darbelnet esittävät neljää mielenkiintoisinta keinoa, joita käytetään, kun ei voida kääntää suoraan. Nämä keinot ovat transpositio, modulaatio, sytagmaattinen muutos ja adaptaatio. Transpositio tarkoittaa sanaluokan muutosta ilman että lähdetekstin merkitys muuttuu, modulaatio näkökulman vaihtoa esimerkiksi antonyymillä tai abstraktilla käsitteellä.

Vinayn ja Darbelnetin teoria katsotaan lingvistiseksi, mutta siinä on myös kommunikatiivisen teorian piirteitä, koska heidän esittämässään kahdessa seuraavassa keinossa otetaan jossain määrin huomioon kulttuurien ilmaisutapojen erot: täydellinen syntagmaattinen eli sanaliiton muutos, tarkoittaa ilmauksen vaihtamista kokonaan toiseksi, niin kuin tehdään käännettäessä idiomeja ja fraaseja. Englannin ”It’s raining ca’ts and dogs” kääntyy suomeksi, ”Sataa kuin saavista kaatamalla”. Adaptaatio on sen sijaan keino, joka ottaa huomioon muut kuin kielelliset erot. Adaptaatiota käytetään, kun tulokulttuurissa ei ole tiettyä tilannetta tai käyttäytymismallia, ts. käänös sopeutetaan kohdekielen kulttuurikontekstiin vaikkapa ilmaisua vaihtamalla. Vehmas-Lehto antaa esimerkin englannin lauseesta, ”He kissed his daughter on the mouth”, joka luontuisi ranskankieliselle lukijalle helpommin muodossa, ”Il serra tendrement sa fille dans se bras”, ”Hän syleili tyttärtään hellästi”. Vehmas-Lehto (1999, 44–46)

60-luvulla Englannissa lingvisti J.C. Catford kehittämä situatiivinen malli asettuu lingvististen ja kommunikatiivisten teorioiden välimaastoon. Hän ei ainoastaan vertaile kielellisiä elementtejä, vaan esittää, että tekstissä kuvattava tilanne on kielipareissa samanlainen, siis ekvivalentti. Kielelliset tekijät voivat muuttua, mutta tilanne on invariantti, muuttumaton. (Vehmas-Lehto 1999, 47). Catford puhuu käänösvaihdosta (translation shifts), poikkeamista tekstin muodollisesta vastaavuudesta. Käänösvaihdot voivat olla tason vaihtoja, kuten kieliopillisia tai sanastollisia vaihtoja. Tästä Vehmas-Lehto (1999, 49) antaa esimerkin: suomen kielen osa- ja kokonaisobjekti ilmaistaan ruotsin kielessä kokonaan toisella verbillä, ”Tuomioistuin on käsitellyt juttua.” vs. ”Domstolen har behandlat målet.” ja ”Tuomioistuin on käsitellyt jutun.” vs. ”Domstolen har slutbehandlat målet.” Toisen käänösvaihdon tyyppi on kategorian vaihto, kielen yksikön, rakenteen tai kielellinen systeemisäinen vaihto. Tulokieliseen käänökseen valittavan sanan, rakenteen tms. paikka on erilainen kuin lähtökielellä. Vehmas-Lehto (1999, 52) näkee Catfordin situatiivisen mallin heikkoutena sen, että siinä oletetaan käänöksen olevan virheetön, eikä huomioida kohdekielen luontevaa ilmaisua. Myös tilanteen käsite on jäänyt epäselväksi; tarkoitetaanko tekstin kuvaamaa tilannetta vai tilannetta, jossa viestintä tapahtuu.

4.2.2. Kommunikatiiviset käännösteoriat

Kommunikatiivisia käännösteorioiden keskeisiä käsitteitä edustavat Eugene A. Nidan lanseeraama dynaaminen ekvivalenssi, funktionaalinen ekvivalenssi tai Reissin ja Vermeerin skopos-teoria (Vehmas-Lehto 1999, 69). Nida esitti, että tekstin ymmärrettävyys kohdekielellä on ensisijaista. Siksi formaalisen ekvivalenssin sijasta käytettiin dynaamista ekvivalenssia. Tärkeitä eivät olleet vain kielelliset vastaavuudet vaan käännöksen vastaanottajan reaktio. Nida katsoi, että jos käännöksen vastaanottajan reaktiot vastasivat pääpiirteissään lähtötekstin lukijan reaktioita, on käännös yhtä lähtötekstin kanssa, eli ekvivalentti. Tähän vaikutukseen päästäkseen on kääntäjän käytettävä luontevaa kohdekieltä. Kun etsitään lähintä luontevaa vastinetta, käännös ei enää kuulosta käännettyltä tekstiltä. Keskeistä ei ole tekstin muoto tai tyyli vaan sen merkitys. Toisinaan Nidan menetelmällä on uhrattu merkitys luontevuuden vuoksi. Vehmas-Lehto (1999, 91) huomauttaakin, että dynaaminen ekvivalenssi ei sovellu kaikkiin tekstityyppeihin. Formaalin tai dynaamisen ja formaalisen ekvivalenssin välimuodot voivat olla osuvampia tekstilajista ja tilanteesta riippuen. (Vehmas-Lehto 1999, 91.)

Kommunikatiivisten teorioiden mukaan käännöksessä tavoitellaan käännöstekstin ymmärrettävyyttä (Tieteen termipankki i.a.). Tätä helpottaa tekstissä esiintyvä toiste ja ennustettavuus, jolloin lukija alitajuisesti ennakoi, mitä tekstissä on tulossa. Ymmärrettävyyttä heikentävinä Nida pitää tekijöitä, kuten vierasta aihepiiriä, outoa oikeinkirjoitusta tai outoja sanoja ja käsitteitä sekä epätavallisia kielipillisiä rakenteita. Nämä ovat ns. kielten pintarakenteita. Nida väittää, että kielet muistuttavat toisiaan syvärakenteen tasolla. Vehmas-Lehdon esimerkin pohjalta ymmärrän syvärakenteen lähdetekstin perusviestiksi: syväviesti ”Pekka – Tapasi - Yrjö” voidaan transformoida erilaisiksi pintaviesteiksi, ”Pekka tapasi Yrjön”, ”Yrjön Pekka tapasi”, ”Pekkako Yrjön tapasi?” jne. Käännettäessä lähdetekstiä analysoidaan ja pintarakenne ”takaisintransformoidaan” lähemmäksi syvärakennetta, ja haetaan ns. ydinlausetta tai sitä lähellä olevaa lausetta. (Vehmas-Lehto 1999, 63.)

Tässä työssä tarkastelun kohteena olevassa käännöksessä käytin takaisintransformointi menetelmää. Analysoin lähdetekstiä ja etsin sen ydinlausetta. Muunsin

kiinankieliset teosnimikkeet mahdollisimman yksiselitteiseen muotoon, siirsin ne tässä muodossa suomen kielelle, ja sen jälkeen muokkasin nimikkeet suomalaiselle katsojalle sopivaan ja ymmärrettävään muotoon. Tämä helpotti moniselitteisten kiinan käsitteiden ymmärtämistä ja selvensi välitettävän viestin perusajatusta.

4.2.3 Funktionaaliset ekvivalenssikäännösteoriat

Funktionaaliset ekvivalenssiteoriat ovat 80-luvulta saakka olleet suosittuja lähestymistapoja käännösten ongelmiin. Näissä teorioissa huomio kiinnitetään sekä lähde- että kohdetekstin käyttötarkoitukseen. Tekstillä on tietty funktio ja kaikki kieli, käännös mukaan luettuna on tavoitteellista kommunikointia. Tässä mielessä ne ovat kommunikatiivisia, viestittäviä. Käännöstekstin tavoitteena on sen tuottama kommunikaatiovaikutus toisessa kielessä ja kulttuurissa. Käännös voi olla joko ekvivalentti tai, kuten Vermeerin ja Reissin skopos-teoria esittää, käyttötarkoituksen ja -tilanteen sanelemana alkutekstiin nähden itsenäinen teksti.

4.2.4 Yan Fu'n käännösteoria

Kiina–suomi käännöstä tehdessä mielessä oli myös kiinalaisten kääntäjäkollegoiden keskustelut käännöstyön tavoitteista. Heidän mielestään käännöksen on oltava ”uskollinen” ja ”tavoittava” sekä lisäksi sanavalinnoissa tulee kiinnittää huomio kielen estetiikkaan. Tämä ajattelu pohjautuu kiinalaisen käännöstieteen uranuurtajan Yan Fu:n 1900-luvun vaihteessa luomaan käännösteoriaan, joka siis tänäkin päivänä herättää keskustelua kiinan kääntäjien foorumeilla. Yan Fun mukaan (Zhong 2003 i.a.) käännöksen tulee olla uskollinen lähdetekstille (信 xìn), välitettävä jouheasti alkuperäinen viesti lukijalle (达 dá) sekä olla ilmaisultaan elegantti (雅 yǎ). Lisäksi tulee varoa lisäämästä mitään tai jättämästä mitään pois.

Perusajatukseltaan Yan Fu'n teoria vaikuttaa lingvistikalta teoriatyypiltä, vaikkakin keskeisin periaate, tavoitavuus voi merkitä myös kommunikatiivisten teorioiden ajatusta käännöksen ymmärrettävyydestä kohdekielellä.

4.2.5 Skopos-teoria

Edellä mainituissa teorioissa kaikissa on keskeisenä ollut pyrkimys tavalla tai toisella saavuttaa ekvivalenssi lähde- ja kohdetekstin kanssa. Ekvivalenssi on kuitenkin venyvä käsite, niinpä jotkut teoreetikot ovat pohtineet, että ekvivalenssin käsitettä ei edes tarvita (Vehmas-Lehto 1999, 91). Niinpä huomio on sittemmin siirtynyt käännöksen adekvaattisuuteen, siihen, miten käännös toimii tulokieli-ssä lukijayhteisössä.

Skopos-teorian mukaan kääntämisellä, niin kuin kaikella muullakin toiminnalla, on tavoite, päämäärä ja tarkoitus. Reissin ja Vermeerin, skopos-teorian edistäjien mukaan, käännöksessä on tärkeintä ottaa huomioon käännöksen, ei lähdetekstin, tarkoitus, funktio. ”Kaiken kääntämisen ratkaiseva tekijä on käännöksen tarkoitus.” (Reiss & Vermeer 1986, 55.) Käännöksessä ei aina välttämättä pyritä ekvivalenssiin vaan siihen, että käännös on ”hyvä”, täyttää tarkoituksensa. Keinot, millä hyvään käännökseen päästään, riippuu sen päämäärästä ja tarkoituksesta eli skopoksesta. (Vehmas-Lehto 1999, 92.)

4.3. Pragmaattiset adaptaatiot

Rune Ingo (1990, 18) pohtii, onko ikivanhaa kysymystä, onko kääntäminen ylipäätään mahdollista. Kääntämisen mahdottomuutta kuvaili myös kielitieteilijä Wilhelm von Humboldt sanoessaan, että käännös on joko liian lähellä lähtötekstiä, ettei se enää kuulosta hyvältä oman kansan kieleltä, tai se on liian lähellä tulo-kieltä lähtötekstin kustannuksella. Käännöksessä joudutaan tekemään kompromisseja. (Vehmas-Lehto 2002, 24).

Koska kääntäminen on kuitenkin välttämätöntä, kuinka sitten siirtää viesti yhdestä kulttuurista aivan toisenlaiseen kieleen ja kulttuuriin? Yhtä ja ainoaa ratkaisua ei aina löydy, on turvaututtava pragmaattisiin adaptaatioihin. Erilaisissa viestintä- ja kohdetilanteissa kääntäjä kohtaa lukuisia käytännön ongelmia, kuten lähtö- ja tulokielen kulttuurierot tai kielen normi- ja konventioerot. Ratkaisuna näihin ongelmiin tehtäviä muutoksia kutsutaan *pragmaattisiksi adaptaatioiksi* eli muutoksiksi. Lähtöteksti on muokattava kohdekulttuuriin ja sen kieliympäristöön sopivaksi. Pragmaattisia adaptaatioita käytetään käännösongelmien ratkaisuisissa kaikissa kommunikatiivisissa käännösteorioissa. (Vehmas-Lehto 1999, 99.)

Pragmaattiset adaptaatiot voivat olla poistoja, lisäyksiä, korvauksia tai järjestyksen muutoksia. Tavallisimpia lähtötekstin muutoksia ovat korvaukset ja lisäykset. Järjestyksen muutoksia tehdään myös usein, mutta poistoja harvoin. Poistot tulevat kysymykseen vain, jos asialla ei tulokulttuurissa ole merkittävää informaatioarvoa. Esimerkkinä Kuopion Muste ja vesi -näyttelyesitteen kiinankielinen teksti, jossa kerrottiin ylistävästi ”isänmaastamme Kiinasta”. Tekstin tarkoitus eli skopos huomioon ottaen sellainen ilmaisu olisi todennäköisesti kuulostanut oudolta ja jopa harhaanjohtavalta suomalaisen näyttelyvieraan korviin. Käännöksessä sana ”isänmaa” poistettiin tai korvattiin muulla ilmaisulla.

Vehmas-Lehto (1999, 101) listaa syitä, miksi tukeudutaan pragmaattisiin adaptaatioihin, aika- ja paikka- ja tekstifunktioerot, viestin vastaanottajien taustaerot, lähtö- ja tulokulttuurin erot, konventioerot. Käännöstyössäni käytin näitä keinoja. Esimerkiksi Muste ja vesi -näyttelyn esitteissä toistettiin kiinan kieleen tyypillisesti kuuluvalla tavalla sanaa ”Kiina” tai ”Kiinan kansa”. Jokaisen sanan uskollinen suomentaminen olisi tietävästi vaikuttanut suomalaisesta lukijasta turhalta toistolta ja jopa tehnyt tekstistä jossain määrin epäuskottavan. Karsin toistoa useissa kohdissa luettavuuden parantamiseksi ja objektiivisemmän vaikutelman luomiseksi.

4.4 Käännösstrategiat

Käännösteorioiden tuntemus auttaa kääntäjää käännösratkaisujen valinnassa. Käytännön työssä pelkkä teoriatietous ei riitä, kääntäjän on osattava soveltaa teoriaa, siis valittava strategia, jolla lähestyä käännöstyötä.

Pekanheimo (2014) esittää erilaisia strategioita seuraavasti:

Sanasta sanaan käännös, jossa lähdetekstin sanajärjestys säilyttäen sanat on käännetty niiden yleisimmän merkityksen mukaan. Tätä menetelmää käytetään esimerkiksi alkutekstin kieliopin analysointiin tai raakakäännökseen myöhempää muokkausta varten. *Kirjaimellisessa käännöksessä* etsitään kieliopillisesti lähellä oleva kohdetekstin ilmaisu, kuitenkin kääntäen sanasta sanaan. *Uskollinen käännös* taas pyrkii tuottamaan täsmälleen saman kontekstuaalisen merkityksen kuin lähdetekstissä. Sanasto voi poiketa lähdetekstistä, mutta silti pyritään tuottamaan alkutekstin kirjoittajan tarkoitukselle ja tekstityylille täysin uskollinen käännös. *Semanttinen käännös* on uskollista käännöstä hieman joustavampi; siinä otetaan huomioon alkutekstin kielen estetiikka samalla pyrkien toistamaan lähdetekstin lauserakenteiden sisältö kohdekielelle. *Kommunikatiivisessa käännöksessä* on käännöksen lukija otettu huomioon. Lähdetekstin sisällön merkitys tuotetaan kohdekielelle helposti luettavalla ja samalla alkutekstin viestiä vastaava käännös.

4.5. Käännöstoimeksiintoon valittu strategia ja teoriapohja

Tässä opinnäytetyössä tarkasteltavassa toimeksiannossa käytin ensiksi sanasta sanaan -strategiaa kirjainmerkistön koodin avaamiseen. Sen jälkeen tyyli oli lähinnä kommunikatiivinen, jossa teosnimien viesti pyrittiin tuomaan kohdeyleisölle ymmärrettävällä tavalla. Skopos-teorian katsoin ylivoimaisesti sopivimmaksi lähestymistavaksi tähän käännöstyöhön. Käännöksen tarkoitus oli laatia taidenäytelyyn sopivat, kiinalaista kulttuuria suomalaiselle katsojalle avaavat teosnimien suomennokset. Käännöstekstit painettaisiin joko nimilapuille teoksen viereen tai listattaisiin teosluetteloon. Vaikka kiinan runollinen ilmaisu on hyvin lyhytsanaista ja sanatarkka suomennos vaatisi kokonaisen lauseen tai lauseita, ei pitkään se-

lostukseen jo fyysisen kirjoitustilan vuoksi ollut mahdollista. Skopos-teorian pohjalta katsoin, että teosnimien käännösten on pyrittävä tuomaan lähdetekstin tunnelma ja kuvamaailma suomalaiselle katsojalle. Lisäksi sovelsin Yan Fun'n teoriaa siltä osin, että pyrin tekstiin, joka tavoittaa suomalaisen kohdeyleisön ja, mikäli mahdollista, käyttää taidekontekstiin sopivaa eleganttia kieltä.

5 KÄÄNTÄJÄN VALTA JA ETIIKKA

Kääntämisestä puhuttaessa puhutaan usein strategiasta. Sopivan strategian valinta on yksi käänösprosessin vaiheita. Strategia sanana viittaa tietynlaiseen vallankäyttöön. Taideteosten nimien käänös on eräänlaista taiteen diskurssia. Kun kääntäjä tuottaa teokselle kohdekielisen nimen, hän käyttää valtaa toisen ihmisen teoksen suhteen. Kääntäjä luo teoksen yhteyteen uuden taiteellisen aspektin, tulkinnan toisen henkilön teoksesta, näin hän ei toimi pelkästään viestin välittäjänä vaan on luova toimija. Kääntäjä voi toimia siltana, joka avaa näkökulman lähdetekstin kulttuuriin, tai hän voi luoda kokonaan uuden näkökulman teokseen, tahallaan tai tahtomattaan. Otsikoiden tulisi luonnollisesti antaa lukijalle ja katsojille riittävästi tietoa tekstistä tai kuvasta, johon ne on liitetty (Leonardi 2004). Teoksen nimi ohjaa teoksen katsojaa, sen koetaan antavan teokselle merkityksen (Pirinen 2003) ja selittäessään kuvaa antaa jonkinlaisen ennakoasenteen kuvaa katsojalle. Katson, että välittäessään tämän merkityksen toiselle kielelle ja toiseen kulttuuriin, kääntäjällä on valta ohjailla sanavalinnoillaan tavoiteltua merkitystä oman käsityksensä mukaan, ellei kääntäjällä on mahdollisuutta kuulla taiteilijalta hänen näkemyksensä teoksen ja teosnimen sisällöstä.

Eettiset kysymykset ovat keskeisiä kääntäjän työssä. Usein hän toimii yksin ja käyttää kääntäjän valtaa yksin. Hän saa tietoonsa joskus arkaluontoisia asioita, joten hän on vaitiolovelvollinen. Toimeksiantajalla ei usein ole muuta mahdollisuutta kuin luottaa kääntäjään ja olettaa, että hän tekee työnsä hyvin. Ingo muistuttaa, että kääntäjältä vaaditaan ammatillisen otteen lisäksi rehellisyyttä niin lähde- kuin kohdeyleisöäkin kohtaan. Kääntäjän on suhtauduttava tekstiin puolueettomana, että alkuperäisen tekstin henki säilyy muuttumattomana. (Ingo 1990, 32.) Vehmas-Lehto (1999, 13) suosittelee kääntäjän vakuutusta ohje- nuoraksi kaikille kääntäjille ja tulkeille, ei vain valantehneille. Siinä vakuutetaan, että kääntäjä suorittaa tunnollisesti ja parhaan kykynsä mukaan hänelle annetut tehtävät, eikä käytä yksityisesti hyödykseen eikä luvatta ilmaise, mitä tehtävässään saa tietoonsa. Kääntäjän hyvään etiikkaan kuuluu myös se, että hän kieltäytyy tehtävästä, jos se osoittautuu hänelle ylivoimaiseksi. Hän voi ohjata jonkun soveliaamman kääntäjän luokse. (Vehmas-Lehto 1999, 13.)

6 KÄÄNNÖSPROSESSI

Tässä käännoistyössä käytin soveltuvin osin Reissin ja Vermeerin (1986) esittämää käännoosprosessimallia, jossa he erottavat kolme keskeistä kääntäjän työtä ohjaavaa tekijää:

1. lähdeteksti
2. tekstin merkitys, eli viestin sisältö
3. kohdeteksti

Teoriassa käännöksen tavoite olisi löytää kohdekielinen, täysin lähdekieltä vastaava merkitys. Reiss ja Vermeer nimittävät tällaista lähdetekstin merkitystä konstanssiksi eli vakioksi. Käytännössä tästä seuraisi, että olisi olemassa vain yksi mahdollinen optimaalinen käännöstapa ja yksi optimaalinen käännös. (Reiss, Vermeer & Roinila 1986). Nämä osa-alueet olivat käännöstyöni keskiössä, katsoin Reissin ja Vermeerin näkemyksestä poiketen, että teosnimien käännöksiin ei voinut leimata yhtä yksiselitteistä merkitystä ja siten ei ollut realistista hakea yhtä optimaalista käännöstä. Lähdetekstin runolliset teosnimet olivat moniulotteisia, siksi viestin sisällön välittämiseen kohdetekstiin saattoi olla useita vaihtoehtoja.

Käännoosprosessin kulku oli seuraava: alkutekstin analysointi, yleisen kontekstin, teosnimen kirjoittajan tarkoituksen ja käännöksen tarkoituksen määrittely. Näiden pohjalta valitsin adekvaatin kohdekielisen käännöksen. Skopos-teoria ohjenuorana otin huomioon tekstin tarkoituksen sellaisen lukijan kannalta, joka lukee teosluettelon listasta teosnimiä ja yhdistää ne kuhunkin kuvateokseen taidenäyttelyssä. Koska kuvia teoksista ei ollut käytettävissä, oli taiteilijan konsultointi ja oma mielikuvitus olivat ainoita keinoja kuvan hahmottamisen nimistöä käännettäessä. Huomasin, että kääntäjällä on todellakin valta ohjata lukijaa johonkin suuntaan sanavalintojen kautta. Tämä valta tuntui jopa pelottavan suurelta, olinhan käsittelemässä toisen henkilön hengen tuotetta ja välittämässä sitä lähtökulttuurista hyvin poikkeavaan suomalaiseen kulttuuriin.

Käännettävän lähdetekstin sisältö ja ilmaisutyyli oli laadittu pikemminkin kiinalaista kuin ulkomaalaista kohdeikäyttäjää ajatellen, henkilöille, jotka jo tuntevat

oman maansa perinteistä taidetta ja tarinoita. Nimiä suomentaessaan kääntäjä joutui tekemään ratkaisuja vieraannuttavan ja kotiuttavan lähestymistavan välillä, joista esimerkkejä tämän kappaleen lopussa.

Reiss (Vehmas-Lehto 1999, 72) esittää, että käänös on kommunikointia ja kääntäessä tulisi ottaa huomioon lähdetekstin tyyppi. Monien tutkijoiden mielestä maalaus itsessään on eräänlaista visuaalista ja emotionaalista kieltä, siis kommunikointia. Pysin tuottamaan suomennoksen Reissin tekstityyppi-ajatuksen pohjalta, nimittäin, että perinteisen kiinalaisen maalauksen otsikolla on sekä informatiivinen, ekspressiivinen eli taiteellista sisältöä välittävä, että operatiivinen, vaikutukseen pyrkivä, funktio. Otsikko antama informaatio on informaatiota kuvataideteoksesta, joten myös otsikolla on esteettinen vaikutus. Lisäksi sillä on operatiivinen funktio, koska se voi vaikuttaa katsojaan; otsikon perusteella katsoja voi tuntea samoin tai olla samaa mieltä kuin mitä taiteilija oli halunnut ilmaista. (Koehn, 1952 i.a.)

Myös Paloposken (2015, 298) kuvaama kieli- ja kulttuurieroista johtuva alku- ja käänöstekstin erilaisuus oli esillä käänöksissä. Sana ja tekstin eri elementtien keskinäiset suhteet eivät ole aivan samoin ilmaistavissa eri kielillä, ilman muokkauksia, tulkintaa ja selityksiä. Eri kielet kuvaavat maailmaa eri tavoin ja ilmaisevat asioita eri tavoin. Sanastossa se tarkoittaa sitä, että eri kielten sanojen vastavuus ja merkityskentät vaihtelevat. (Paloposki 2015, 299). Kiinan ja suomen kielen ilmaisutavan ero tulee esiin esimerkiksi sanajärjestyksessä. Kun kiinassa sanajärjestys noudattaa tiukasti subjekti-adverbi-verbi-objekti järjestystä, on se suomessa vapaampi. Näitä seikkoja oli pohdittava teosnimien lyhyissä lausekkeissa, koska lähdetekstin lauseenjäsenten funktio saattoi olla monimerkityksellinen ja joissain kohdin oli käytetty käänteistä sanajärjestystä, mikä runollisessa tyyliä on sallittua. Teosnimissä oli pitkälti noudatettu runokielen tyyliä ja käytetty neljän kirjainmerkin rytmillisiä lauseita.

7 KÄÄNNÖSRATKAISUT

Käännöstyön kannalta kiinnostavia ja pohdintaa herättäviä nimiä oli useita. Näyttelyn teosnimien symboliikka saattoi avautua suomalaiselle eritavoin kuin kiinalaiselle lukijalle. Taiteilija Sun Jinhaon teosnimi 秋水天长, [qiūshuǐ tiāncháng] sanasanaisesti käännettynä on *syksy vesi taivas pitkä*. Lause on ote Tang –dynastian aikaan 600 –luvun puolivälissä eläneen runoilija Wang Bon kirjoitelmasta. Teosnimi on lyhenne kirjoitelman luontokuvauskohdasta, virkkeestä 落霞与鹭齐飞, 秋水共长天一色, jota pidetään yhtenä kirjoitelman kauneimpana ja taidokkaimpana. Asiayhteydessä kuvataan tyyntä hetkeä myrskyn jälkeen. Parafrastin käännös virkkeestä voisi olla: *Laskevat ruskopilvet nousevat yhdessä yksinäisen villihanhen kanssa lentoon, syksyinen vesi sulautuu yhteen pitkän taivaan kanssa*. Baidu Baike –sivusto analysoi virkkeen symmetriaa ja vastapareja: ensimmäinen lause luo dynaamisen kuvan, pilvet laskevat ja nousevat yhdessä hanhen kanssa lentoon, kun taas jälkimmäinen lause kuvaa staattista tilaa, vesi ja taivas ovat yhteen sulautuneita. Ensimmäisessä lauseessa katse nousee pilvien ja villihanhen kanssa ylös, jälkimmäisessä mieli tyyntyy rauhaisaa veden pintaa ja taivaan rantaa katsellessa. (Baidu Baike i.a.) Näyttelyn kuvataiteilija lainasi teoksensa nimien tätä kirjoitelmaa ja lyhensi maisemaa kuvaavan lauseen sanoiksi *syksy vesi, taivas pitkä*. Alkuperäisen asiayhteyden pohjalta teosnimen vaihtoehtoinen käännös voisi olla *Taivas sulautuu tyyneen vedenpintaan*.

Tang -dynastian runoutta tuntevalle näyttelyvieraille teosnimen lause on mahdollisesti heti valjennut, mutta ilman kuvaa, kirjallisuuslähteitä ja aikarajoitteiden alla toimineelle kääntäjälle lauseen merkitys selvisi vasta sen jälkeen, kun teksti oli käännetty ja lähetetty toimeksiantajalle. Teosluetteloon painettua käännöstä, *Syksyn sade, sumuinen taivas*, voidaan pitää John Drydeniä, 1600 -luvulla elänyttä kirjailijaa ja kääntäjää lainaten, imitaationa. Kääntäjä oli käyttänyt vapautta ottaa muutamia elementtejä lähdetekstistä ja muokannut uuden, kotouttavan käännöksen.

Saman taiteilijan toisen teoksen, 山高云阔 [shāngāo yún kuò] nimi sisältää melodista rytmiä. Sanasanainen käänös on *vuori korkea pilvi laaja*. Lauseessa sanat 山 shān, vuori, ja 云 yún, pilvi, ovat vastaparit. Näitä määrittävät adjektiivit 高 [gāo], korkea ja 阔 [kuò] leveä, laajalle ulottuva, sointuvat myös rytmillisesti keskenään. Käänös on sanatarkka, *Korkeat vuoret, suuret pilvet*. Pilviä määrittäväksi adjektiiviksi valittiin *suuret*, koska sillä haluttiin tavoitella lähdetekstin vastaparien tunnelmaa.

Saman taiteilijan teoksen, 山水清晖, [shānshuǐ qīng huī], *Maisema puhtaassa valossa*, kirjainmerkit sanasta sanaan käännettynä ovat *vuori vesi kirkas auringonpaiste*. Kun yksittäiset sanat 山, *vuori* ja 水, *vesi* yhdistetään, saadaan uusi käsite, *maisema*. Perinteisestä maisemamaalausta kutsutaan nimellä 山水画 [shānshuǐ huà], koska aiheena ovat usein vuoret ja virtaavat vedet. Myös 清晖 voidaan joko ymmärtää yhtenä substantiivina 晖 *auringonpaiste* ja sitä määrittävänä adjektiivina 清 *kirkas*. Toisessa asiayhteydessä ne voidaan ajatella kuuluvan yhteen 清晖, joka on paikkakunnan nimi Etelä-Kiinassa.

Teos 碧云映家山 [bì yún yìng jiāshān] sanasanaisesti *taivaan sininen tai jaden vihreä, heijastaa koti vuori*. Sana 碧 [bì] on monimerkityksinen. Asiayhteydestä riippuen se voi tarkoittaa taivaan sinistä, jadea, jaden väriä tai kauneutta. Sana-liitto 碧云, siniset pilvet, on runollinen ilmaisu, jota näkee joskus paikannimissä. Pekingissä on Biyun temppeli ja myös asuinalue, joka on nimetty samoin. Biyun voi olla myös ihmisen nimi. Sininen pilvi saattaa kuitenkin suomalaisen mielessä liittyä synkkään sadepilveen tai kauniiseen iltaruskon sinertävään pilveen. Käänökseksi valittiin *Kotivuori siintää kauniiden pilvien varjossa*.

Yu Fengin teoksen 春山瑞松 [chūnshān ruìsōng] *Keväinen vuori, vehreät männyt*, sanasanainen käänös on *kevät vuori onnekas mänty*. Alun kaksi sanaa on käännetty kirjaimellisesti. Toisaalta ne voidaan myös ymmärtää siten, että sana *vuori*

on lyhennetty maisemaa tarkoittavasta kahden kirjainmerkin 山水 *vuori - vesi* sanasta pelkäksi *vuoreksi* 山, jotta neljän kirjainmerkin ytimekäs rytmi säilyisi. Siinä tapauksessa käännös kuuluisi *keväinen maisema*. Mänty symboloi muiden ominaisuuksien, kuten pitkäikäisyyden ja sitkeyden lisäksi myös onnea. Adjektiivi 瑞 *ruì* voi tarkoittaa onnekasta, pitkää ikää, hyvää terveyttä. Toisinaan ihmisten puheissa voi kuulla sanonnan 瑞雪 [ruì xuě], onnea tuottava, oikeaan aikaan sataanut lumi. Sanonta tulee vanhasta idiomista 瑞雪兆丰年 [ruìxuě zhào fēngnián] ”Onnen lumi (ts. oikeaan aikaan tullut lumi) tuo hyvän sadon”. Tässä käytin mäntyä määrittävänä sanana *onnen* sijaan sanaa *vehreä*, koska sekin on elämää pulpuavaa kevätluontoa kuvaava ja mielestäni elämänläheisyydessään onneen assosioituva adjektiivi. Epäilin, että *männyn* yhdistäminen sanaan *onnellinen* aiheuttaisi enemmän kysymyksiä kuin oivalluksia suomalaiselle katsojalle. Myöhempi keskustelu taiteilijan kanssa valasi teoksen nimen valintaa. Taiteilijalla oli mielessään mänty, jonka hän sijoitti keväiseen maisemaan. Jotta neljän kirjainmerkin rytmikkyys säilyisi, mänty tarvitsi jonkin adjektiivin kuvaaman sitä. Taiteilija valitsi sanan 瑞, onnekas, onnea tuottava, yhdistetäänhän mänty onnellisuuteen. Näin teokseen tulisi toiveikas, positiivinen tunnelma. Sama vire oli mielestäni onnistuttu välittämään myös käännösniemeen.

Teoksen 一片遥青 [yīpiàn yáo qīng] nimi aiheutti yksinkertaisuudessaan paljon pohdintaa. 一 tarkoittaa yksi, 片 on lukusanan ja pääsanan välissä käytettävä hyvin yleinen kappalesana. 片 liitetään viipalemaisiin tai litteän tai laakean muotoisiin pääsanoihin, kuten leipäviipale, pelto, maapalsta, näkymä. 一片土地, maapalsta, tulee helposti mieleen esimerkkinä sanan käytöstä. Teosnimessä pääsanana ei kuitenkaan ollut lainkaan substantiivia vaan kaksi adjektiivia. Ensimmäinen, 遥 [yáo], on tavu sanasta 遥远 tarkoittaen yksiselitteisesti *etäinen*. Jälkimmäinen adjektiivi 青[qīng], on sinertävän vihreä väri, joka asiayhteydestä riippuen voi tarkoittaa tummansinistä, mustaa tai vihreää. Peltoaukea voi olla vihreä, metsä voi näyttää läheltä katsottuna vihreältä mutta etäältä katsottuna tumman siniseltä, jopa mustalta. Antiikin aikaan 青[qīng] oli tummaksi värjätyn kankaan

väriin nimitys. Kiinan kielessä adjektiivien käyttö ilman substantiivisia ei varsinaisesti ole outoa eikä antiikin kiinassa luokiteltu sanoja länsimaisten nykykielten mukaisiin sanaluokkiin. Lauseyhteydestä riippuen yksi ja sama sana voi toimia verbinä, prepositiona, määreenä, tai vaikka sanaliiton osana. Adjektiivi, kuten tässä väri, voi viitata saman väriseen kohteeseen. Asiayhteyttä tietämättä ja kuvateosta näkemättä oli vaikea tietää, mihin väriin ja minkälaiseen maisemaan 青 [qīng] viittasi. Kyse saattoi olla etäisestä tummanpuhuvasta vuorimaisemasta, sinivihreästä metsästä tai vihreästä niittynäkymästä. Kun kääntäjänä oli valittava jokin näistä vaihtoehtoisista käännöksistä, päädyin mielestäni luontevimpaan ratkaisuun *Etäinen niitty*. Jäljestäpäin selvisi, että teosnimeen olisi tullut valita toisenlainen käännös. Selvyys tuli yllättävän sattuman kautta, kun käännöstyön jälkeen sain työmatkan yhteydessä odottamattoman tilaisuuden keskustella teoksen tekijän, taiteilija Yu Fengin, kanssa, joka selvitti, että hänen teoksensa 青 [qīng] viittaa vuoriston siniseen. Kääntäjälle teoksen näkeminen olisi ollut välttämätöntä.

Taiteilija Yu Feng kertoi myös yllättäviä seikkoja teosten nimeämisen taustasta. Edellä mainittu vuorimaisema ja toinen teos, 清和幽境 *Rauhainen maa*, saivat alkunsa siten, että hän aluksi keksi yleisluontoiset teosnimet ja vasta sen jälkeen ryhtyi maalaamaan teoksia. Tällainen tehtäväjärjestys ei sinänsä ole aivan tavatonta. Graafikko Veronica Ringbom kertoo käyttäneensä samanlaista toimintatapaa, keksivänsä ensin nimen tai nimi-idean ennen kuin luo itse teoksen (Pirinen 2003). Taiteilija Yu kertoi toimintatapansa syyksi näyttelyn järjestäjän asettamat vaatimukset teoksien koolle ja nimistön käännösaikataululle. Kun hänen kokoelmissaan ei ollut vaaditun mittaisia valmiita teoksia, täytyi ensin luoda teosten nimet ja toimittaa ne hyvissä ajoin näyttelyn järjestäjälle markkinointimateriaaleja varten. Vasta sen jälkeen hän saattoi maalata vaaditun kokoiset teokset.

8 LOPUKSI

Opinnäytetyössäni olevien esimerkein kerroin, kuinka pyrin välittämään Kiinan kulttuurille tyypillisiä alluusioita ja symboleita sisältävät viestit eri kulttuuri taustasta tulevalle katsojalle. Kuten esimerkeistä pystyy havaitsemaan, käännöstyössä turvauduin ensisijaisesti skopos-teoriaan eli johtolankana oli käännöksen tarkoitus, kiinalaisten kulttuuri-ilmiöiden välittäminen suomalaiselle näyttelyvieraille. Paikon myös Nidan dynaaminen ekvivalenssi ohjasi käännösratkaisuja pyrkiessäni välittämään lähdetekstin tunnelmaa. Se, että kohdetekstissä tavoitellaan samaa lähdetekstin aikaansaamaa vaikutusta, sopii mielestäni taiteellisten teosnimien käännöstyön pohjaksi erinomaisen hyvin.

Omalta osaltani olen pyrkinyt tällä opinnäytetyöllä edistämään Suomen ja Kiinan kulttuurien välistä ymmärtämistä. Esille otettujen esimerkkien kautta pyrin välittämään Kiinan kulttuurille tyypillisiä piirteitä ja ilmiöitä suomalaiselle, sangen erilaisesta kulttuuritaustasta tulevalle katsojalle. Kulttuuriemme samankaltaisuuttakin tuli esille: Teosten nimissä toistuvat maiseman ja vuodenaikojen kuvaukset puhuivat kaipauksesta luonnonläheisyyteen, mikä on sekä kiinalaisten että suomalaisten yhteinen piirre.

Muste ja vesi -näyttelyn teosnimien haastava käännöstyö, aika- ja paikkarajoitukset huomioiden, oli näkemykseni mukaan kokonaisuutena onnistunut, kuten myöhemmät keskustelut toimeksiantajan kanssa osoittivat. Toimeksiantaja oli tyytyväinen käännöksiin ja aikataulussa pysymiseen. Kääntäjänä työtä jälkeenpäin tarkastellessa huomaan sekä onnistuneita kohtia, että niitä, joissa nyt valitsisin toisenlaisen ratkaisun. Tällaisia kohtia ovat esimerkiksi termivalinnat, joita olen käsitellyt edellä.

Vaikuttaa siltä, että runollisen tekstin kääntäminen vaatii kääntäjältä muutakin kuin pelkkää teknistä sanaston kääntämistä. Taiteeseen heijastuu Kiinan runous, antiikin kirjallisuus, uskonnot ja filosofiat, joiden kautta teosten samoin kuin teosnimienkin merkitys avautuu. Sen lisäksi tarvitaan sisäistä taiteellista silmää, että voisi siirtää runollisia lähdetekstejä kohdekielelle. E. Nida kirjoittaa vuoden 2006

artikkelissaan ”Theories of Translation”, ettei mitään käännöstä voi tuottaa jonkin yksittäisen teorian pohjalta, vaan kyky kääntää on eräänlainen synnynnäinen kielellinen lahjakkuus. (Nida 2006). En tiedä, onko lahjakkuutta, mutta opinnäytetyö kannusti kehittymään ammatillisesti kääntäjän työssä. Tämä vahvisti käsitystä siitä, kuinka teoriapohja, perusteltu strategia ja kunkin erikoisalan tuntemus antavat erinomaisen rungon hyvälaatuisen käännöksen rakentamiseen. Työ myös hioi asiakassuhteiden hoitamisen taitoja, jotka ovat välttämättömiä kääntäjän ja tulkin työssä.

Kulttuurisidonnaisen symboliikan kommunikoiminen lyhyen tekstin välityksellä on erittäin haastava tehtävä. Joillakin käännöksen sanavalinnoilla pyrittiin viestittämään lähdetekstin alluusioita, mutta on vain arvailtavissa, kuinka hyvin kohdeyleisö viestit saattoivat ymmärtää. Lisää tutkimusta tarvittaisiin siitä, mitä Kiinan perinteisen kuvataiteen teosnimet kertovat kiinaa äidinkielenään puhuvalle ja kuinka ne avautuvat käännettynä suomenkieliselle yleisölle. Perinteinen kiinalainen kuvataide tuo esille kuvaamansa kohteen välityksellä erilaisia yhteiskunnallisia, filosofisia tai muita henkisiä ilmiöitä. Kohteiden symbolisesta merkityksestä eri kulttuureissa on jo tutkittu, mutta nimenomaan Suomen ja Kiinan kulttuureissa käytettyjen symbolien merkityksen vertailu olisi mielenkiintoinen tutkimuskohde.

Opinnäytetyö edisti olennaisesti oman ammatillisen tiedon ja taidon muodostumista, kehittämistä ja osoittamista. Prosessina työelämälähtöinen opinnäytetyö oli pitkäkestoinen ja luova. Tämän opinnäytetyön tekeminen voi myöhemmin olla mahdollinen väylä työllistymiseen. Näin vaativan ja luovan käännöksen tekeminen on oiva referenssi tuleville työnantajille. Se myös innosti pohtimaan kääntäjän uraa tulkin työn ohella.

LÄHTEET

- Baibe Baidu <http://baibe.baidu.com/view/982290.htm>. i.a. Luettu 10.10.2016
- Binyon, Laurence 1935. Painting. Teoksessa Roger Fry et al. (toim.) Chinese Art. An Introductory Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes & Minor Arts. Lontoo: B.T. Batsford Ltd.
- Chesterman, Andrew 2001. Kääntäminen teoriana. Teoksessa Riitta Oittinen & Pirjo Mäkinen (toim.) Alussa oli käännös. Tampere: Oy Juventes Print
- Chinese Art (c.1700 BCE - 2000 CE) Characteristics and History. i.a. www.visual-arts-cork.com/east-asian-art/chinese-painting.htm
- Gagh, Gary 2006. Hidden Meanings. Symbolism in Chinese Art <http://asianart.com/articles/rebuses/index.html>
- Huotari, Tauno-Olavi; Seppälä, Pertti 1990 ja 1999. Kiinan Kulttuuri. Helsinki: Otava.
- Hytönen, Niina; Rissanen, Terhi (Toim.) 2006. Käden käännteessä. Viittomakielten kääntämisen ja tulkkauksen teoriaa sekä käytäntöä. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab
- Ingo, Rune 1990. Lähtökielestä kohdekieleen: Johdatusta käänntieteen. Helsinki: WSOY
- Jutila, Varpu. 2016. Miten kääntäjäopiskelijat refleктоivat ideologiaa? Kääntäminen vallan taistelulentänä. Pro gradu tutkielma, Tampereen Yliopisto Kieli- käänntös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
URN:NBN:fi:uta-201606021745
- Koehn, Alfred 1952. Chinese Flower Symbolism Monumenta Nipponica –julkaisu Vol. 8, No. 1/2 (1952), pp. 121-146. Sofia University
- Leonardi, Vanessa 2004. Translating Film Titles: Linguistic Skills, Cultural Awareness or Marketing Strategies? University of Ferrara, Italy.
- Muste ja vesi -näyttelyn ilmoitus Kuopion musiikkikeskuksen verkkosivulla 2015. http://www.kuopionmusiikkikeskus.fi/web/musiikkikeskus/lokakuu/-/asset_publisher/6tUL/content/---tapahtuma_20151009_kiinalaista_kalligrafiaa.
- Nida, Eugene 2006. Theories of Translation. Julkaisussa Pliegos De Yuste, Espanja

- Paloposki Outi 2015. Kääntämisen historia ja sen tutkimus. Teoksessa Sirkku Aaltonen, Nestori Siponkoski & Kristiina Abdallah (Toim.) Käännetyt maailmat: johdatus käänösviestintään. Helsinki: Gaudeamus
- Pekanheimo, Eeva 2014. Luentomateriaalit Kääntäminen I -kurssilla. Diakonia ammattikorkeakoulu.
- Pirinen, Mikko 2003. Katse kuvassa ja nimi mielessä: kuvataideteosten nimien teoreettista tarkastelua. Jyväskylän yliopisto
- Reiss, Katharina, Hans J. Vermeer ja Pauli Roinila 1986. Mitä kääntäminen on: teoriaa ja käytäntöä. Helsinki: Gaudeamus.
- Shi, Xuedong 2014. Film Title Translation Methods from the Cultural Difference Aspects. *Studies in Literature and Language*. <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/4502>. Viitattu 7.12.2015
- Vehmas-Lehto, Inkeri 2002. Kopiointia vai kommunikointia. Johdatus käänösteoriaan. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab
- Wang Bo 600-ljKr. 滕王閣序, Baidu Baike –sivusto i.a. Viitattu 13.11.2016. <http://baike.baidu.com/view/982290.htm>.
- Wei, Shu ja Liu, Yiduo 2015. On the translation of the Titles of Chinese Paintings from the perspective of Skopos' theory. *World Journal of English Language* ISSN 1925-0711(Online) www.sciedu.ca/journal/index.php/wjel/article/view/6675. I.a. Viitattu 7.12.2015
- William, C.A.S 1974. A Comprehensive handbook on symbolism in Chinese art through the ages. Turtle Publishing, Boston, Rutland, Vermont, Tokyo.
- Zhong, Weihe 2003. Translation journal i.a. <http://translationjournal.net/journal/24china.htm>. Luettu 20.11.2016



翰墨丹青——浦东金桥传统书画展

INK AND WATER – MUSTE JA VESI

KIINALAISEN KALLIGRAFIAN JA MAALAUSTAITEEN NÄYTTELY

PE 09.10.2015 KLO 18-20 | LA 10.10.2015 KLO 12-19

TEOSLUETTELO



翰墨丹青——浦东金桥传统书画展

MUSTE JA VESI

– Pudong Jinqiao'n perinteisen kiinalaisen kalligrafian ja maalaustaiteen näyttely

ALKUSANAT

Idän Helmenä tunnettu Shanghai on maailmankuulu metropoli ja teknologian, kaupan sekä talouden keskus. Shanghai tunnetaan myös kansainvälisestä kulttuurivaihdosta. Pudong on Shanghai suurin kaupunginosa ja toimii Shanghai kansainvälisen talouden, rahoituksen, kaupan ja rahtikuljetuksen keskuksena.

Shanghai Pudongin kaupunginosa ja Kuopion kaupunki ovat tehneet yhteistyötä yli kymmenen vuoden ajan kulttuurin, koulutuksen, terveydenhoidon ja teknologian aloilla. Kaupungit solmivat ystävyyskaupunkisopimuksen kesäkuussa 2012. Pudongin kulttuuri-, radio-, filmi- ja TV-toimisto sekä Kuopion kaupungin kulttuuritoimi allekirjoittivat Memory of Understanding -muiston kulttuurivaihdosta toukokuussa 2013.

Elokuussa 2013 Kuopiossa järjestettiin Lujiazui talusalueen perinteisten instrumenttien orkesterin konsertti sekä Kaunis Pudong -valokuvanäyttely. Kuopion kaunistamaisemaa ja runsasta kulttuuritarjontaa esiteltiin shanghaiilaisille Kuopio – neljän vuodenajan kaupunki -valokuvanäyttelyssä, joka pidettiin Pudongissa lokakuussa 2014.

Tänä vuonna Pudongin kulttuuri- ja taidefestivaalin aikaan Kuopion Musiikkikeskuksen yhteisnäyttelyssä esillä kuuden kalligrafian ja perinteisen maalaustaiteen mestarin teoksia. Ohjelmaan sisältyy taiteilijoiden työnäytöksiä. Yhteisnäyttelyllä halutaan syventää maalaustaiteen ystävien välistä ystävyyttä ja edistää kulttuurien välistä ymmärrystä. Näyttely on avoinna perjantaina 9.10. työnäytöksen jälkeen klo 20 asti sekä lauantaina 10.10. klo 12-19.

YHTEISTYÖSSÄ



Kalligraafikot ja teokset

Lu Guo Liang 卢国联

节临《唐•虞世南孔子庙堂碑》

- 1 Yu Shinan: Osa konfutselaistemppelin steelasta. Tang Dynastia.

黄庭坚诗《寄题荣州祖元大师此君轩》

- 2 Huang Tingjian: Runo rongzhoulaisen mestarin muistoksi.

王绩诗《采药》

- 3 Wang Ji'n runo: Yrttejä.

观水游山联

- 4 *Retki joelle ja vuorille. Duilian-runopari.*

苏轼诗《和秦太虚梅花》

- 5 Su Shi'n runo: *Qin Taixu'n ylistys luumun kukalle.*

欧阳修诗《怀嵩楼新开南轩与君僚小饮》等三首

- 6 Ouyang Xiu' runo: *Juomassa yhdessä ystävien kanssa Huai Song uudessa rakennuksessa. Kolme säettä.*

节临《汉•乙瑛碑》

- 7 Osa Yi Ying -steelasta. Han-dynastia.

君家处世联

8 Qun-perheen sananlasku. Duilian-runopari.

杜审言诗《泛舟送郑卿入京》

9 Du Shenyang'in runo: *Zhen Qingin venekyyti pääkaupunkiin.*

好雨丰年联

10 Lempeä sade, runsas elonkorjuu. Duilian-runopari.

Sun Jin Hao 孙景浩

山高云阔

11 Korkeat vuoret ja suuret pilvet.

山水清晖

12 Maisema puhtaassa valossa.

碧云映家山

13 Kotivuori siintää kauniiden pilvien varjossa.

秋水天长

14 Syksyn sade, sumuinen taivas. (Kuvaa pitkää ja monivaiheista elämää. suom.huom.)

云山清居

- 15 Rauhainen asumus pilvien verhoamalla vuorilla.

清泉吐翠

- 16 Kirkas lähde pulppuaa elämää.

秋高气爽

- 17 Raikas keskisyksy.

溪山清沐

- 18 Vuoriston raikas kylpy aamukastessa.

林泉高致

- 19 Vesilähde keväisessä metsässä. (Kuvaa korkealle asetettuja tavoitteita. suom.huom.)

秋山横云溪水长

- 20 Kirkas virta ja pilvien ympäröimät syksyiset vuoret.

Yan Weiping 严卫平

云山系列 5 幅

- 21 Pilvet ja vuoret –sarja. Viisi osaa.

古隶对联 5 幅

22 Antiikin *lishu*-kirjoituksella laadittu duilian-runopari. Viisi osaa.

Li Jiegong 李介公

汉唐遗韵 2 幅

23 Han ja Tang -dynastioiden aikaisia runoja. Kaksi osaa.

旗袍和青花的故事 4 幅

24 Tarina qipao-mekosta ja sinisestä posliinimaljakosta. Neljä osaa.

人生感悟 4 幅

25 Ihmisen tunteita. Neljä osaa.

Li Bao Qin 李宝庆

草书六条屏《孙玮满庭芳词二首》

26 Kaksi säkeistöä kuusilehtiselle sermille kirjoitetusta Sun Wein runosta. Ruohokirjoitustyyli.

行书《程颢游月殿诗》

27 Chen Jing'in runo puolikursiivikirjoituksella.

草书《张三丰论太极》

28 Zhang Sanfen puhuu taichistä. Ruohokirjoitustyyli.

草书《茶掌故诗六首》

29 Kuusi anekdoottia teestä. Ruohokirjoitustyyli.

篆刻二方：

30 Sinettikaiverruksia:

《与人为善》

31 Hyvä tahto toisia kohtaan.

《万国咸宁》

32 Harmonia kansojen kesken.

Yu Feng 俞丰

行书自作诗

33 Oma runo puolikursiivikirjoituksella.

行书自作诗

34 Oma runo puolikursiivikirjoituksella.

行书自作诗

35 Oma runo puolikursiivikirjoituksella.

临王羲之草书帖

36 Lainaus Wang Xizhi'n kirjoitusmerkkien jäljennysarjoituskirjasta.
Ruohokirjoitustyyli.

临王献之行书帖

- 37 Lainaus Wang Xianzhi'n kirjoitusmerkkien jäljennysharjoituskirjasta.
Puolikursiivi tyyli.

烟林秋嶂

- 38 Sumuinen metsä, syksyinen vuori.

春山瑞松

- 39 Keväinen vuori, vehreät männyt.

一片遥青

- 40 Etäinen niitty.

清和幽境

- 41 Rauhainen maa.

临吴镇渔父图

- 42 Kopio Wuzhenin kalastaja -maalauksesta