

**Busta ilman raimssii ja muut doupit räbäyttäjät:
Hiphop-slangia kääntäjän näkökulmasta**

Iira Mukka
Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (englanti)
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2008

Tampereen yliopisto
Käännöstiede (englanti)
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

MUKKA, IIRA: Busta ilman raimssii ja muut doupit räbäyttäjät:
Hiphop-slangia kääntäjän näkökulmasta

Pro gradu -tutkielma, 72 sivua, englanninkielinen lyhennelmä, 9 sivua
Kevät 2008

Tässä tutkielmassa käsitellään hiphop-slangia ja sen kääntämistä. Hiphop-kulttuurin juuret ovat tiukasti urbaanissa Pohjois-Amerikassa, joten myös alkuperäinen hiphop-kieli on englanti. Suomenkielinen hiphop-slangi taas on vielä verraten nuorta ja etsii itselleen luontevaa muotoa, ja tämä yhdistettynä huoleen englannin vaikutuksesta suomen kieleen tarjoaa kääntämisentutkijalle oivallisen ja moniulotteisen tutkimuskohteen. Tarkoituksena on tutkia, missä määrin suomenkielisessä hiphop-slangissa ja näin ollen myös käännöksissä saa näkyä englannin vaikutusta sekä kuinka asiantunteva hiphop-slangin kääntäjän tulee olla, jotta kieli on ”aitoa” eli uskottavaa. Käännösteoreettisena taustana käytetään ensi sijassa Hans J. Vermeerin skoposteoriaa.

Tutkimuksen taustaksi esitellään kielen variantteja: puhekieltä, kirjakieltä, yleiskieltä ja slangia ja niiden tunnuspiirteitä sekä hiphop-slangin historiaa. Lisäksi tarkastellaan englannin vaikutusta suomen kieleen ja sitä kautta suomenkielistä hiphop-slangia, sekä luodaan katsaus puheen piirteiden ilmaisemiseen tekstissä ja niiden kääntämiseen, johon liittyy myös kysymys niin kääntäjän kuin kohdeyleisön asiantuntijuudesta. Tutkielmassa käsitellään lyhyesti myös tekstittämisen konventioita ja kuvan ja sanan suhdetta. Lopuksi tuodaan esiteltyt osa-alueet yhteen käännösesimerkkien ja niiden analyysin kautta.

Tutkimuksen aineistona on käytetty hiphop-artisti Karri ”Paleface” Miettisen suomentamaa hiphop-elokuvaa *8 Mile* sekä Los Angelesin jengikulttuuriin sijoittuvaa omaelämäkertateosta *Monster: Crips-jengiläisen muistelmat*, jonka on suomentanut Yasir Gaily. Aineiston analyysin avulla selvitetään sitä, millaisia yleisistä konventioista ja odotuksista poikkeavia keinoja käännöksissä on käytetty sekä sitä, millä tavalla samalle kohderyhmälle suunnatut av-käännös ja kaunokirjallinen käännös mahdollisesti poikkeavat toisistaan.

Tutkimustulosten perusteella voidaan todeta, että kääntäjän asiantuntijuudella on hiphop-slangin kääntämisessä tärkeä rooli ja että asiantunteva kohdeyleisö pystyy vastaanottamaan yleiskielestä radikaalistikin poikkeavia ilmaisuja myös ruututeksteissä, joskin käännösten hiphop-slangin reseptiosta kaivattaisiin vielä lisätutkimuksia. Lisäksi tulokset osoittavat, että hiphop-kielessä saa näkyä hiphop-kulttuurin alkuperä, mutta kehityssuunta vaikuttaa olevan ns. supisuomeen päin: äidinkielen hallitsemista pidetään hiphopin asiantuntijoiden keskuudessa suuressa arvossa.

Avainsanat: hiphop-slangi, puheen piirteiden kääntäminen, asiantuntijuus, skoposteoria

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1 TAUSTAA: HIPHOP-KULTTUURISTA	1
1.2 TUTKIMUKSEN TAVOITE JA RAKENNE	4
2. MITÄ HIPHOP-SLANGI ON?.....	6
2.1 PUHEKIELI, KIRJAKIELI, YLEISKIELI JA SLANGI.....	6
2.1.1 Suomen puhekielen yleisimmät piirteet.....	9
2.1.2 Englannin puhekieli ja slang.....	11
2.2 HIPHOP-SLANGIN SYNTY JA VAIKUTUKSET ENGLANNIN KIELEEN	12
3. SUOMENKIELISTÄ HIPHOP-SLANGIA?.....	14
3.1 SUOMEN KIELEN RIKASTUMISESTA JA KÖYHTYMISESTÄ	14
3.2 KÄÄNNÖSSUOMESTA JA HIPHOP-SLANGISTA	16
4. SUOMENKIELISEN HIPHOP-SLANGIN SYNTY JA TARVE.....	19
4.1 KIELESTÄ.....	19
4.2 MUUSTA KULTTUURISTA	24
5. KIRJOITETTUA PUHETTA JA PUHEEN KÄÄNTÄMISESTÄ.....	28
5.1 PUHEEN ILLUUSION LUOMINEN TEKSTISSÄ.....	28
5.2 PUHEEN PIIRTEIDEN KÄÄNTÄMISESTÄ	31
5.3 SLANGIN KÄÄNTÄMISESTÄ.....	33
5.4 KÄÄNTÄJÄN ASiantuntijuudesta	36
6. AUDIOVISUAALINEN B-RABBIT VS. KIRJALLINEN MONSTER	40
6.1 AUDIOVISUAALISESTA KÄÄNTÄMISESTÄ.....	40
6.1.1 Tekstittämisen erityispiirteitä ja konventioita.....	40
6.1.2 Kuva, sana ja ääni.....	42
6.2 AINEISTON ESITTELY	44
6.2.1 Taustaa: 8 Mile	44
6.2.2 Taustaa: Monster	45
6.3 WHERE THE HOOD AT – DETROIT VS. L.A.: AINEISTON ANALYYSIÄ	46
6.3.1 8 Mile	46
6.3.2 Monster.....	53
6.4 YHTEENVETO AINEISTON ANALYYSISTÄ	60
7. LOPPUPÄÄTELMÄT	63
LÄHDEKIRJALLISUUS JA TUTKIMUSAINESTO	68
ENGLISH SUMMARY	

1. JOHDANTO

1.1 Taustaa: hiphop-kulttuurista

Hiphop eli alun perin amerikkalainen, 1970-luvun alussa kehittynyt nuorisokulttuuri-ilmiö, on kehittynyt maailmanlaajuisesti populaarikulttuurin alalajiksi ja tullut Suomeenkin jäädäkseen. Yhdysvalloissa suosituimpien musiikkilajien kolmen kärkeen kuuluu nykyään jazzin ja countryn lisäksi hiphop, ja Suomessakin sekä amerikkalainen että kotimainen hiphop soi jatkuvasti radiossa ja klubeilla sekä valtaa myyntilistoja. Hiphop käsittää kuitenkin musiikin lisäksi kokonaisen kulttuurin: monille nuorille se on niin syntysijoillaan urbaanissa Pohjois-Amerikassa kuin meillä Pohjolassakin suorastaan elämäntapa, johon liittyvät tärkeänä osana vaatetus, puhetyyli, elämänsenne ja kaveripiiri.

Hiphop-kulttuurin juuret ovat 1960- ja 70-luvun vaihteen New Yorkin Bronxissa, jossa mustat ja latinonuoret tanssivat break dancea ja toivat suuren maailman tietoisuuteen hiphopin neljä alkuperäistä elementtiä: graffitien maalauksen, rapin eli puhelaulun, break dancen ja levyjen ”pyörityksen” (engl. *spinning*) eli dj:n (tiskijukan) työn. Vuonna 1985 Grammy-musiikkigaalaan perustettiin oma kategoria hiphopille, ja suuret levy-yhtiöt alkoivat kiinnostua hiphop-musiikista. Tällöin hiphopista tuli ns. mainstream- eli valtavirtamusiikkia, ja alkoi mc:iden (engl. *master of the ceremony*) aikakausi, jolloin hiphopin muut kolme elementtiä jäivät suuren yleisön silmissä lähes näkymättömiksi, ja rapista kasvoi tärkein elementti. Nykyäänkin sanasta hiphop tulee mieleen todennäköisimmin juuri rap-muusikot eli ”räppärit” tai ”rähäyttäjät”, jotka ovat muihin elementteihin verrattuna eniten näkyvillä ja jotka usein retostelevat musiikkivideoissaan isoilla autoilla ja koruilla. (Sommer 2004.)

Koko hiphop-kulttuuriin mahtuu kuitenkin paljon muutakin kuin valtavirtahiphop. Sekä Yhdysvalloissa että Suomessa monet hiphop-muusikot tekevät ns. underground-musiikkia, mikä tarkoittaa, että he esimerkiksi kustantavat levynsä itse tai työskentelevät pienille levy-yhtiöille ja vastustavat näin suurempien markkinavaltaa. Undergroundin

lisäksi hiphopissa on määritelty muitakin erilaisia kategorioita, jotka eivät ole valtavirtahiphopia. Näitä ovat esimerkiksi poliittinen, hengellinen ja *old school* eli ”vanhan koulun” hiphop, jossa käytetään 80-luvun taustoja eli ”biittejä”. (Henderson 2003: 564–567.) Tässä tutkielmassa viitataan kuitenkin hiphop-käsitteellä juuri mainstream-kulttuuriin, joka on selvästi eniten näkyvillä sekä Yhdysvalloissa että Suomessa. Rap-musiikilla ja hiphop-musiikilla tarkoitan samaa, vaikka yksi hiphop-kulttuurin iskulause kuuluukin, että ”*rap is something that you do, hip hop is something that you live*”.

Hiphop kertoo tarinoita erityisesti afroamerikkalaisesta kaupunkilaisnuorisosta. Kulttuurin katsotaan alkuperäisesti ilmentävän mustien ja latinojen protestia niin kaupunkien ghettoistumista kuin valkoisen valtakulttuurin ylivaltaa vastaan (Nieminen 2003: 168). Hiphopissa on kyse selviytymistarinoista sekä ”amerikkalaisen unelman” tavoittelusta ja menestyksestä, vaikka ei omista mitään. Monet Amerikan menestyneimmistä rap-tähdistä ovatkin (tai antavat uskottavuuden nimissä ymmärtää olevansa) esimerkiksi entisiä huumeidiilereitä, jotka ovat nousseet pohjalta huipulle. Kulttuuriin liittyvät vahvasti myös jengit, jotka kuuluvat köyhään amerikkalaiseen katukuvaan eli ghettoihin. Hiphop on New York Cityn nuorisokulttuuri, joka on valloittanut koko maailman. (Smith 2004.) Miten kuvio sitten sopii suomalaiseen ympäristöön?

Suomeen hiphop-kulttuuri rantautui näkyvästi 2000-luvun vaihteessa, jolloin ensimmäiset suomalaiset hiphop-levyt nousivat myyntilistoille ja alkoi suoranainen suomi-hiphopin buumi. Pienemmät piirit olivat toki tehneet hiphop-musiikkia jo koko 1990-luvun (Nieminen 2003: 169). Suomalainen (mainstream-)hiphop-kulttuuri on siis verrattaen nuorta, eikä taustalla ole samanlaisia tekijöitä kuin alakulttuurin emämaassa Yhdysvalloissa. Kun amerikkalainen hiphop on elinkaarensa aikana käynyt läpi erilaisia vaiheita niin musiikin, ajattelutapojen kuin pukeutumisenkin suhteen, Suomessa näkyvä hiphop-kulttuuri alkoi suoraan kaupallisesta mainstream-vaiheesta, johon amerikkalainen hiphop on siis vähitellen kehittynyt. Tämän vuoksi moni ehkä piti hassuina tai

epäilyttävinä yhtäkkiä katukuvaan ilmestyneitä ensimmäisiä isoja housuja ja vieraita käsimerkkejä sekä suomalaisille epätyypillistä itsekehua, jota yhtäkkiä kuuli radiosta.

Suomalaisen hiphopin äkilliselle nousulle on vaikea antaa yksiselitteistä syytä, mutta yksi syy on epäilemättä se, että hiphop-musiikkia alkoi tehdä ja ostaa suuri joukko nuoria, joiden nuoruudessa hiphop oli jo vakiintunut populaarimusiikin alalaji. Heille hiphop ei ollut Matti Niemisen sanoin ”mustien amerikkalaisten harjoittama musiikillinen kummajainen, ärsyttävää epämusikaalista höpötystä, jollaisena se vanhemmalle, rockin konventioihin jämähtäneelle, ikäpolvelle näyttäytyi – ja monessa tapauksessa edelleen näyttäytyy”, vaan sitä kuunneltiin avoimin korvin. Music Television (MTV) ja internet avasivat näille nuorille ovia hiphopin maailmaan, johon he ovat päässeet sisälle aivan eri tavalla kuin vanhempi ikäpolvi. (Nieminen 2003: 172–173.)

Suoraan Amerikan malliin siirtyminen ei kuitenkaan ole ongelmatonta eikä monen mielestä edes mahdollista, kun Suomesta puuttuvat ghetot ja jengit, joista tehdä musiikkia. Myös hiphopin kaupallistuminen on saanut monet takajaloilleen, eivätkä suomalaisetkaan alan harrastajat ja asiantuntijat katso MTV:n entisiä ghettojen kasvatteja ja nykyisiä kultakoruihin kietoutuneita rap-miljonäärejä kovin hyvällä, koska pelkistä autoista, rahasta ja naisista räppäävät artistit eivät monen mielestä ole enää ”aitoja” (Nieminen 2003: 174–175). Aitous on tärkeä käsite suomalaisille hiphopin harrastajille, joiden tavoitteena on luoda Suomen oloissa uskottavaa, suomenkielistä hiphopia. Alkubuumin jälkeen suomi-hiphopissa ollaankin jo päästy vaiheeseen, jossa pelkän oman edun tavoittelijat ja Amerikan apinoijat ovat putoamassa kelkasta, ja jäljelle jäävät todelliset taiturit ja niin sanotusti ”syvällä pelissä” eli sydämellä mukana olijat. Hiphop on vakiintunut suomalaisen populaarimusiikin kentälle, ja nyt sitä on tarpeen kehittää omaleimaisemmaksi ja laadukkaammaksi pyrkimällä eroon amerikkalaisen hiphopin asettamista kaavoista (Nieminen 2003: 186).

Suomalaisen hiphop-kulttuurin vakiinnuttaessa paikkaansa vakavasti otettavana alakulttuurina tarvitaan tietysti myös kieli, joka yhdistää alan harrastajat ja kulttuurin jäsenet. Hiphop-slangi onkin monella tapaa kiehtova tutkimuskohde. Siihen liittyvät niin

slangi yleiskäsitteenä kuin aitouden ja asiantuntijuuden aspektit, joita on kiinnostavaa tarkastella siksi, että hiphop-slangin kuulemiselta ja näkemiseltä on vaikea 2000-luvun Suomessa välttyä: vaikutteita huomaa sekä puhutussa puheessa että kirjoitetussa muodossa olevassa puheessa esimerkiksi internetin keskustelupalstoilla, mainoksissa, televisiossa ja elokuvissa sekä tietysti suomenkielisessä hiphop-musiikissa.

1.2 Tutkimuksen tavoite ja rakenne

Tässä tutkimuksessa tarkastelen hiphop-kulttuuria kääntäjän näkökulmasta. Suomenkielisen hiphop-slangin kiistaton alkuperä on englannin kielessä, jonka mahdollisesti rappeuttavista vaikutuksista suomen kieleen ollaan aika ajoin kovin huolissaan. Siksi on kiinnostavaa tutkia, missä määrin hiphop-slangin kaltaisessa erikoisalan kielessä saa näkyä englannin vaikutteita – äidinkielen vaaliminen on hiphopin harrastajillekin tärkeää, ja kääntäjän taas tulee ensisijaisesti pitää mielessä luettavuus, joka edellyttää selkeää ulosantia. Toisaalta hiphop-slangi ilman englanninkielisiä ilmauksia ja vaikutteita tuntuu kaukaiselta ajatukselta, sillä monelle hiphopin ilmiölle ei ole olemassa käännösvastineita eivätkä ne aina ole tarkoituksenmukaisiakaan. Hiphopin juuret ovat Amerikassa ja sen kuuluu suomenkielisessäkin puheessa ja musiikissa kuulua. Tarkoitukseni onkin selvittää, mitä on suomenkielinen hiphop-slangi – onko sitä? – ja miten se syntyy, sekä miten kääntäjä voi siihen suhtautua ja millaista asiantuntijuutta kääntäjältä vaaditaan hiphop-slangin kääntämisessä. Hypoteesini on, ettei suomenkielistä hiphop-slangia voi olla ilman englannin vaikutteita.

Aineistona käytän hiphop-elokuva *8 Milea*, jonka on suomentanut tunnettu suomalainen hiphop-artisti Karri ”Paleface” Miettinen, sekä jengielämästä kertovaa Monster Kody Scottin, alias Sanyika Shakurin, omaelämäkertaa *Monster: Crips-jengiläisen muistelmat* (engl. *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*), jonka on suomentanut Yasir Gaily. Molempien teosten dialogi on kaupunkilaisnuorten puhumaa hiphop-slangia, mikä tarjoaa hedelmällisen maaperän tutkimuksen teoriaosuuden käytännön testaamiseen. Etenkin *8 Milen* suomennos sai ilmestyessään paljon positiivista huomiota julkisuudessa,

mikä tukee hypoteesiani siitä, että hiphop-slangin kääntäjän tulee kääntämisen lisäksi olla myös hiphopin asiantuntija. Aineistojen avulla pyrin myös tutkimaan, miten slangin kääntäminen eroaa av-kääntämisen ja kaunokirjallisen kääntämisen tapauksissa, ja miten eri kääntämisen lajien ammattilaiset voivat luoda uskottavia henkilöihahmoja ja puhetta.

Työn ensimmäisessä käsittelyluvussa, luvussa kaksi, tarkastelen puhutun ja kirjoitetun kielen eroja sekä määrittelen, mitä ovat puhekieli, kirjakieli, yleiskieli ja slang. Luon katsauksen suomen puhekielen yleisimpiin piirteisiin ja tarkastelen, mistä tunnistaa englannin kielen puhekielen ja slangin. Käsittelen myös hiphop-slangin syntyä ja sen moniulotteisia vaikutuksia englannin kieleen, kuten esimerkiksi sitä, millä tavalla sitä voi nähdä ja kuulla mediassa ja populaarikulttuurissa.

Kolmannessa luvussa pohdin englannin vaikutusta suomeen niin hiphop-slangin suhteen kuin yleisemmällä tasolla, eli mitä tarkoitetaan suomen kielen rikastumisella ja köyhtymisellä, ja voidaanko hiphop-slangilla katsoa olevan rikastuttava tai köyhdyttävä vaikutus suomeen ja ns. standardikieleen. Sivuan myös käänносuniversaaleja eli kielellisiä piirteitä, jotka ovat tekstityypistä ja kieliparista riippumattomia käänносille yhteisiä, sekä pyrin määrittelemään, mitä on suomenkielinen hiphop-slangi. Luvussa neljä esittelen lyhyesti suomenkielisen hiphop-slangin (lyhyttä) historiaa ja kanavia, joita pitkin hiphop-slangi leviää sekä tapoja, joilla englanninkielisen hiphop-slangin sanoja ja ilmauksia adaptoituu suomen kieleen. Pohdin myös, missä määrin amerikkalaiset teemat ja englannin kieli saavat näkyä suomalaisessa hiphopissa sekä esittelen kulttuurin eri ilmiöitä, joissa hiphop-slangia tarvitaan.

Luvussa viisi tarkastelen puheen illuusion luomista tekstissä niin kaunokirjallisuuden kuin ruututekstien näkökulmasta, ja miten kirjailija ja kääntäjä voivat esimerkiksi luoda henkilöihahmoja tietynlaisen puheen avulla. Esittelen, mitä keinoja kääntäjä voi käyttää apunaan kääntäessään puheen piirteitä ja slangia sekä pohdin, tulisiko slangin kääntämisessä käyttää kotouttavaa vai vieraannuttavaa strategiaa eli muuttaa kohdeyleisölle oudommat piirteet tutuiksi vai jättää ne tekstiin vieraampaa vaikutelmaa luomaan. Pureudun myös kysymykseen sekä kääntäjän että kohdeyleisön

asiantuntijuudesta ja tarkastelen, millä tavalla ja missä määrin se vaikuttaa käännöksiin ja niiden onnistuneisuuteen.

Työn kuudennessa luvussa esittelen audiovisuaalisen eli av-kääntämisen erityispiirteitä ja konventioita sekä pohdin kuvan, sanan ja äänen suhdetta ruututeksteissä. Samassa luvussa esittelen tutkimusaineistoni *8 Milen* ja *Monsterin*, ja varsinaisessa aineiston analyysiosassa vertailen teosten dialogia sekä lähde- ja kohdekielen kannalta että keskenään käyttäen teoreettisena viitekehystenä lähinnä Katharina Reissin ja Hans J. Vermeerin käännösteorioita ja erityisesti Vermeerin skoposteoriaa. Luvun lopuksi teen yhteenvedon aineiston analyysistä.

2. MITÄ HIPHOP-SLANGI ON?

2.1 Puhekieli, kirjakieli, yleiskieli ja slangi

Puhe vastaanotetaan yleensä auditiivisesti eli korvin ja kirjoitus visuaalisesti eli silmin. Puhekielen käsite viittaa nimensä mukaisesti puhuttuun kieleen, ja se eroaa kirjoitetusta kielestä siten, että jos puhe menee ohi korvien, sitä voi enää kelata takaisin ja palata tarkastelemaan kuten kirjoitettua kieltä. Kirjoitettu kieli on yleensä huolitellumpaa ja tiiviimpää kuin puhuttu kieli, koska vapaasti puhuttaessa puheen suunnittelun ja tuottamisen välinen aika on lyhyt, kun taas kirjoitettaessa on aikaa suunnitella ja viilata kieltä. Puheeseen jää myös taukoja ja katkoksia ja siinä on runsaasti toistetta ja tekstiä jäsentäviä partikkeleita. (Lehikoinen 1995: 95.) Tässä tutkimuksessa puhekielellä viitataan lähinnä kirjoitettuun puhekieleen eli puhekielisiin piirteisiin kirjoitetussa tekstissä. Kirjallisuudessa esiintyviä puhekielisyksiä voidaankin ”tavallisen” puheen vastaanottamisesta poiketen lukea yhä uudelleen, kun taas av-käännöksiin ei voi enää palata, vaikka ne kirjoitetussa muodossa ovatkin.

Puhekieli ja sen variantit, kuten slangi ja murteet, ovat osa niin suomen kuin englanninkin kieltä, vaikka ne eroavatkin kirja- ja yleiskielestä sekä toisistaan monin

tavoin. Suomen kielen kirjakielellä tarkoitetaan virallista, kirjoitettua suomen kieltä, jota pidetään ”oikeana” kielen muotona ja jota kouluissa perinteisesti on opetettu. Kirjakieli ei kuitenkaan ole koskaan ollut suomenpuhujien luontaisesti käyttämä kieli, vaan se on erikseen rakennettu tietosiin päätöksiin pohjautuen. Kirjakieli on koulutuksen ja sivistyksen kieli, ja tästä voi syntyä käsitys, että puhekieli on ”vääää” tai ”huonoa”, kun se ei noudata kirjakielen normeja. Puhekielen normit ja käytännöt ovatkin tyypillisesti tiedostamattomia, ja vaikka opimme puhumaan ja kuuntelemaan paljon ennen lukemista ja kirjoittamista, opimme tiedostamaan puhutun kielen ominaisuuksia vasta, kun osaamme lukea ja kirjoittaa. Suomen puhekieli onkin ennen kaikkea suomalaisten äidinkieli ja kielimuoto, joka on opittu ja jota opitaan koko elämän ajan osana arkipäivää. (Crystal 1988: 52; Jarva & Nurmi 2006: 5; Paronen 2004: 5–6.)

Yleiskielellä tarkoitetaan kieliyhteisön jäsenille yhteistä kieltä, joka seuraa normeja. Yleiskielen lajit ovat kirjoitettu yleiskieli ja huoliteltu puhekieli eli julkisuuden puhekieli. Arkinen puhekieli tai nykypuhekieli sen sijaan on yleispuhekielen vapaampi ja normittamaton variantti. Arkipuheessa on paljon vaihtelua esimerkiksi puhujan iän, sosiaaliryhmän, koulutuksen ja asuinpaikan mukaan. Puhekielessä on variaatiota myös siksi, että ihmiset puhuvat eri tavoin eri tilanteissa – joka tilanteeseen ei sovi samanlainen puherekisteri. (Lehikoinen 1995: 91, 151.) Yksi puhekielen variantti on slang, jota tarkastelen seuraavaksi.

Lars Anderssonin ja Peter Trudgillin mukaan slangille ei ole olemassa kunnollista määritelmää. Slangia voidaan kuitenkin luonnehtia eri tavoin, ja voidaan määritellä, mitä se on ja mitä se ei ole. Ensinnäkin slang on Anderssonin ja Trudgillin mukaan kielenkäyttöä, joka on ”tyylillisesti neutraalin kielenkäytön alapuolella”, mikä ilmenee esimerkiksi kiro sanojen käytöstä. Tämä on kuitenkin kovin laaja luonnehdinta. (Andersson & Trudgill 1990: 69.) Slangi on tyypillistä nimenomaan puhekielelle, eikä arkisen puhekielen ja slangin raja ole kovin selvä tai jyrkkä. Slangia syntyy erilaisissa sosiaalisissa ryhmissä kuten ikä-, ammatti- ja harrastusryhmissä ja sen tehtävänä on ilmentää kunkin ryhmän arvomaailmaa ja lujittaa sen yhteenkuuluvuutta. Slangia ei kuitenkaan yleensä puhuta yksinomaaisena kielimuotona, vaan oman ryhmän parissa

puhutaan slangia, mutta toisissa tilanteissa voidaan käyttää muita kielimuotoja. (Lehikoinen 1995: 155.)

Slangi on Anderssonin ja Trudgillin mukaan luovaa sekä lyhytikäistä. Slangisanat leviävät samaan tapaan kuin muutkin trendit – suurista kaupungeista pienempiin ja pienemmistä slanginpuhujaryhmistä yleispuhekieleen. Slangisanat ovat usein lyhytikäisiä siksi, että slangiksi luokitelluista sanoista tulee neutraalia kieltä tai ne vanhentuvat ja poistuvat käytöstä. Tämä perustuu slangin luovuuteen: valtava määrä uusia slangisanoja muodostaa uhkan vanhoille, ja usein uudet korvaavat vanhat. (Andersson & Trudgill 1990: 78.) Tämä asettaa myös kääntäjälle uusia haasteita pysyä kehityksen perässä, kun samalla sanalla voidaan yhtenä päivänä tarkoittaa yhtä ja lyhyen ajan kuluttua jo toista, tai sana voi poistua käytöstä kokonaan.

Slangi eroaakin yleiskielestä lähinnä sanastoltaan. Suomenkielisessä slangissa käytetään paljon lainasanoja, esimerkiksi ruotsalaisperäisiä sanoja *broidi* (< *broder*) eli veli, *hima* (< *hem*) eli koti tai *skole* (< *skola*) eli koulu, tai englantilaisperäisiä sanoja *fiilis* (< *feeling*) eli tunnelma, *frendi* (< *friend*) eli ystävä tai *staili* (< *style*) eli tyyli(käs). Slangisanoja saadaan myös johtamalla, ja tavallisimmat slangijohtimet ovat *-is* ja *-ri*, joiden avulla muodostetaan substantiiveja: *julkkis*, *koris*, *roskis*, *fillari*, *olkkari*, *rekkari* ja niin edelleen. Myös typistämällä voidaan muodostaa slangisanoja: abiturientista tulee *abi*, kandidaatista *kandi* ja opettajasta *ope*. Varsin tavallista on myös, että yleiskielen sanat saavat slangissa uuden merkityksen: *kinkku* tai *tipu* eli tyttö, *luukku* eli asunto tai *kaali* eli pää. (Lehikoinen 1995: 155–159.) Tähän palaan tarkemmin luvussa 4.1.

Suomessa slangia on puhuttu ainakin 1890-luvulta lähtien, ensimmäisinä Helsingin kaksikielisten työläiskorttelien pojat (Lehikoinen 1995: 155). Helsingin tai stadin slangiksi nimitetty kielimuoto on kuitenkin nykyään Helsingin seudun neutraalia (arki)puhekieltä, ja sitä käytetään ja ymmärretään muuallakin kuin Helsingissä. Esimerkiksi Helsingin slangista peräisin olevia sanoja *duuni* eli työ, *koisata* eli nukkua ja *rööki* eli savuke ei voi enää pitää erityisen helsinkiläisenä. (Jarva & Nurmi 2006: 24.) Slangia ei siis välttämättä koske murteiden tapaan alueellisuus. Eri alueiden slangissa on

kuitenkin luonnollisesti eroja, ja esimerkiksi Englannissa, Amerikassa ja Australiassa slangit on erilaista, vaikka yleiskieli eli englanti on kaikilla näillä kielialueilla sama. Myös sosiaaliluokkien välillä voi slangissa olla eroja: esimerkiksi Englannissa yläluokkaan kuuluvat puhujat voivat käyttää yläluokalle tyypillisiä ilmauksia, joita alempiin sosiaaliluokkiin kuuluvat eivät käytä. (Andersson & Trudgill 1990: 73.)

Tässä tutkimuksessa pääosassa olevan hiphop-slangin voisi Lehikoisen luokitteluja käyttäen luokitella ainakin tietyn harrastajaryhmän kielimuodoksi ja näin ollen lähinnä ”sosiaaliseksi” slangiksi maantieteellisen sijaan. Kuitenkin myös saman sosiaalisen slangin sisällä voi olla alueellisiakin eroja, ja tähän mielenkiintoiseen ilmiöön pureudutaan esimerkiksi amerikkalaisessa nuorten elokuvassa *ATL*, jossa New Yorkista ja Atlantasta kotoisin olevat kaverukset ihmettelevät, miksi Atlantassa käytetään keskustelukumppaniin viitattaessa sanaa *shorty* (suomennoksessa *pätkä*, joka on *shorty*-sanan standardikielisen merkityksen vastine) ja New Yorkissa taas *son* (suomennoksessa *poika*). Puhujat käyvät keskustelua siitä, miksi jotakuta voi kutsua pätkäksi, vaikka itse olisi kyseistä henkilöä lyhyempi, tai pojaksi, vaikka ei olisi henkilölle mitään sukua. Keskustelun koukku on siinä, että hiphop-slangissa *son* ja *shorty* tarkoittavat molemmat jotakuinkin samaa kuin *homeboy* eli *homie* eli suomeksi yksinkertaistettuna *kaveri* (*shorty* tarkoittaa lisäksi hyvin usein *tyttöä*). Tällöin suomennokseksikin sopisi luontevasti jokin slangivaikutteinen *kaverin* synonyymi, sillä suomen kielessä ketään harvemmin puhutellaan yleisnimellä *pätkä*, jos ylipäätään puhutellaan. Mainitussa keskustelussa on kuitenkin syytä markkeerata *shortyn* ja *sonin* eri merkitykset standardikielessä ja hiphop-slangissa, sillä muuten repliikkien idea ei suomennoksesta välittyisi.

2.1.1 Suomen puhekielen yleisimmät piirteet

Puhekielessä on paljon nk. leimattomuuksia eli piirteitä, joiden perusteella puhujan asuinpaikkaa ei pysty päättelemään. Tässä luvussa tarkastelen niitä. Maarit Bergin ja Leena Silfverbergin mukaan puhekielen sanastolle on esimerkiksi tyypillistä, että pitkiä

sanoja on vähemmän kuin kirjakielessä, johtimia ja substantiiveja käytetään niukasti ja verbejä ja pronomineja runsaasti. (Berg & Silfverberg 1997: 126.) Liisa Tiittulan mukaan sanojen lyhyys johtuu siitä, että puheessa käytetyt sanat ovat frekvenssiltään yleisimpiä ja usein esiintyvät sanat ovat lähes aina lyhyitä. Tällaisia ovat esimerkiksi *ja, se, ei, hän, kun, jos, jo, vaan*. (Tiittula 1992: 55.)

Sanojen lopusta katoaa usein puhekielessä äännteitä ja sanoja sidotaan toisiinsa: *tässä*-sanasta tulee *täs* ja *kotiin*-sanasta *kotii*, ja ”*minulla on*” supistuu muotoon *mullon* (Berg & Silfverberg 1997: 126). Konjunktioita käytetään puheessa paljon: esimerkiksi *kun*, joka puheessa tyypistyy muotoon *ku*, ja *että*, joka lyhenee muotoon *et*, ovat yleisiä. Pikkusanat, joita kutsutaan diskurssipartikkeleiksi tai täytesanoiksi, esimerkiksi *sit* ja *niinku*, ovat myös tyypillisiä samoin kuin anglismit, kuten *ookoo, sori* ja *jees*. (Jarva & Nurmi 2006: 8.)

Puhekielessä tyypillistä on myös passiivimuodon käyttö monikon 1. persoonan funktiossa (*me mennään*), yksikön käyttö monikon 3. persoonassa (*ne tulee, tytöt menee*), jälkitavujen a-loppuisten vokaaliyhtymien monoftongiutumisen (*kauhee, puuroo*), i-loppuisen diftongin i:n kato (*punanen, sellanen, kirjottaa*), i:n loppuheitto mm. translatiivissa ja verbien imperfektimuodoissa (*suureks, hyppäs*), *se-* ja *ne-*pronomien käyttö ihmisiin viitattaessa, *toi-* ja *tää-*muotojen käyttö pronomien *tuo* ja *tämä* sijaan, sekä yksikön 1. ja 2. persoonan pronomien muodot *mä(ä)* ja *sä(ä)*. Possessiivisuffiksia eli omistusliitettä ei myöskään yleensä käytetä (*mun kirja, mejän takia*). (Lehikoinen 1995: 152–154.)

Puhekielessä yleiskielen d katoaa usein h:n jäljestä varsinkin lukusanoissa: *yhellä* (yhdellä), *kaheksa, kohalle* (kohdalle). Sanat *meidän* ja *teidän* muuttuvat muotoon *mei(j)än* ja *tei(j)än*, ja *tietää-* ja *odottaa-*verbien muodoista tulee esimerkiksi *tii(j)än* (tiedän) ja *oota* (odota). Verbeistä *olla, mennä, panna* ja *tulla* taas käytetään usein yksitavuisia asuja, joista puuttuu l tai n, kuten esimerkiksi *oon, oisit sanonu, mihin sä meet?, paa ovi kii* sekä *tuu tänne*. (Lehikoinen 1995: 153–154.)

Yleiskielen ts:n vastineena on useissa puhekielen sanoissa tt tai t, kuten esimerkiksi sanoissa *kat(t)o* (katso), *seittemä*, *viittää* (viitsiä), *i(t)te* ja *ei sun tartte* (ei sinun tarvitse). Näin ei ole kuitenkaan läheskään aina: ts:ää käytetään useissa slangisanoissa, kuten *mutsi*, *rantsu* ja *funtsia*, sekä lainasanoissa (*pitsa*), erisnimissä (*Sveitsi*) ja vain yleis- tai kirjakielelle tyypillisissä sanoissa (*itsenäisyys*, *itsepalvelu*, *katsaus*, *isännöitsijä*). (Lehikoinen 1995: 153.)

2.1.2 Englannin puhekieli ja slangi

Myös englannin kielessä puhuttu ja kirjoitettu kieli eroavat toisistaan eri tavoin. Puhekielisyyden astetta ei kuitenkaan englannissa aina ilmaista samalla tavalla sanojen kirjoitusasulla kuin suomessa, vaan se on enemmän muiden piirteiden varassa. Puheessa käytetään paljon täytesanoja kuten *you know*, *you see*, *listen* ja *I mean* sekä sanoja *and* ja *but* lauseiden yhteen tilkitsemiseksi, kun taas kirjoitettu kieli on tiiviimpää ja yhtenäisempää. Puheessakin kielioppi on kuitenkin lähellä kirjoitettua kieltä. (Crystal 1988: 22–23.) Englannissa onkin Jaakko Anhavan mukaan luokiteltavissa kirjakieli sekä standardipuhekieli, joka seuraa kirjakielen muoto- ja lauserakennetta sekä (maittaista) ääntämysnormia ja joka vastaa lähinnä kielimuotoa, jota Suomessa kutsutaan yleispuhekieleksi. Alueelliset murteet ja puhekielet eroavat standardienglannista ensi sijassa ääntämykseltään, ja standardienglannin muodollisiin ja arkisiin käyttötilanteisiin tarkoitettuja eri rekistereitä erottavat lähinnä sananvalinnat. Suomessahan taas on kirjakieli sekä joukko puhekielen variantteja, joista yksi on yleispuhekieli ja jotka kaikki poikkeavat kirjakielestä myös muoto- ja lauserakenteeltaan. (Anhava 2000: 34–35.)

Suomen puhekielen eri varianttien tapaan englannin vanhakantaiset maalaismurteet sekä etnomurteet eli eri väestöryhmien, kuten mustien, amerikankiinalaisten, latinalaisamerikkalaisten ja intiaanien käyttämät englannin muunnokset eroavat standardienglannista sanaston lisäksi myös kieliopiltaan. (Anhava 2000: 34–35.) Näin on myös Black American Vernacular -variantin laita, jonka puhujien keskuudessa hiphop-slangin voidaan katsoa syntyneen (ks. luku 2.2) ja jonka kielioppia se noudattelee.

Slangin tunnistaa englannin kielessä Anderssonin ja Trudgillin mukaan nimenomaan sananvalinnoista. Slangisanoja saadaan englannissa keksimällä uusia ilmauksia (esim. *yuppie* eli juppi tai *kick the bucket* eli kuolla) sekä keksimällä vanhoille ilmauksille uusia muotoja tai käyttötapoja (*steak and kidney* > *Kate and Sidney*, *fox* > *girl*) tai typistämällä niitä (*fanatic* > *fan*, *husband* > *hubbie*). Esimerkiksi englannin (muoti)sana *hot* voi standardikielen perusmerkityksen *kuuman* lisäksi Anderssonin ja Trudgillin mukaan slangissa tarkoittaa ainakin kiireellistä, etsintäkuulutettua, varastettua, hyvin toimivaa, vihaista, seksikästä ja suosittua, mikä on osoitus slangin luovuudesta ja saman sanan monesta eri luontevasta käyttötarkoituksesta niin standardikielessä kuin slangissakin. (Andersson & Trudgill 1990: 72–73, 81–83.) Sana *hot* kuuluu tiiviisti myös hiphop-slangiin, ja palaankin siihen tuonnempana luvussa 4.1.

2.2 Hiphop-slangin synty ja vaikutukset englannin kieleen

Black American Vernacular (BAV), tai Ebonics, on tärkeä osa hiphop-slangia – kuten edellä mainitsin, hiphop-kulttuuri syntyi (köyhien) afroamerikkalaisten nuorten parissa New Yorkin Bronxissa, joten on luontevaa, että ”perustajien” kieli kuuluu myös nykypäivän hiphop-musiikissa, joka luokitellaan ns. mustaksi musiikiksi. BAV on sosiaalinen murre ja amerikanenglannin ”alakieli”, jolla on oma kielioppi rakenne ja omia ilmauksia, jotka eroavat ns. standardienglannista. BAV:tä pidetään poikkeavien rakenteidensa vuoksi usein ”huonona” kielenä, mutta se ei ole turmeltunut englannin kielen muoto vaan ikään kuin oma kielensä. Kieli heijastaa mustan Amerikan historiaa ja kulttuuria, mutta kaikki afroamerikkalaiset eivät puhu BAV:ta ollenkaan tai joka tilanteessa, vaan tätäkin puhekielen varianttia puhutaan tilanteen mukaan silloin, kun se sopii rekisteriin. BAV:n puhujille ja siis myös räppäreille on tyypillistä sanoa esimerkiksi *ask*-verbin sijaan *aks* ja käyttää kaksoiskieltomuotoja kuten *he don't know nothing* tai *I ain't afraid of no ghosts* sekä jättää *to be* -rakenne puheesta pois: esimerkiksi *they mine* tai *you crazy*. (Yule 1985: 243.) Hiphop-slangin tapauksessa slangin tunnistaa siis paitsi sanastosta, myös kieliopillisista seikoista.

Karri Miettisen mukaan hiphop-slangin historian voidaan osittain katsoa rakentuvan mustalle ”*jive talkille*”, eräänlaiselle katujen salakielelle, jota käyttivät esimerkiksi parittajat ja huumekauppiat, jotta valkoinen enemmistö tai poliisi ei pysyisi perillä, mistä puhutaan. Sanastoa on rikastuttanut kaupungistumisen ajan jazz-muusikoiden ammattislangi, jota tiskijukat viljelivät radiossa. Vaikutteita tulee myös monista muista integraalisti afroamerikkalaisista alakulttuureista, kuten (mustien) urheilijoiden slangista ja (mustien) sotaveteraanien kielestä. Omaa kieltään puhuivat myös mustat vangit. Myös ensimmäiset mustat ja osin myös latinotaustaiset runoilijat vaikuttivat paljon 1970-luvun mustan katuslangin syntyyn. Lisäksi keulakuvia, kuten Mustia Panttereita ja saarnamiehiä sekä varhaisia mustia koomikoita, on lainattu hiphopissa 1960-luvulta asti, ja heidän ensimmäisistä ns. *punchlineistaan*¹ osa on siirtynyt hiphop-slangiin sellaisenaan. (Miettinen 2008.)

Muiden mustien esikuvien lisäksi Miettinen antaa erityismaininnan nyrkkeilijä Muhammad Alille, joka oli mestarillinen ns. *onelainereiden*² keksijä ja tietenkin suuri julkinen hahmo, esikuva ja ikoni. Alin taidonnäytteitä ovat seuraavat riimit: "*I murdered a rock / injured a stone / hospitalized a brick / I'm so mean I make medicine sick*" ja "*I done something new for this fight / I wrestled with an alligator / done tossle with a whale / I handcuff lightning / throw thunder in jail*". Huulenheittotraditioon liittyvät myös vanhat afroamerikkalaiset sanaleikit, kuten ”*yo’ momma’s so fat...*” -vitsit, joissa puhujat koomissävytteisesti kilpailevat siitä, kuka keksii pahimman tai hauskimman loukkauksen toisen kuvaannollisesta äidistä. (Miettinen 2008.)

Vitsien ja (historiallisten) sitaattien lisäksi hiphop-musiikkisanastoon kuuluvat myös erilaiset jargonit eli erikoiskielet ja -sanastot, kuten ase- ja huumejargonit, jotka liittyvät ghetto- ja jengielämään. Näiden lisäksi hiphop-slangissa, kuten muissakin slangeissa, käytetään kokonaan uusia sanoja ja sanoja, joiden merkitys on hiphop-slangissa ja ns. standardikielessä tai -puheessa eri. Hiphop-slangin vaikutuksia näkee englannin kielessä

¹ *Punchlinella* tarkoitetaan vitsin ”kärkeä” tai huipennusta eli kohtaa, jossa kuulijoiden odotetaan nauravan. *Punchline*- eli iskulinjahiphopissa taas tuodaan häpeilemättä esille omaa egoa ja ”dissataan” eli halvennetaan muita räppäreitä.

² *Oneliner* tarkoittaa lyhyttä ja osuvaa heittoa tai letkautusta.

monissa yhteyksissä: esimerkiksi rap-yhtye Cash Money Millionairesin 1990-luvun lopussa lanseeraama ilmaus *bling bling*, jota käytetään näyttävien timanttien, korujen ja muiden asusteiden yhteydessä, on päässyt jopa vaikutusvaltaiseen Oxford English Dictionary -sanakirjaan. (Oh 2003.) Sanakirjasta löytyy myös hiphop-slangin puhujien käyttämä adjektiivi *phat*, joka tarkoittaa hyvännäköistä, muodikasta tai yleensäkin hyvää, ja se oli Macmillan English Dictionaryn tekemässä listauksessa kahdenneksitoista suosituin vuoden 2003 uusien sanojen listassa (Moore 2006).

Yksilön vaikutus kieleen voi olla Muhammad Alin aikojenkin jälkeen merkittävä, minkä on osoittanut maailmankuulu rap-tähti Snoop Dogg, joka käyttää lyriikoissaan ja puheessaan ns. ”dizzle-kieltä” eli lisää tavallisten sanojen loppuun tai korvaa sanojen loput suffiksilla *-izz* tai *-izzle*. Snoop Doggin ollessa talkshow-isäntä Conan O’Brienin vieraana tämän ohjelmassa O’Brien totesi, että ”dizzle-kielinen” ilmaus *fo shizzle*, joka tulee *for sure* -sanonnan slangimuodosta *fo sho*, on varmasti tuttu jo jokaiselle amerikkalaiselle ja siitä on tullut yleinen ilmaus arkipuheessa. Vaikutus näkyy esimerkiksi nuorisokomediaelokuvissa, joissa on käytetty repliikkinä *fo shizzle* -ilmausta sekä muita ”dizzle-kielisyyksiä” erilaisissa konteksteissa. Esimerkiksi elokuvassa *Bring It On Again (Anna palaa 2)*, jolla ei sisällöllisesti ole mitään tekemistä hiphopin kanssa, todetaan jostakin hyvästä jutusta, että ”*that was the shizzle*” eli ”*that was the shit*”. ”Dizzle-kielen” popularisoitumisesta on esimerkki myös tv-sarja *Las Vegas*, jonka jaksossa Monta paria kasinon turvallisuuspäällikkö tervehtii vierailevaa Snoop Doggia räppärin omaan tapaan ”*D-O-double-Gizzo*”.

3. SUOMENKIELISTÄ HIPHOP-SLANGIA?

3.1 Suomen kielen rikastumisesta ja köyhtymisestä

On mielenkiintoista tarkastella, millaisia vaikutuksia englanninkielisellä hiphop-slangilla on suomen kieleen. Suomen kielen ”köyhtymisestä” tai ”rappeutumisesta” on viime aikoina puhuttu paljon niin sanomalehtien mielipidepalstoilla kuin tieteellisissä

julkaisuissakin. Tähän liittyy usein varsinkin englannin vaikutuksen pohtiminen: klassikkoesimerkiksi on muodostunut englannista suoraan käännetty, ainakin urheilutoimittajien usein käyttämä sanonta ”pitkässä juoksussa”, jota arvostellaan kiivaasti suomen kieleen kuulumattomana. Kielenhuoltaja Pirjo Hiidenmaa kirjoittaa kirjassaan *Suomen kieli – who cares?*, että on syntynyt yleinen uskomus, jonka mukaan kielen muutos on väistämättä aina haitallinen, ja että vastuullinen kielenkäyttäjä taistelee muutosta vastaan viimeiseen asti, vaikka historia todistaa päinvastaista: kielet ovat muuttuneet, mutta kulttuurit eivät ole siihen kuolleet. Hiidenmaa antaa suomen omistusliitteiden häviötä pelkäävälle esimerkiksi latinan, jonka taivutus on pysynyt muuttumattomana vuosisatojen ajan, mutta vain kirjoitetuissa kieliopeissa eli ilman eläviä puhujia. Näin ollen kielen elämään kuuluu vaihtelu ja muutos, eikä sitä tule pelätä. (Hiidenmaa 2003: 22–23.)

Kielen muutoksiin kuuluu Hiidenmaan mukaan olennaisena osana uusien sanojen käyttöönotto. Tässä tapauksessa kiinnostavia ovat erityisesti lainasanat, joita suomeen tulee eniten latinan ja kreikan syrjäyttäneestä englannista. Hiidenmaa kuvaa erilaisia lainailmauksia, joista osa on tavallisia arkipuheen ja keskustelun ilmauksia, esimerkiksi *so what*, *fifty-fifty* (joka on muokkautunut mäkihyppylegenda Matti Nykäsen suussa myös arkikielessä paljon käytettyyn muotoon *fifty-sixty*) tai *fair play*. Osa ilmauksista taas on joihinkin elämänaloihin, tieteenaloihin tai kauppaan liittyviä ammattikielisiä ilmauksia. Ilmaukset eivät leviä vain oppineiden kirjoitusten välityksellä vaan elokuvien, musiikin, kirjallisuuden, mainosten, monien elämäntapaan ja ajattelutapaan liittyvien tekemisten kautta. (Hiidenmaa 2003: 35.) Näin leviää kaikenlainen kieli ja siis myös hiphop-slangi, jonka ilmaukset voisi luokitella sekä arkipuheeseen että tiettyyn elämänalaan liittyviksi.

Englantia käytetään siis Suomessa päivittäin monessa eri yhteydessä: liike-elämässä, mainonnassa, viihteessä, tieteessä ja vaikkapa kahvilan linjastossa (*”Start here”*). Vaatekaupoissa myydään *collegeita*, *legginsejä* ja *bleisereitä*, ja aamupäivisin voi käydä *brunssilla*. Vaikka ilmauksille on olemassa suomenkielinen vastine (esim. paksu puuvillapaita, aamiainen), englannin käyttäminen tuo ilmauksille lisäarvoa. Ja vaikka toiset ovat huolissaan englannin rappeuttavasta vaikutuksesta, monissa tapauksissa

englannin käyttäminen tai kielten yhdistäminen on toimivakin ratkaisu, sillä esimerkiksi laivayhtiön talviristeilymainos *Meri Christmas* tai puhelinyhtiön kampanja ”*Say no to Bill*”, jossa kuvassa oli Bill Clintonin näköinen mies, eivät toimisi ympäristössä, jossa osataan vain jompaakumpaa kieltä. Tämä kertoo suomalaisten kielitaitoisuudesta, eikä suoraan kielen rappeutumisesta. (Hiidenmaa 2003: 75, 77, 91–92.)

Suomenkielisen hiphop-musiikin ja -slangin köyhdyttävästä tai rikastuttavasta vaikutuksesta voi olla montaa mieltä. Usein aiheesta keskusteltaessa käytetään juuri tätä vastakkainasettelua: onko se raiskausta vai rikastuttavaa ja onko suomenkielinen hiphop-slangi ylipäättään suomea? Mielipide tuntuu ainakin osittain olevan suoraan verrannollinen itselle läheisimpään musiikkityyliin nähden, sillä metallimusiikkiyhtye Viikatteen eräs jäsen toteaa, että

kyllä mua nykymeno hirvittää. Esimerkiksi Suomi-hiphopissa käytetty kieli ja Moon TV -puhetapa, siis yleensä tällainen kaupunkilainen hiphop-slangi tekee tällä hetkellä suomen kielelle ihan samaa mitä matkustajakoneet pilvenpiirtäjille. (Viikate 2001.)

Karri Miettinen sitä vastoin ei näe hiphop-slangissa rappioittavaa vaan rikastuttavan vaikutuksen ja uskoo, että haitallisempi vaikutus on esimerkiksi tekstiviestikulttuurilla, kun välimerkit ja oikeinkirjoitus unohtuvat. Onkin mielenkiintoista tarkastella, missä menee hiphopin tapauksessa suomen ja englannin raja, ja minkälaista on suomenkielinen hiphop-slangi, kun ”suomenkielistä hip-hoppia ei olisi ilman sen amerikkalaista esikuvaa – piste”, kuten Miettinen tiivistää (2008).

3.2 Käännössuomesta ja hiphop-slangista

Käännöskielellä on ehkä monien mielestä yllättävänkin suuri merkitys suomen kielen kehityksen kannalta. Kääntäminen ja käännöskieli ovat vaikuttaneet ratkaisevasti monen kirjakielen syntyyn ja kehitykseen, ja kuten Outi Paloposki toteaa, käännöksiä on kaikkialla: päivittäin luumme esimerkiksi lehtien ulkomaanuutisia, ohjelehtisiä,

tuoteselosteita ja käyttöohjeita, käännettyä kauno-, tieto- ja oppikirjallisuutta sekä erikoisalojen aikakauslehtiä, tekstitettyjä tv-ohjelmia, sarjakuvia ja runoja (Paloposki 2003: 6).

Vaikka käännöksillä on suomen kielen historiassa ja suomalaisessa yhteiskunnassa niin suuri merkitys, yleinen käsitys tuntuu olevan, että etenkin englannista käännettäessä suomen kieli jotenkin köyhtyy ja että supisuomeksi kirjoittavat käyttävät rikkaampaa ja monipuolisempaa suomea kuin kääntäjät. Käännösten tutkimuksessa onkin ollut voimakkaasti esillä tutkimussuunta, joka pyrki vertailemaan käännöksiä ja alun perin suomeksi kirjoitettuja tekstejä ja tätä kautta osoittamaan joitakin käännösten yleispiirteitä. On tutkittu ns. käännösuniversaaleja eli kielellisiä piirteitä, jotka ovat tekstityypistä ja kieliparista riippumattomia käännöksille yhteisiä. Eniten huomiota saaneet ehdotetut käännösuniversaalit ovat yksinkertaisuus, eksplisiittisyys, konventionaalisuus ja interferenssi sekä toiston välttäminen. Näillä tarkoitetaan sitä, että käännökset olisivat sanastoltaan ja lauserakenteiltaan kohdekielisiä alkuperäistekstejä yksinkertaisempia, lisääisivät tekstiin taustatietoa ja selityksiä, suosisivat kohdekielille tyypillisiä ilmauksia ja rakenteita luovien ja epätavallisten sijaan, ja niissä näkyisi lähdekielen vaikutusta. Tutkimustulokset on saatu korpustutkimuksella, jossa aineistona käytetään suomen tapauksessa käännettyjä tekstejä ja ns. supisuomeksi kirjoitettuja tekstejä. (Mauranen 2004: 65.)

Käännösuniversaalien oikeellisuudesta tarvitaan kuitenkin vielä lisää tutkimuksia, jotta voitaisiin sanoa, ”köyhtyykö” suomen kieli todella käännettäessä. Kuten Paloposki toteaa, käännöskielen on todettu myös rikastuttavan kieltä etenkin sanastollisessa mielessä, ja onkin vaikeaa tutkia, kumpi väittämistä on oikeassa. Paloposken mukaan on myös syytä muistaa, etteivät käännössuomi ja ns. supisuomi ole toistensa vastakohtia: käännetty kieli oli kirjasuomen syntyaikoina käytännössä ainoa kirjoitetun kielen variantti, eivätkä kääntäminen ja omakielinen kirjoittaminen suomen kirjakielen historiassa olleet erillisiä prosesseja vaan toinen toisilleen rakentuvia. Kääntämisellä on myös yhteiskunnassa aina tietty symboliarvo, joka voi vaikuttaa siihen, millaisena tekstin

tuottamisen tapana kääntämistä kulloinkin pidetään – esimerkiksi juuri rikastuttavana vai köyhdyttävänä. (Paloposki 2005: 26–28.)

Miten suomenkielisen hiphop-slangin sitten voisi määritellä ja miten kääntäjä voisi suhtautua hiphop-slangiin? Virallista määrittelyä sille tuskin löytyy, ja voikin olla helpompaa määritellä, mitä se ei ole. Seuraavassa lainaan suomalaisen hiphop-kirjan *Riimi riimistä – suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho* arvostelua, jossa tarkastellaan osuvasti hiphop-slangin nimikkeen käyttöä:

[...] Naurunalaiseksi itsensä saattaa myös alun hiphop-slangisanasto, jossa kerrotaan mm. sanojen *bluntti*, *budi* ja *ganja* tarkoittavan *marihuanaa*. Saattavat tarkoittaakin, mutta olisiko menneinä vuosikymmeninä kirjoitettu kirja *Riffi riffistä – suomalaisen rockmusiikin nousu ja uho* esittänyt rock-slangiosuudessaan sanojen *rööki* ja *spaddu* tarkoittavan *savuketta*? Vähintään yhtä hyvin kuin kannabiksen poltto nykypäivän hiphop-nuorisoon, voitaneen tupakointi liittää rock-elämäntapaan. Nuorison tänä päivänä yleisesti käyttämä kieli ei välttämättä ansaitse *hiphop-slangi*-nimikettä. (Toiskallio 2004.)

Hiphop-slangia ei siis ole kaikki nuorison käyttämä puhe, vaikka hiphop-kulttuuri on levinnyt laajalle ja vaikka osasta ilmauksia tulee neutraalia slangia tai puhekieltä.

Kuten muussakin kääntämisessä, kääntäjä on tässäkin tapauksessa ikään kuin portinvartijana kääntäessään hiphopiin liittyviä ilmauksia esimerkiksi tv-ohjelmissa ja elokuvissa. Kääntäjä käyttää omaa ammattimaista harkintaansa siinä, kuinka slangimaista kieltä henkilöahmot puhuvat, ja käännösten kautta arkipuhekieleen voi esimerkiksi levitä ilmauksia, joista tulee muotia. Kääntäjän näkökulmasta hiphop-kulttuurin tapauksessa kääntämistä ja sitä kautta englannin kielen vaikutusta voitaisiin ainakin sanaston kannalta pitää rikastuttavana, sillä englanninkielistä hiphop-slangia voidaan hyvällä syyllä pitää erikoisalan kielenä, eikä monille sen ilmauksille ole suomenkielistä vastinetta (ks. esimerkiksi *pimp* luvussa 4.1). Pirjo Hiidenmaan mukaan vieras kieli voikin olla tarpeen nimettäessä uutta asiaa, joka on kulttuurisidonnainen – esimerkiksi espanjalaista kylmää keittoa *gazpachoa* on parasta nimittää *gazpachoksi*, koska se liittää ruoan omaan kulttuuriseen kontekstiinsa; *miliisiä* ei voi korvata *poliisilla* eikä *patonkia leivällä* (2003: 97). Näin ollen hiphop-slangia käännettäessä voisi olla perustelluinta

käyttää vieraannuttavaa käännösstrategiaa eli jättää tekstiin vieraita elementtejä, sillä kaikkien hiphop-slangin sanojen kääntäminen suomalaisiksi sanoiksi saattaisi poistaa suomen hiphop-kielestä viittaukset hiphop-kulttuuriin, mikä olisi epätarkoituksenmukaista. Hieman kärjistäen: tarvitaanhan lääketieteenkin erikoiskielessä vierasperäisiä sanoja, miksei siis myös hiphop-slangissa.

4. SUOMENKIELISEN HIPHOP-SLANGIN SYNTY JA TARVE

4.1 Kielestä

Hiphop-kulttuuri on esillä kaikkialla mediassa niin meillä kuin muuallakin. Rap-artistien levyjen ja musiikkivideoiden lisäksi tämän voi huomata hiphop-aiheisista ja viitteitä hiphopiin sisältävistä tv-ohjelmista, mainoksista, elokuvista ja radio-ohjelmista sekä kirjoista, lehdistä ja dvd-tallenteista, joita kaikkia julkaistaan tiiviillä tahdilla. Hyvä esimerkki hiphop-slangin ja samalla englanti-suomen eli finglishin leviämisestä ja popularisoitumisesta on erään numerohakupalvelun mainos, jossa hiphop-slangia käytetään kärjistäen huumorin luomiseksi ja samalla luodaan henkilöahmoista tietynlaisia: nuoret tytöt käyttävät suomensa seassa englanninkielisiä sanoja *booty* (takamus) ja *baggy* (löysä), joista etenkin ensimmäistä käytetään tiuhaan hiphop-slangissa, ja jälkimmäistä tarvitaan kuvailemaan hiphop-henkisiä housuja.

Suomen hiphop-slangi ”alkoi” 1980-luvun puolen välin (pääkaupunkiseudun) graffiti-piireistä, joissa käännettiin paljon amerikkalaista varhaista hiphop-sanastoa suomeksi. Yhtä suuri vaikuttaja on ollut pääkaupunkiseudun nk. stadin slangit, joka näyttäisi iskeneen suomen hiphop-kieleen kokonaisvaltaisesti, murrerajoista riippumatta. Nykyään yhä useampi suomi-räppäri ryhtyy kuitenkin tuomaan omaa murretaustaansa mukaan. Ensimmäisten joukossa olivat Tulenkantajat lapin murteineen sekä turuksi räppäävä Ritarikunta. (Miettinen 2008.)

Suurin osa suomenkielisestä hiphop-slangista ja -sanastosta on lainattu suoraan englannista. Osa ilmauksista käännetään kokonaan tai osittain sana sanalta suoraan suomeksi ja voidaan puhua fingleishistä eli suomen ja englannin yhdistelystä. Esimerkiksi tanssimista tarkoittavasta englannin ilmauksesta *shake that thing* voi suomeksi tulla ”sheikkaa sitä juttua”, *in the house* kääntyy muotoon ”talossa”, ja *word up* muotoon ”sana ylös”. Karri Miettisen mukaan tämä on kuitenkin vähenemässä, kun suomalaiset hiphop-artistit ovat oppineet kirjoittamaan suoraan suomeksi (Miettinen 2008).

Osa sanoista taas pysyy lainasanoina, ja ne adaptoituvat suomenkieliseen puheeseen suoraan englannista lausumisasujensa mukaan. Tällaisia ovat mm. *maikki* (< *mic*) eli mikrofoni, *sainata* (< *to sign*) eli saada levytyssopimus, *sheikata booty* (< *to shake booty*) eli tanssia, *dissata* (< *to diss*, slangimuoto verbistä *disrespect*) eli haukkua tai aliarvioida, *laini* (< *line*) eli riimi hiphop-kappaleessa, *mami* (< *ma*) eli (kaunis) naispuolinen henkilö tai tyttöystävä, *raidi* (< *ride*) eli kulkuneuvo, *rimssit* (< *rims*) eli auton vanteet, *hotti* (< *hot*), *fätti* (< *phat*) ja *douppi* (< *dope*) eli hyvännäköinen tai hyvä, *biitti* (< *beat*) eli musiikkikappaleen tausta, *posse* (< *posse*) eli ryhmä tai jengi ja *cheinit* (< *chains*) sekä *aissit* (< *ice*) eli ketjut tai korut. Molemmissa kielissä nämä sanat tarkoittavat samoja asioita, ja monien niistä merkitys on standardienglannissa eri kuin hiphop-slangissa, kuten esimerkiksi sanojen *hot* (standardienglannissa *kuuma*) ja *ice* (*jää*).

Yksi tärkeä kanava, jota pitkin erilaiset hiphop-slangin ilmaukset Suomessa ovat levinneet, on internet ja sen keskustelufooromit, kuten (nykyään jo lopetettu) Suomihiphop.com, sekä erilliset keskusteluohjelmat, kuten Internet Relay Chat (IRC). Suomalaiset hiphopin harrastajat ovat perustaneet useita IRC-kanavia ja foorumeita, joilla he keskustelevat reaaliaikaisesti kaikenlaisesta hiphopiin liittyvästä. Kanavilla on keskustelijoita ympäri maata, joten keskusteluissa sekoittuvat keskenään myös erilaiset murteet, mutta ennen kaikkea kieltä maustavat englannista ja hiphop-slangista tulevat ilmaukset. Kirjoitetun puheen kautta ilmaukset siirtyvät puhuttuun puheeseen ja siis osaksi arkisia keskustelutilanteita. Internet-yhteydet ovat tavoittaneet suuren osan suomalaisnuorista jo vuosikausia, ja olkoon ”netti-mc” eli lähinnä internetissä

tuotoksiaan levittävä (aloitteleva) artisti vakiintuneemmille, levytyssopimuksen saaneille artisteille kuinka iso kirosana tahansa, on internetin vaikutus etenkin maan syrjäisempien kolkkien hiphop-intoon ollut valtava (Toiskallio 2004). Internetin keskustelufoorumit avaavatkin Suomihiphop.com-foorumia tutkineen Matti Niemisen mukaan parhaimmillaan todella mainioita ja autenttisia näkymiä samoja kiinnostuksenkohteita jakavien ihmisten maailmaan (Nieminen 2003: 171).

Internetin lisäksi elokuvilla ja televisiolla, erityisesti kansainvälisellä musiikkikanava MTV:llä *Yo! MTV Raps*- ja *Doggy Fizzle Televizzle*³ -ohjelmineen sekä musiikkivideoineen on ollut tärkeä rooli hiphop-kulttuurin ja sitä kautta hiphop-slangin leviämässä maailmanlaajuisesti ilmiöksi. Suomessa ei ainakaan toistaiseksi ole mitään paikallista tv-formaattia, jossa suomalaiset rap-artistit olisivat pääosassa, mutta kun MTV perusti Suomeen oman paikalliskanavan vuonna 2005, kaikista kanavan ohjelmista tuli suomeksi tekstitettyjä, ja kääntäjät saivat työsarkaa osittain tai kokonaan hiphop-slangilla puhutuista ohjelmista ja niiden nimistä. Myös tv-kanava Nelonen on ottanut ohjelmistonsa alunperin MTV:n sarjoja, kuten *Pimp My Ride*⁴, jonka nimi suomeksi kuuluu *Viritetyt Vehkeet*. Vaikka nimi vastaa hyvin ohjelman sisältöä, ainakin internetin keskustelupalstoilla se on saanut kritiikkiä ehkäpä alkuperäisen nimen tunnelman menettämisen takia – toisaalta vaihtoehtoisiaakaan nimiä ei ole juuri esitetty. Suomenkielinen sana *virityt* toimii kuitenkin varmasti hyvin verrattuna verbiin *pimpata*, jota MTV:n *Pimp My Ride* suomennetuissa jaksoissa on joskus käytetty. Vaikkakin *pimpata* on muodostettu samalla tavalla kuin useat, edelläkin mainitut esimerkit suomeen suoraan lainatuista hiphop-slangin sanoista, siitä voi tulla suomen kielen käyttäjille hieman vääränlaisia assosiaatioita erään jo olemassa olevan suomen kielen sanan vuoksi.

³ Nytemmin jo lopetettu *Yo! MTV Raps* esitteli ajankohtaisia rap-musiikkivideoita ja haastatteli artisteja. Sitä alettiin esittää jo vuonna 1988. Toinen MTV:n ohjelma, jota ei enää esitetä, oli räppäri Snoop Doggin hupailuohjelma *Doggy Fizzle Televizzle*, jossa Snoop Doggilla oli erilaisia sketsihahmoja ja joka osaltaan teki tunnetuksi hänen ”dizzle-kielensä”.

⁴ *Pimp My Ride* on tosi-tv-ohjelma, jota juontaa räppäri Xzibit ja jossa katsojien toivottomalta vaikuttavista autonrämistä tehdään luksusajoneuvoja ja niihin lisätään krumeluureja ja lisävarusteita kuten akvaarioita, PlayStation -pelikonsoleja, levy- ja DVD-soittimia sekä kromivanteita renkaisiin. Autot ovat osa nykyiseen hiphop-kulttuuriin kuuluvaa mahtailuaspektia, jossa oman, kovalla työllä ansaitun omaisuuden esittely on tärkeää. Räppäreillä onkin usein monta erilaista luksusautoa talonsa pihassa – mieluiten merkkiä Hummer tai Escalade.

Elokuvista hiphop-kulttuurin välittäjinä erityismaininnan ansainnee ainakin tämän tutkielman aineisto *8 Mile*, jonka suomennoksesta juurtui monia ilmauksia suomenkieliseen hiphop-slangiin. Ja vaikkei sanontaa *bling bling* vielä suomalaisiin sanakirjoihin olekaan hyväksytty, amerikkalaisten esikuviansa tapaan myös suomalaiset hiphop-artistit ovat lanseeranneet kokonaan uusia tai yleiskielessä eri asiaa tarkoittavia ilmauksia. Esimerkiksi joistakin Fintelligensin lanseeraamista sanoista on tullut erottamaton osa suomenkielistä hiphop-slangia, ja räppäri Davo Isotaaki (tai Davo Ukki tai Celes) on niin ikään keksinyt ilmauksia, kuten *taagi* (positiivinen ilmaus, esim. ”taagi meininki!”), jotka eivät alun perin tarkoita mitään, mutta joiden käyttö on sittemmin levinnyt laajalle. (Miettinen 2008.)

Laajalle levisi myös sanonta ”kuuminta hottia” viimeistään vuonna 2004, kun rap-ryhmä Konala Cartelli julkaisi *Kuuminta hottia* -nimisen levyn. Sanonnassa yleiskielisen suomen kielen sanan kanssa yhdistyy hauskaasti englanninkielisestä hiphop-slangista peräisin oleva, samaa tarkoittava sana. Nykyään ”kuuminta hottia” on yleisesti käytetty ilmaus ainakin mainoksissa, internet-blogeissa, iltapäivälehdissä sekä sanomalehtien liitteissä. Samaan tapaan voi muodostaa jos jonkinlaisia sanontoja, kuten ”paskinta shittii”, ”sairainta sikkii”, ”läskeitä fättii”, ”viileintä coolia” jne. On kuitenkin vaikea tutkia, kuka sanonnan alun perin keksi tai miten se alkoi levitä, joten tätä ei välttämättä voida pitää varmana todisteena siitä, miten juuri hiphop-slangi vaikuttaa suomenpuhujien arkikieleen.

Toinen nokkela esimerkki finglishistä on erään tamperelaisen hiphop-artistin ”rap-alterego”⁵ eli lempinimi Joe Säkit, joka tulee kanadalaisen tähtijääkiekkoilijan nimestä Joe Sakic ja jolla artisti haluaa ikään kuin humoristisesti korostaa maskuliinisuuttaan. Niin ikään tamperelainen räppäri Raimssi liikkuu rap-nimensä osalta samoilla linjoilla – Raimssi kuulostaa lausuttuna samalta kuin englannin sana *rhymes* eli riimit, jotka ovat tunnetusti tärkeä elementti hiphop-musiikissa.

⁵ Rap-artisteilla on usein monia eri nimiä, joilla on joko lähinnä lempinimen funktio tai joita käyttämällä artisti haluaa korostaa kulloistakin mielialaansa tai asennettaan. Esimerkiksi ehkä maailman tunnetuimmalla valkoihoisella räppärillä Eminemillä on paha alterego nimeltä Slim Shady. Joskus hän käyttää lyriikoissaan myös oikeata nimeään Marshall Mathersia.

Kolmas samankaltainen esimerkki liittyy pukeutumiseen ja ulkonäköön: amerikkalaiseen hiphop-kulttuuriin kuuluvat tärkeänä osana *cornrows*-letit tai *breidit* eli päätä myöten eri malleihin letitetyt hiukset, ja letitettyjen hiustensa suojana räppärit pitävät usein eräänlaista huivia, *duragia*, jota suomeksi kutsutaan nimellä *duussi*. Myös suomalaiset hiphopin harrastajat käyttivät 2000-luvun alussa usein *duusseja*, vaikka heillä ei lettejä olisi ollutkaan. *Duussi* ääntyy samalla tavalla kuin englannin sana *dues* sanonnassa *pay one's dues*, joka suomeksi käännetään yleensä ”maksettaviksi veloiksi”. Amerikkalaisella pop-artisti Anastacialla on kappale nimeltä *Paid my dues*, ja tästä eräs Konala Cartelli -ryhmän räppäri on keksinyt hauskan kaksoismerkityksen kappaleessa *Konala Cartelli Pt. 2*: ”oon maksanu mun duussit niinku oisin Anastacia”.

Englanti-suomesta tai fnglishistä löytyy siis hiphop-slangin saralla kekseliäitä esimerkkejä, ja näin ollen englannin vaikutuksesta on suomenkielisille räppäreille suurta hyötyä. Asialla on kuitenkin toinenkin puoli: 1990- ja 2000-luvuille on ollut tyypillistä populaarikulttuurin ilmiö, ns. *wigger*-huumori, jossa tehdään pilkkaa liian afroamerikkalaisittain puhuvista ”*white niggereistä*”. Tämä onkin kiinnostava aspekti Eminemin aikakaudella. Karri Miettinen karsastaa suomi-räppäreiden lukuisia väärinymmärryksiä jenkki-langista ja etenkin juuri liian mustille tyypillisen sanaston käyttöä, sillä totuuden nimissä esimerkiksi Brooklynissä samassa kaupunginosassa asuva musta ja valkoinen puhuvat arkikieltä luultavasti hyvinkin eri tavalla. (Miettinen 2008.)

Samoilla linjoilla Miettisen kanssa ovat ivalolaiset räppärit Nit Lang, Eldermann ja Neuvos, joiden mielestä ”gangsta-homman tekeminen Suomessa on sääliittävä, koska ei täällä voi esittää tulevansa mistään sorrosta ja ghetto-olosuhteista”. He räppäävät New Yorkin katujen ja aseiden sijaan tuntureista ja viimasta, sillä omat juurensa voi Suomessakin kääntää edukseen, vaikkei niillä olisikaan mitään tekemistä ns. alkuperäisen hiphop-kulttuurin kanssa. ”Jenkeistä kopioiminen ei tee kuin naurunalaiseksi”, toteaa Eldermann. (Kumpulainen 2004.) Suomihiphop.comin jäsenillekään MTV:n hiphop-tarjonta, jossa entiset ghettojen kasvatit ja nykyiset miljonäärit esittelevät kultakoruihin kietoutuneina ylellistä elämäntapaansa, ei mene purematta läpi: ”Joo toi MTV:n jenkki-kama on aika vitunmoista pelleilyä ja hiphopista kaukana” (Nieminen 2003: 175).

Populaarikulttuurin tutkimuksessa näkemykset hiphopin kulttuurisesta merkityksestä ovat jakautuneet kahteen vastakkaiseen tulkintaan. Toinen kanta on se, että hiphopin merkitys liittyy yksinomaan afroamerikkalaisen nuorison kokemusmaailmaan, ja tästä näkökulmasta hiphopin maailmanlaajuinen suosio ja sen myötä kaupallistuminen on uhka sen alkuperäisen sisällön säilymiselle. On puhuttu jopa hiphopin kuolemasta sen jouduttua valkoisten viihdeteollisuuden käsiin. Toisaalta on korostettu eri puolilla maailmaa elävien hiphopin harrastajien kykyä nostaa hiphopin keskiöön paikalliset olosuhteet ja yhteiskunnalliset kysymykset: esimerkiksi ranskalaisessa hiphopissa keskeinen teema on ollut rasismi ja poliisien maahanmuuttajiin kohdistama ahdistelu, kun taas Uudessa-Seelannissa tärkeäksi aiheeksi on noussut maorien ja muiden alkuperäiskansojen asian ajaminen. (Nieminen 2003: 169, 174.)

Onkin haastava kysymys, missä määrin amerikkalainen hiphop-kulttuuri istuu suomalaiseen ympäristöön ja kuinka paljon sitä tulisi ”kotouttaa”. Suomalaisesta hiphopista ja sen tilasta käydään jatkuvaa neuvottelua erilaisilla foorumeilla: millaista on hyvä suomi-hiphop tai millaista sen tulisi olla ja miten alkuperäisen, amerikkalaisen hiphopin ideat ja tyyli tulisi muuntaa suomalaiseen ympäristöön istuviksi, jotta uskottavuus kasvaisi. Tamperelainen räppäri Seremoniamestari tiivistää kappaleessaan *Ohjelmanjulistus* omat ajatuksensa aiheesta seuraavasti: ”Oon pahoillaan, mut silleen räppii tuskin uudistetaan / että vanhaa toistetaan, kliseitä uusinnetaan. / Ei vaan kieleen eloo puhalletaan, tehdään työtä huolellista / et läpät ei oo jenkkiräpin suomeks dubbaamista.” (Nieminen 2003: 184.)

4.2 Muusta kulttuurista

Jos kielen ja musiikin sisällön suoraan kopioiminen hiphop-kulttuurin emämaasta on alan asiantuntijoiden mukaan liioiteltuna hieman kyseenalaista, miten sitten hiphop-kulttuuri sopii muuten sellaisenaan suomalaiseen ympäristöön? Musiikin ja sitä kautta kielen lisäksi mainstream-hiphoppiin liittyy monta muutakin elementtiä, joista ehkä näkyvin ja joidenkin mielestä tärkein osa on pukeutuminen. Pukeutuminen on aina ollut tärkeä osa

hiphop-kulttuuria: 1970- ja 80-luvuilla breakdance-tanssijat tanssivat hiphopin tahtiin Puman tai Adidaksen valkoisissa lenkkareissa sekä verkkareissa. Myöhemmin räppärit ja muut hiphopin harrastajat alkoivat pitää isoja ”lökäpöksyjä” – on sanottu, että niihin saattoi helpommin piilottaa aseensa. 1980-luvun lopussa muodin ammattilaiset alkoivat kiinnittää huomioita hiphoppareiden ja mustien jengien pukeutumistapaan. Hiphop-harrastajille oli tärkeää, että vaateen kallis hinta näkyy, ja sitä varten suunnittelijat varustivat vaatteensa valtavilla logoilla, mikä oli tietysti heille itselleenkin eduksi. (Hilamaa & Varjus 2000: 204–207)

Suomessa hiphop-muotitietoinen ostaa vaatteensa esimerkiksi Turnin’ Point -liikkeestä, jonka omistavat suomi-hiphopin pioneereihin kuuluvat Henry ”Skem” Kaprali ja Heikki ”Sport” Häkkinen. Turnin’ Point perustettiin Tampereelle vuonna 2002, ja se on Euroopan ensimmäinen kauppa, joka tarjoaa asiakkailleen tuotteet samaan aikaan kun ne tulevat ulos New Yorkissa, jota oikeutetusti pidetään hiphop-muodin mekkana. Liikkeen suosio on ollut Suomessa suuri. Turnin’ Pointin vaikutuksesta Suomen hiphop-kulttuuriin on kuitenkin otettu kantaa sekä puolesta että vastaan: joidenkin mielestä vaatteilla on suomalaisessa hiphopissa nykyään aivan liikaa merkitystä, mutta niille hiphopin harrastajille, jotka haluavat pukeutua New Yorkin malliin, Turnin’ Point on hyvä olemassa, toteaa Konala Cartellin räppäri Tuukka ”Tunkio” Heinonen. (Heinonen 2005.)

Suomen kieleen hiphop-pukeutumisella on ollut vaikutuksia lähinnä uusien sanojen muodossa kyseisten vaatteiden käyttäjien – ja siis sanojen tarvitsijoiden – suussa. *Duussia* eli *duragia* pidetään (tai pidettiin) usein lippalakin tai pipon alla, ja oli tärkeää, että sen väri *mätsää* eli sopii muihin asukokonaisuuden osiin. *Throwback* eli koripallo- tai pesäpallopelipaita puetaan yleensä ison, valkoisen t-paidan päälle, ja jalkaan laitetaan suomeksi, aivan kuten englanniksikin, ”aa-äffät” eli Niken Air Force One -malliset lenkkarit tai ”Timbsit” eli Timberlandin vaelluskengät. Muun muodin tapaan hiphop-muotikin kuitenkin muuttuu alati, ja esimerkiksi em. kenkäklassikkojen ja muiden asusteiden rinnalle nousee uusia muotiartikkeleita, joille tarvitaan taas omat, kulttuurisidonnaiset nimensä. Toisaalta muodin muuttuessa joidenkin sanojen käyttötarve vähenee: esimerkiksi *duusseja* ei vuonna 2008 enää juuri suomalaisessa katukuvassa näe.

Vaatteiden lisäksi tärkeää symboliarvoa hiphopissa on myös muilla tuotemerkeillä. Tällaisia ovat ainakin konjakkimerkki Hennessy ja shampanjamerkki Cristal, joita monet amerikkalaiset hiphop-artistit ikään kuin mainostavat kappaleidensa lyriikoissa – suosikkibrändin nimen lisäämistä omiin sanoituksiin kutsutaan *shout outiksi*. Kalliiden alkoholijuomien nauttiminen kuuluu amerikkalaisiin hiphop-musiikkivideoihin ja ”rehvastelukulttuuriin”. Suomalaiset artistit ovat ehkä merkkien suhteen hieman vaatimattomammalla linjalla, mutta amerikkalaisten esikuvien rehvasteluun vastataan suomalaisen alkoholikulttuurin mukaisesti. Tästä ovat esimerkkejä mm. Flegmaatikkojen *Päiväkoomat*, MC Taakibörstan *Kaapirooskaa, vernet prankkoo ja sitä rataa* sekä Vapaapudotuksen *Vain kun olen humalassa*. Kaikkea hiphop-kulttuurin alkuperäisestä ympäristöstä ei siis siirretä Suomeen sellaisenaan, vaan ilmiöt limittyvät ns. kohdekulttuuriin, kuten juuri räppäreiden juomatapojen tapauksessa. Toisaalta Matti Nieminen tulkitsee, että reippaan juomisen kuvauksissa tavallaan myös yhdistyvät individualistisen vapauden ja kaveripiirin merkityksen korostamisen teemat (Nieminen 2003: 183).

Rehvasteluun liittyen itsetunto ja identiteetti ovat tärkeitä räppäreille. Rap-lyriikoissa on tyypillistä kerskailla ja rehennellä omilla saavutuksilla ja ominaisuuksilla, ja usein myös ”dissata” eli arvostella muita (vrt. *yo’ momma’s so fat* luku 2.2). Tämä kuuluu hiphop-kulttuuriin. Monet suuret amerikkalaiset rap-tähdet ovat aloittaneet tyhjästä, ja kun menestystä alkaa tulla, sen saa antaa näkyä. ”Vaikka hiphopissa suvaitsevaisuus on tärkeää – rasistista räppäriä katsotaan todennäköisesti kieroon, terve itsetunto on myös oleellinen asia, sillä jos on huono itsetunto, se näkyy. Oman jutun tekeminen hiphopissa on tärkeää, ja siitä saa olla ylpeä ja myös osoittaa sen”, sanoo Tuukka Heinonen. Suomalaisia pidetään vaatimattomina ja heille tällainen kerskailukulttuuri on melko vierasta – ehkä siksi Fintelligensin, suomalaisen hiphop-buumin 2000-luvun vaihteessa aloittaneen kaksikon rehvastelua vähän kummeksuttiin aluksi, kun he toivat suomen kielellä kuuluville amerikkalaisen hiphop-asenteen.

Fintelligensin toinen jäsen Iso-H ihmettelee suomalaisten epäilevää asennetta suomenkielistä mutta itsevarmaa rap-musiikkia kohtaan ja erityisesti sitä, että kriittinen yleisö näytti hyväksyvän räppäreiden omakehut englanniksi muttei suomeksi:

Se oli se formaatti, joka me oli opittu Amerikasta. Ei me apinoitu, vaan se oli se hiphop meille. Jos kuuntelee mitä tahansa hiphop-levyä, aina siellä puhutaan itsestä. [...] Sä voit englanniksi sanoa levyllä vaikka, että "I'll kill you, you motherfucking bitch!" ja kaikki on vaan että jee jee. Mutta jos sä sanot suomeksi: "Vittu mä tapan sut, saatanan vittu äidinnussijahuora!" niin kaikki on ihan, et mitä helvettiä sä sanot. (Mikkonen 2004: 63.)

Identiteettikysymys liittyy myös amerikkalaiseen *east coast vs. west coast* -asetteluun. Amerikkalaiset rap-artistit edustavat järkkymättömästi joko maansa itä- tai -länsirannikkoa tai kotikaupunkinsa tiettyä kaupunginosaa ja antavat tämän kuulua myös kappaleissaan. Hiphopissa idän ja lännen vastakkainasettelu sai alkunsa, kun räppäri Ice-T New Jerseyä alkoi 1980-luvun puolivälissä kirjoittaa kappaleita uuden kotikaupunkinsa Los Angelesin pimeästä puolesta. Yksi klassinen ja surullinen esimerkki tästä sekä toisten räppäreiden "dissaamisesta" on Tupac Shakurin ja Notorious B.I.G.:n tapaus. Tupacin levy-yhtiö Death Row länsirannikon Los Angelesissa ja Notorious B.I.G.:n edustama Bad Boy Entertainment itärannikon New Yorkissa olivat verivihollisia keskenään, kuten myös itse räppärit. Notorious B.I.G. ammuttiin ohi ajavasta autosta (engl. *drive-by-shooting*) vuonna 1997 – vuosi sen jälkeen, kun Tupac Shakur oli murhattu samalla tavalla. Murhien on spekuloitu liittyvän toisiinsa juuri osapuolten keskinäisten riitojen takia. (Henderson 2003: 359; Mikkonen 2004: 44)

Kaupunginosien vastakkainasetteluun taas liittyvät läheisesti mustien ja latinonuorten jengit, jotka vartioivat ja edustavat armottomasti kotikulmiaan – usein muutaman korttelin aluetta, jonka ulkopuolella asuvat ovat vihollisia. Los Angeles on Yhdysvaltain jengipääkaupunki, ja kaksi suurinta ja kenties tunnetuinta jengiä Crips ja Bloods, jotka ovat sodassa keskenään (ks. lisää luku 6.2.2). Jengeillä on yleensä omat jengivärit, joihin jäsenet pukeutuvat ja ilmaisevat tällä tavoin, mihin jengiin kuuluvat. Cripsien väri on sininen ja Bloodsien punainen, ja yleinen vaatekappale, jolla väri osoitetaan, on

bandanna eli tietynlainen spiraalikuviainen huivi, jota suomeksi myös jengkihuiviksi kutsutaan ja jonka voi sitoa esimerkiksi päähän tai ranteeseen tai asetella taskuun.

Vaikka Suomessa ei olekaan jengikulttuuria eikä äärimmäisyyksiin menevää oman *possen* puolustamista kuten Yhdysvalloissa, näihin viittaavia ilmiöitä on silti havaittavissa Suomessakin. Hiphopin harrastajat voivat pukeutua erivärisiin, amerikkalaisia jengihuiveja vastaaviin huiveihin, vaikkakin sulassa sovussa, ja huivit toimivat lähinnä muihin vaatteisiin ”mätsäävinä” asusteina. Eri artistien muodostamat hiphop-ryhmittymät, etupäässä helsinkiläiset Rähinä Records ja Roysl Family, ovat olleet keskenään riidoissa, mutta *drive-by-shooting* lienee vielä kaukana: sanallista taistelua on käyty enimmäkseen *Posse*-nimisen, jo lakkautetun hiphop-lehden sivuilla ja internet-sivustoilla. Tampereella taas on jopa kehitetty oma alueen suuntanumeroa 03 edustava käsimerkki, vaikkei asuinpaikalla Suomen hiphop-kulttuurissa ole läheskään niin suurta merkitystä kuin Yhdysvalloissa. Oman kaupungin ylistämistä voi kuitenkin kuulla useissakin suomalaisissa hiphop-kappaleissa, ja vähemmän arvostetut alueet saavat myös kuulla kunniansa, kuten Cheek ja Jonna *Liiku*-kappaleessaan tiivistävät: ”Helsinki liikkuu, Tampere liikkuu, Oulu liikkuu – Turku jäätyy”.

5. KIRJOITETTUA PUHETTA JA PUHEEN KÄÄNTÄMISESTÄ

5.1 Puheen illuusion luominen tekstissä

Dialogilla on kirjallisuudessa erilaisia tehtäviä, kuten juonen edistäminen, hahmojen luominen ja kehittäminen eli karakterisaatio ja tapahtumaympäristön tai tunnelman kuvailu. Tärkein tehtävä on kuitenkin juuri karakterisaatio, jonka voidaan sanoa toimivan kahteen suuntaan: sillä voidaan yhdistää henkilöahmo johonkin tiettyyn, esimerkiksi sosiaaliseen luokkaan, ja tähdentää hänen yksilöllisyytensä muihin nähden. (Page 1973: 51–52.) Puheella kirjailija voi siis luoda henkilöahmoja ja valaista henkilöidensä luonnetta ja sosiaaliryhmää sekä osoittaa ihmissuhteita (esim. teitittely). Kaunokirjallisuudesta voidaankin ajatella saatavan sosiolingvististä tietoa eri aikojen puhekielestä ja

kielellisestä käyttäytymisestä. On kuitenkin hyvin vaikeaa siirtää paperille erilaisia ihmistyyppettä imitoimalla mahdollisimman täydellisesti heidän ammatti- tai ryhmäkieltään, ja niin kirjailija kuin kääntäjäkin tekevät aina tyyllisiä valintoja myös puhekieltä kirjoittaessaan, kuten M. K. Suojanen toteaa (1979: 396–397).

Fiktiivinen puhe sijoittuu aidon puheen ja kirjoitetun kielen välimaastoon. Koska puhe ja kirjoitus ovat niin tehtäviltään kuin muodoiltaan hyvin erilaisia, kirjoitus ei voi jäljentää puhetta sellaisenaan, vaan kirjailijan tai kääntäjän on käytettävä kirjoituksen omia keinoja puheen illuusion luomisessa, kuten Liisa Tiittula huomauttaa. Lukija myös odottaa kirjoitetulta tekstiltä aina selkeyttä ja helppolukuisuutta, joten paljon täytesanoja, taukoja ja toistoja sisältävän puheen kopioiminen sellaisenaan kirjoitetussa muodossa ei liene tarkoituksenmukaistakaan. Puheenomaisuuden vaikutelmaa kirjoitetussa tekstissä voidaan luoda puhekielisyyden lisäksi myös muilla puhutun kielen piirteillä, mutta esimerkiksi intonaatiota, painotusta, äänensävyä, rytmiä, tempoa, taukoja ja puhujan vilkkautta tai verkkaisuutta ei voida siirtää tarkasti kirjalliseen muotoon. Lisäksi eri puhujien päällekkäisyys voi aiheuttaa päänvaivaa erityisesti av-kääntäjille ja oopperan kääntäjille. Tärkeimmät asiat sekä puheen esittämisen piirteet kirjoituksessa täytyy siis kirjoituksen keinoista valikoida. (Tiittula 2001: 8.)

Kun kirjailija tai kääntäjä haluaa luoda puhujasta tietynlaisen kuvan puhekielen avulla, puhekielenomaisilla sananvalinnoilla ja muilla tavanomaisilla puhekielisyyksillä (ks. luku 2.1.1) saa paljon aikaan. Puheen illuusiota voidaan luoda myös lauserakenteiden ja niistä syntyvän rytmien avulla, esimerkiksi dialogimaisuudella, ja välttämällä pitkiä ja raskaita virkerakenteita ja tiiviitä ilmaisuja, kuten lauseenvastikkeita. Kirjailijan ja yhtä lailla kääntäjän tulee kuitenkin pitää mielessä, että vaikka puhekielen piirteet ovat puheessa huomaamattomia, kirjoituksessa ne kiinnittävät huomiota ja voivat leimata puhujan. Esimerkiksi haastattelututkimuksen tekijää saatetaan arvostella siitä, että hän antaa puhekielisillä lainauksillaan tutkittavistaan ”huonon kuvan”. Sanomalehtiartikkelin haastattelussa yksittäinenkin poikkeama kirjakiielestä voi heikentää puhujan uskottavuutta tai ironisoida häntä. (Tiittula 2001: 8; Paronen 2004: 23.)

Av-kääntämisessä puheen illuusion luominen eroaa painetusta sanasta siinä, että koko käännettävä teksti on yleensä puhetta lukuun ottamatta joitakin poikkeuksia, kuten esimerkiksi kirjeitä tai paikannimiä. Av-käännöksen vastaanottajalla on myös lähdekielinen alkuteksti eli puhe sekä käännöksen konteksti käytössään rinnakkain käännöksen kanssa toisin kuin kaunokirjallisuuden lukijalla, eli hän kuulee henkilöhahmojen puheen ja näkee kuvan ja liikkeen. Ruututekstien sisältämä tieto onkin sellaisenaan vaillinaista – tekstitykset tarvitsevat ympärilleen kuvan ja äänen. Av-kääntämisessä puheen illuusio tarkoittaa siis sitä, että katsoja tuntee ymmärtävänsä ohjelmassa tai elokuvassa puhuttua kieltä, eikä välttämättä edes tiedosta lukevansa käännöstä. Illuusion syntymiseksi kääntäjän täytyy kuitenkin onnistua täyttämään hyvien ja siten ”huomaamattomien” ruututekstien vaatimukset: tekstien täytyy olla ruudussa juuri oikealla hetkellä ja pysyä ruudussa riittävän kauan, jotta katsoja ehtii lukea ne ja tietää koko ajan, kenen puhetta ne edustavat (ks. lisää luku 6.1.1). (Vertanen 2007: 150–151.)

Ensisijaisesti av-kääntäjätkin kääntävät tietysti niille, jotka eivät muuten ymmärrä. Tästä syystä luettavuus on av-kääntämisessä erityisen tärkeässä roolissa, sillä ruututeksteihin ei voi palata samalla tavalla takaisinpäin kuin kirjaa lukiessa, jos ei ymmärrä jotakin kohtaa. Useimmiten kuitenkin ruututekstejä lukevat myös sellaiset, jotka ymmärtävät ainakin osan myös lähdekielisestä puheesta. Tästä seuraa, että kielitaitoinen katsoja pystyy omalta osaltaan arvioimaan käännöksen onnistumista. Usein ”virheistä” ja ”huonoista” ruututeksteistä raportoivat katsojat eivät kuitenkaan tule ajatelleeksi kaikkia av-kääntämisen konventioita, joiden takia kääntäjä voi joutua tekemään hyvinkin radikaaleja ratkaisuja yrittäessään mahduttaa lähdetekstin eli puheen sanomaa yksi- ja kaksirivisiksi teksteiksi. (Vertanen 2007: 150.)

Vaikka ruututekstit ilmentävät yleensä aina jonkun henkilön puhetta, ei ole itsestään selvää, että niissä käytetään puhekieltä tai slangia, vaan ruututekstien odotetaan olevan neutraalia kieltä. Av-kääntäjän tulee Jan Ivarssonin mukaan esimerkiksi valita kahdesta synonyymistä yleisempi, sillä tutut sanat parantavat luettavuutta (Ivarsson 1992: 95). Käytännössä av-kääntäjä joutuu miettimään myös sanojen pituuksia tilan ja ajan

rajallisuuden vuoksi, jolloin kahdesta synonyymistä lyhyempi on usein parempi vaihtoehto. Ei ole kuitenkaan tavatonta, että ruututeksteissä käytetään yleiskielen lisäksi tai sen sijaan puhekielisiä elementtejä, kuten tämän tutkimuksen aineistosta voi huomata. Puhekielisyysillä ja slangilla av-kääntäjän on mahdollista markkeerata esimerkiksi henkilöhahmojen luonteenpiirteitä tai sosiaalista statusta aivan kuten kirjailijan tai kaunokirjallisuuden kääntäjänkin. Av-kääntäjän apuna vain ovat sanojen lisäksi kuva ja ääni, jotka osaltaan antavat vihjeitä kulloisestakin puhujasta. Puhekielisyysaste määräytyy niin kaunokirjallisessa kääntämisessä kuin av-kääntämisessäkin erilaisten tekijöiden mukaan. Seuraavana tarkastelen puheen piirteiden kääntämistä.

5.2 Puheen piirteiden kääntämisestä

Puhutun kielen piirteiden siirtäminen kielestä toiseen on Tiittulan sanoin vaikeaa, sillä puheenomaisuutta ilmaisevat piirteet ovat eri kielissä erilaisia ja voivat eri muotojen lisäksi sijaita kielen eri tasoilla, kuten fonologian, morfologian, sanaston tai lauserakenteen tasolla. Olennaista on kuitenkin saada ilmaus kuulostamaan luontevalta puheelta riippumatta siitä, mitä kielellistä elementtiä puhekielisyys ilmaisee käytetään. Myös suhtautuminen puhekieleen voi olla eri kielissä ja kulttuureissa erilainen. Suomenkielisessä kirjallisuudessa puhekielestä on tullut hyväksytympää, vaikkakin sitä voidaan edelleen käyttää myös puhujan leimaamiseen. Näin ollen kääntäjän täytyy pohtia, mikä vaikutus puhekielimäisyydellä on eri kulttuureissa. Tiittula muistuttaa, että ratkaisuihin vaikuttaa tietysti ennen kaikkea kääntämisen tarkoitus. (Tiittula 2001: 9.)

Hans J. Vermeerin skoposteoria on samoilla linjoilla, sillä Vermeerin mukaan ”kaiken kääntämisen ratkaiseva tekijä on käännökseen tarkoitus” eli skopos (Reiss & Vermeer 1986: 55). Skoposteoria perustuu siis ajatukseen siitä, että käännökseen funktio on tärkeämpi kuin täydellisen ekvivalenssin eli vastaavuuden saavuttaminen. Vermeer korostaa myös kääntäjän ammattitaitoa eli vapautta tehdä päätöksiä sekä vastuuta. Kääntäjän tehtävä on saattaa yhteen lähdetekstin lähettäjä ja kohdetekstin vastaanottaja, koska he eivät suoraan kohtaa. Koska kohde- ja lähdetekstin vastaanottajat kuuluvat eri

kulttuuri- ja kieliyhteisöihin, käännös on lähdetekstiin verrattuna aina uudenlaista informaatiota, eikä kääntäjä voi tarjota samaa informaatiota tai yhtä paljon informaatiota kuin lähdetekstin tuottaja. Sen sijaan kääntäjä tarjoaa sen verran informaatiota ja siinä muodossa kuin hänen mielestään on kohdetekstin vastaanottajan ja käännöksen skopoksen kannalta tarkoituksenmukaisinta. Kääntäjä toimii siis kohdekulttuurin ehdoilla. (Reiss & Vermeer 1986: 70.)

Kääntäjän on Suojasen sanoin ”puhekieltä tulkitessaan puettava ylleen kirjailijan kaapu” ja näin ollen koettaa karakterisoida puhuja kohdekieliselle lukijalle mahdollisimman luontevasti ja uskottavasti. Tehtävää voi Suojasen mukaan helpottaa selvittämällä, mihin puhuja sosiaalisesti ja maantieteellisesti sijoittuu (Suojanen 1979: 398). Näin kääntäjä voi koettaa valita kohdekulttuurista ikään kuin (ainakin sosiaalisesti) vastaavan puhekielen muodon. Toisin sanoen, jos puhuja puhuu lähdetekstissä vaikkapa murretta, voi olla kannattavaa laittaa murretta hänen suuhunsa myös kohdekielessä. Tämä ei ole kuitenkaan ongelmatonta: esimerkiksi kääntäjän ratkaisu Huckleberry Finnin suomennoksessa herätti aikoinaan ehkä hieman kyseenalaista huomiota, kun mustaihoinen, mississippiläinen henkilö hahmo replikoi Suomen lounaismurteella (Suojanen 1979: 402). Ainakin nykylukijan korvaan tällainen ratkaisu kuulostaa turhan lokalisoidulta eli selitetyltä käännökseltä. Tv-sarja Emmerdalen suomentaja Kaarina Suvanto on työssään joutunut pohtimaan samankaltaista ongelmaa: on selvää, että luokkataustoiltaan toisistaan eroavat ihmiset eivät voi puhua samalla tavalla, mutta puhuuko roskaväki sitten vaikkapa Savon murretta? Tällä tavoin katsojille välittyisi viesti, että savolaiset ovat Suomessa alinta kastia, mikä tietysti poissulkee tällaisen käännösratkaisun. Emmerdalessa on päädytty mukautettuihin hämäläismurteisiin maalaismurteen käännösvastineena, sillä ne aiheuttavat Suvannon mukaan vähiten torjuntareaktioita. (Suvanto 2002: 9.)

Puhekieltä käännettäessä tärkeä tekijä on myös ikä – henkilön, roolihenkilön, kääntäjän, kohderyhmän tai sanaston. Ikääntyneemmät lukijat ja kuulijat karsastavat monesti puhekielen käyttöä joukkoviestimissä, ja näin ollen varttuneempi kääntäjä voi olla arka tarttumaan slangiin, vaikka se olisikin käännöksen kannalta tarkoituksenmukaista. (Paronen 2004: 33.) Toisaalta taas nuoren kääntäjän tekstiin saattaa pujahtaa helposti

liian uusia ilmauksia, jotka ainakin varttuneemmat lukijat saattavat kokea häiritsevinä. Varsinkin historiallisten tekstien suhteen nuorempien kääntäjien tulisi olla tarkkana, jotta vanhahtavan puheen illuusio säilyisi. Keski-ikäisen tai iäkkään lukijan saattaa myös olla vaikea seurata puhekielen tai slangin vaihtelua, joskin arkinen puhekieli ja slangisanat ovat runsaimmillaan lasten- ja varsinkin nuortenkirjoissa, ja tällöin kohderyhmäkin on keski-ikäistä nuorempi. Myös sanaston vanhenemisen pelko vähensi ainakin muutama vuosikymmen sitten puhekielen käyttöä, ja Suojasen mielestä varsinkin slanginsekainen puhekielinen nuorisokirjallisuus tulisikin aika ajoin kääntää uudelleen. (Suojanen 1979: 406, 408–409.)

Sananvalinnoilla kääntäjä saa kirjailijan tavoin paljon aikaa puhekielisen illuusion luomisessa tekstiin. Kuten todettu, oikea puhe voi olla hyvinkin rönsyilevää ja siinä on paljon toistoa ja tilkesanoja, mutta ainakaan av-kääntäjälle tilan ja ajan puute ei salli asiasta toiseen polveilevaa lähestymistapaa. Kaunokirjallisuudessakin lukeminen käy liian raskaaksi, jos puheen illuusio luodaan pitkällä ja rönsyilevillä virkkeillä, vaikka se teknisesti olisikin mahdollista. (Paronen 2004: 34.) Jokaisella on oma tapansa lisätä puheenomaisina pitämiään aineksia tekstiin, mutta on hyvä pitää lukija koko ajan mielessä ja huolehtia, että luettavuus säilyy. Toisin sanoen liika on aina liikaa, ja Suojasen sanoin puhekielen käyttöä voi verrata ruoan maustamiseen: sopiva määrä tekee lukukokemuksesta mielenkiintoisen ja nautittavan (1979: 409).

5.3 Slangin kääntämisestä

Slangi on Suojasen mukaan kääntäjille hankala pala purtavaksi, kun sanakirjoja ei ole aina saatavissa, ja erityisryhmien elinympäristölläkään ei ole suomalaisissa oloissa aina vertailukohtia (1979: 408). Slangin kääntämiseen pätevät kuitenkin suurelta osin samat säännöt kuin muidenkin puhekielisten elementtien kääntämiseen. Kääntäjä käyttää ammattitaitonsa tuomaa arviointikykyä ja kääntää tekstin parhaaksi katsomallaan tavalla sekä funktion kannalta ideaalia tyyliä noudattaen (vrt. skoposteoria). Kohdeyleisöanalyysi on suureksi avuksi slangia käännettäessä: kuten todettu, esimerkiksi

iäkkään katsojan voi olla vaikea seurata itselleen mahdollisesti kovinkin vieraita slangi-ilmaisuja, jolloin slangielementtien käyttäminen käännöksessä ei ole tarkoituksenmukaista. Kääntäjän tulee aina pitää mielessä, että ensisijaisesti käännetään niille, jotka eivät muuten ymmärrä.

Joidenkin tekstien funktiot voivat kuitenkin vaatia slangin käyttöä. Kovin korrektia yleiskieltä puhuvat, *8 Milen* ja *Monsterin* tapauksessa Detroitin tai Los Angelesin kaduilla aikaansa viettävät nuoret tuntuisivat kohderyhmänsä jäsenten mielestä todennäköisesti varsin epäuskottavilta. Lukija haluaa lukea paitsi luettavaa myös puhekieleltään uskottavaa tekstiä (Tiittula 2001: 9). Tämän allekirjoittaa myös *8 Milen* suomentaja Karri Miettinen, jonka mukaan oli alusta asti selvää, että ”puhekielessä ja kulttuurissa ’inessä’ pysytään” (Miettinen 2008).

Lastenkirjallisuudestakin voi löytää kuvaavia esimerkkejä rohkeasta slangin käytöstä käännöksessä sekä kohderyhmäanalyysin merkityksestä. Jo Martin Chattertonin kirjoittaman ja Sari Luhtasen suomentaman lastenkirjan *Paha piski rokkaa läskisti mestoilla* (engl. *Bad Dog rockin' up a phat one in Da House*) nimi saattaa tuntua varttuneesta lukijasta ylivoimaisen vieraalta, kun taas kohderyhmään kuuluva lapsi tai nuori todennäköisesti lukee ja ymmärtää sen vaivatta. Niin ainakin kääntäjä on olettanut. Kirjan nimen käännöksessä kirjailija on käyttänyt suomenkielisiä sanoja sekä vastineita, joiden voidaan sanoa olevan melko vakiintunutta slangisanastoa (*läskisti*, *rokata*, *mestoilla*) – sanasanaisia ja vierassanoja suosivassa hiphop-slangissa kirjan nimeksi sen sijaan voisi tulla vieraannuttavalla vaikutuksella maustettu ”Paha piski rokkaa fätisti talossa (vrt. *in da house* > *talossa* luku 4.1)”. Seuraavaksi pohdinkin, missä määrin slangia voi ja kannattaa kotouttaa tai vieraannuttaa.

Puhekielen kääntämisessä, kuten muussakin kääntämisessä, valitaan käännösstrategia ennen kaikkea käännöksen tarkoituksen ja myös vallalla olevien trendien mukaan. Tilanteesta riippuen puheen piirteet voidaan jättää kokonaan huomiotta tai kääntää puhe kotouttavasti tai vieraannuttavasti, eli siirtää se luontevaksi puhesuomeksi tai antaa sen heijastaa lähtökielelle tyypillisiä piirteitä (Tiittula 2001: 9). Vallitsevana käännöstrendinä

kotouttamisen aika alkaa Pirjo Hiidenmaan mukaan olla ohi, ja kuten luvussa 5.2 totesin, lounasmurteita haastava musta mies Huck Finnin seikkailuissa saattaisi tänä päivänä herättää kummastusta tai tuntua holhoavalta. Hiidenmaa arvelee samaa Paavo Cajanderin perienglantilaisista Windsorin rouvista, jotka puhuvat suomalaisia murteita. (Hiidenmaa 2003: 101.)

Slangin suomeksi kääntäminen on kotouttamisen ja vieraannuttamisen kannalta mielenkiintoinen tilanne jo siitä syystä, että useat slangisanat ovat lainasanoja mm. ruotsista ja englannista, ja jos slangisanoja käyttää käännöksessä, käännökseen tulee siten ikään kuin väkisinkin vieraannuttava vivahde. Jos slangisanat häivyttää pois, tekstistä voi tulla turhan tasainen ja epäuskottava (vrt. *8 Milen* kohderyhmä). Kersti Juva arveleekin, että suomalaiset pitävät kaikkea ulkomaalaista jotenkin hienona – siksi he ovat ehkä arkoja käyttämään käännöksissään puheenomaisempaa kieltä ja laittavat ulkomaiset puhujat replikoimaan turhan muodollisesti. Juvan mielestä vierautta ei tarvitse erikseen ”hienostelulla” markkeerata: kun tietyssä ajassa ja kulttuurissa elävä kirjailijan luoma hahmo siirretään toiseen kulttuuriin, se välittyy kyllä mielikuvana. (Juva 1998: 50–51.) Tämä pitää paikkansa varsinkin av-kääntämisen tapauksessa, sillä tekstitettyssä ohjelmassa alkuperäinen dialogi on koko ajan kuultavissa, ja ohjelma on näin ollen todettavissa ulkomaiseksi (Paronen 2004: 41). Varsinkin av-kääntämisen suhteen slangin korvaaminen muodollisella puheella olisi näin ollen nurinkurista.

Slangia sisältävien käännösten yhteydessä on mielenkiintoista pohtia, kuinka paljon kieltä kulloinkin on vieraannutettu vai onko ylipäättään, kun alkujaan slangisanoista tulee ajan myötä neutraalia puhekieltä. Tästä Karri Miettinen antaa esimerkiksi *choke!*-huudon, jota yleisö *8 Mile*ssa huutaa lavalla seisovalle räppärille: *jäädy!*-suomennosta huudettiin jo seuraavissa rapin Suomenmestaruuskilpailuissa, ja nykyään *jäätyä*-verbiä käytetään samassa tarkoituksessa ainakin jossain määrin neutraalissakin puhekielessä (2008).

Vieraannuttava vaikutus voi olla tahatontakin ja johtua kääntäjän taidon tai tiedon puutteesta. Jos kääntäjän lähdekielen osaaminen on puutteellista, käännökseen voi tahattomasti joutua vieraannuttavia elementtejä. (Paronen 2004: 42.) Tässä tulee toki

kyseeseen myös esimerkiksi aika, joka kääntäjällä on käännöksen tekemiseen: joskus huolimattomuus- tai asiavirheitä ei tekstistä yksinkertaisesti ehdi seuloa. Seuraavassa luvussa pohdin kuitenkin juuri kääntäjän asiantuntijuutta eli tietoja ja taitoja, joita tarvitaan kulloisenkin (erikoisalan) tekstin kääntämiseen.

5.4 Kääntäjän asiantuntijuudesta

Kääntäjän kompetenssiin kuuluu tietoisuus omista tiedoista ja taidoista sekä rajoista – kaunokirjallisen kääntäjän voi olla hyvä olla tarttumatta töihin, joiden kieli- ja kulttuurimaailma tuntuvat liian vierailta. Samoin asiatekstien kääntäjä arvioi itselleen sopivan tekstin haastavuusasteen, ja kääntäessään itselleen vieraampaa erikoisalan kieltä sisältävää tekstiä, kuten vaikkapa teknistä käyttöohjetta, hän voi tarkistuttaa tekstinsä ja käyttämänsä termit alan asiantuntijalla, jotta käännösvirheistä johtuvilta kohtalokkaita erehdyksiltä vältyttäisiin. Sama pätee muuhunkin kääntämiseen: esimerkiksi tieteellisen tekstin (ja käännöksen) lukijat ovat yleensä alan asiantuntijoita, jolloin esimerkiksi termien tulee käännöksessäänkin olla alalla vakiintuneita ja näin ollen lukijoille tuttuja. Tässä on kyse myös käännöksen uskottavuudesta ja luotettavuudesta, jotka luonnollisesti kärsivät, jos asiantuntijayleisö huomaa tekstin seassa virheitä tai ns. hakuammunnalla löydettyjä termejä. Kääntäjän tulee ensinnäkin tietysti ymmärtää lähdekielinen teksti, sillä muuten ei voi kääntää. Asiantuntijan apu on siis usein tarpeen, kun kääntäjä ei ole varma tekstin sisällöstä tai haluaa varmistaa ymmärtäneensä sen.

Tilanne on hieman toinen, jos kääntäjä sattuu itse olemaan jonkin erikoisalan asiantuntija. Tätä voisikin ehkä pitää jonkinlaisena ideaalitulanteena, kun tiedonhakuprosessi ei vie yhtä paljon aikaa kuin tuntemattomamman alan tai tekstin ollessa kyseessä. Käytännössä kääntäjä kuitenkin todennäköisesti joutuu uransa aikana niin monenlaisten tekstien eteen, että omalla asiantuntijuudellaan selviää vain murto-osasta. Voidaankin pohtia, kuinka hyvin kääntäjän tulisi esimerkiksi tieteellistä tekstiä kääntäessään tuntea kyseessä oleva tieteenala. Kaarina Hietanen listaa väitöskirjassaan ammattimaisen kääntämisen keskeiset kompetenssit, joista tiedontäydentämiskompetenssi kuuluu seuraavasti:

Kääntäjän [...] pitää tietää mitä käännöksessään sanoo ja miten, vaikka hän harvoin on sen alan asiantuntija, jonka aihepiiristä teksti on, mistä syystä hän ei myöskään voi hallita aihepiirin viestintää eikä siihen käytettävää kieliainesta ennen toimeksiantoon ryhtymistä (Hietanen 2005: 140).

Suomen kääntäjien ja tulkkien liiton määrittelemässä eettisessä ohjeessa, hyvässä kääntämistavassa, ei ole mainintaa käännettävän asian tuntemisesta. Parhaan mahdollisen lopputuloksen saavuttamiseksi kääntäjän ja asiantuntijan yhteistyö on varmasti sopiva menetelmä, kun erikoisalan asiantuntija tuntee oman alansa ja kääntäjä omansa – kielen. Yhtä lailla on nimittäin harvinaista, että jonkin tieteenalan taitavinkaan asiantuntija olisi samalla myös kielen ja kääntämisen asiantuntija. Näin ollen yhteistyö kääntäjän kanssa on eduksi myös hänelle.

8 Mile -elokuvan tapauksessa sattui kuitenkin niin onnekaasti, että suomentajaksi löydettiin sekä kielen että hiphopin asiantuntija Karri ”Paleface” Miettinen, joka kuvailee rekrytointitilannetta seuraavalla tavalla:

8 Milen kohdalla kukaan kokeneemmistakaan kääntäjistä ei ilmeisesti halunnut ottaa haastetta vastaan, lähinnä juuri sisäänpäinlämpiävän räppi-sanaston ja itse riimien takia. Paleface to the rescue! *8 Milen* tiedottajana toiminut Outi Popp sitten lähestyi mua (kun aika oli käymässä snadisti vähiin ja kukaan ei ollut ilmeisesti ilmoittautunut hoitamaan hommaa.) Outi tiesi mun kirjakäännöksistä ja olin muutenkin rap-artistina sopiva asiantuntija. (Miettinen 2008.)

Kuvauksessa tiivistyvät edellä esitetyt ajatukset omien rajojen tuntemisesta sekä kääntäjän asiantuntijuudesta, kun kokeneetkaan kääntäjät eivät halunneet tarttua haastavaan tekstiin, ja toisaalta kuinka Miettinen molempien alojen asiantuntijana oli lopulta hyvin luonteva valinta suomentajaksi. Valinnan voidaan sanoa osuneen oikeaan suomennoksen saaman positiivisen palautteen perusteella (tästä lisää luvussa 6.3.1) etenkin, jos vertailukohteeksi otetaan asiantuntijalukijan silmissä epäonnistuneempia käännösratkaisuja. Yksi tällainen esimerkki tulee elokuvasta *Shaft*, jossa viittaus edesmenneeseen rap-tähti Notorious B.I.G.:hin on käännetty muotoon ”räppäri S.I.K.A.”. Suomentajan ajatusmaailmaa tuntematta voidaan pohtia, onko kyseessä tietämättömyys,

vai onko kääntäjä kenties olettanut, ettei kohdeyleisö tunne Notorious B.I.G.:n nimeä ja koettanut ikään kuin kotouttaa viittauksen. Joka tapauksessa ratkaisu on populaarikulttuuria (ja tässä tapauksessa hiphop-kulttuuria) tuntevan näkökulmasta epäuskottava, sillä Notorious B.I.G.:n tuntemisen voidaan ehdottomasti olettaa kuuluvan *Shaftin*⁶ kohdeyleisön tietämyksen piiriin.

Lisää esimerkkejä mahdollisesta kääntäjän asiantuntijuuden puutteesta av-käännöksissä voi löytää elokuvasta *Soul Plane* (suom. *Päin pilveä*), joka on ns. viimeisen päälle hiphop-elokuva tarinasta ja näyttelijöistä dialogiin ja soundtrackiin. Tästä syystä onkin mielenkiintoista, että suomennoksesta ei ole saatu kovinkaan luontevaa hiphop-slangia, joskin jotakin vaikutusta voi olla sillä, ettei *Soul Plane* ole ainakaan Suomessa suuren budjetin elokuva ja se onkin pelkästään dvd-levityksessä, eikä siihen näin ollen ole välttämättä edes etsitty kovin nimekästä tai asiantuntevaa suomentajaa. Suomentaja on esimerkiksi kääntänyt sanan *rim* (vanne) *pölykapseliksi*, joka on suoranainen käännösvirhe, vaikka sinänsä sopiikin kontekstiin. Uskaliaampi kääntäjä olisi voinut käyttää ehkäpä jopa sanaa *rimssit* (vrt. luku 4.1) luodakseen uskottavamman vaikutelman. Kun räppäri Snoop Doggin roolihahmo ohjaa taitamattomana lentokonetta ja rauhoittelee perämiestä sanomalla ”*I’m a G, ain’t I?*”, suomentaja on laittanut hänen suuhunsa ”Mähän olen guru”. Englannin hiphop-slangissa *G* tarkoittaa kuitenkin yleisesti *gangstaa* eikä suinkaan *gurua*. Myös käännösvastine *nekru* räppäreiden toisistaan käyttämälle sanalle *nigger* kyseenalaisen kuvan kääntäjän asiantuntijuudesta. Hiphop-kulttuurin tuntemus olisi tässä tapauksessa ollut suureksi eduksi, sillä *nigger* (mustien) räppäreiden puhuttelusana on verrattavissa esimerkiksi sanaan *homie*, eikä sitä näin ollen olisi ollut tarpeen markkeerata suomennoksessa ollenkaan, saati sitten käyttää vastineena poliittisesti epäkorrektia *nekrua*.

⁶ Vuoden 1971 *Shaft*-elokuvaa pidetään yhtenä ensimmäisistä ns. blaxploitaatio-elokuvista. Blaxploitaatio on Yhdysvalloissa 1970-luvun alussa syntynyt ja kukoistanut eksploitaatiosuuntaus, jonka kohderyhmää ovat erityisesti afroamerikkalaiset katsojat. Blaxploitaatiot ovat yleensä toimintaelokuvia, joissa sankareina toimivat mustat ja valkoihoiset esitetään roiston asemassa. Ne olivat myös ensimmäisiä elokuvia, joissa ääniraitana käytettiin funk- ja soul-musiikkia. Esimerkin *Shaft*-elokuva on vuonna 2000 valmistunut tarinallinen jatko-osa alkuperäiseen *Shaftiin*.

Suomenkielisessä hiphop-slangissakin on siis muiden erikoisalojen kielten tapaan standardieroja, joiden voidaan käänöksissä esiintyessään varovasti sanoa johtuvan kääntäjien asiantuntijuudesta tai sen puutteesta. Tässä yhteydessä voidaan miettiä, päteekö hiphop-slangin kääntämiseen sama ajatus kun runon kääntämiseen – uskottavuuden nimissä kääntäjän on nimittäin ansaittava itselleenkin vähintään runoilijan status, kuten kääntäjä Hannamari Heino toteaa (2002: 7). Runoilijat siis kääntävät runoja, tai ehkä pikemminkin kirjoittavat niitä uudestaan. Runojen kääntäminen onkin kääntämisen alue, joka keskittyy yleensä uuden tekstin luomiseen eikä niinkään ”suoraan” kääntämiseen (Newmark 1988: 70). Vaikka hiphop-slangia käännetään usein nimenomaan suoraan ja sanasta sanaan, asiantuntijuuden ja johdonmukaisuuden valossa voisi olla luontevaa ajatella, että hiphopin asiantuntijat runoilijoiden tapaan kääntäisivät oman erikoisalansa kieltä.

Yksi kääntäjän asiantuntijuuteen liittyvä aspekti on myös kohdeyleisön asiantuntijuus. Jan Ivarsson toteaa, että arvaus tai huolimaton käänös ei koskaan mene läpi avkäänöksissä, sillä katsojien joukossa on aina asiantuntijoita, jotka myös todennäköisesti osaavat lähdekieltä tarpeeksi pystyäkseen kritisoimaan kääntäjän ratkaisuja. Asiantuntijat voivat kuitenkin unohtaa, että televisiotekstitus on tarkoitettu suurelle yleisölle, ja näin ollen esimerkiksi tarkka latinankielinen nimi kasville tai eläimelle ei ole rivikatsojalle kovin relevantti, vaan tärkeintä on ajatuksen välittyminen. (Ivarsson 1992: 74–76.) Hiphop-slanginkin tapauksessa voidaan tietenkin pohtia, milloin selkeys menee uskottavuuden edelle eli onko teksti suunnattu suurelle yleisölle vai asiantuntijoille. Eräälle elokuva-arvostelukeskustelupalstalle kirjoittanut *8 Milen* katsoja kertoi tarvitseensa suomennokselle suomennoksen, kun taas asiantuntijakatsojien yleinen mielipide tuntui olevan, että Miettinen on onnistunut työssään erinomaisesti.

6. AUDIOVISUAALINEN B-RABBIT VS. KIRJALLINEN MONSTER

6.1 Audiovisuaalisesta kääntämisestä

6.1.1 *Tekstittämisen erityispiirteitä ja konventioita*

Audiovisuaalinen eli av-kääntäminen eroaa ”pelkästään” kirjoitetun tekstin kääntämisestä siinä, että av-kääntäjän täytyy sanojen lisäksi ottaa huomioon myös kuva, liike ja ääni. Elokuvan kääntäjän täytyy pohtia, miten teksti sopii puhujan suuhun ja miten visuaaliset seikat kuten lavastus, puvustus ja näyttelijätyö vaikuttavat kokonaisuuteen (Oittinen 2007: 44). Lisäksi av-kääntäjän täytyy noudattaa ruututeksteihin liittyviä aika- ja tilarajoituksia: tekstiä mahtuu ruutuun vain tietty määrä kerrallaan ja tekstin täytyy pysyä ruudussa riittävän kauan, jotta sen ehtii lukea. Ruututekstien tulee myös seurata kuvan ja puhujan vaihtumista. Kaikkien näiden vaatimusten lisäksi repliikkien tulee kuvata sanojaansa mahdollisimman hyvin, jotta puheen illuusio säilyy. Riitta Jääskeläinen kuvaakin tekstittämistä ”kääntämisen kuningaslajiksi: lähdetekstistä on pystyttävä poimimaan olennainen, ajoittamaan se oikein – ja lisäksi luomaan illuusio vaikkapa murteesta, epookista tai persoonallisesta puhetavasta” (2007: 116).

Esko Vertasen mukaan ruututekstit ovat ymmärrettäviä ainoastaan silloin, kun tekstit ovat juuri oikealla hetkellä ja riittävän kauan ruudussa, jotta katsoja ehtii ne lukea ja tietää koko ajan, kenen puhetta ne edustavat. Koska aika ja tila ovat rajalliset, kaikki ohjelmassa tai elokuvassa sanottu ei läheskään aina mahdu repliikkeihin, ja kääntäjän täytyy osata poimia sanotusta juonen ymmärtämisen kannalta olennaiset asiat ja jättää pois vähemmän olennaiset ja sellaiset asiat, jotka katsoja jo aiemmin näkemänsä perusteella tietää. On esimerkiksi turhaa panna repliikkiin ”tuon ison punaisen talon takana”, jos katsoja näkee omin silmin, että talo on iso ja punainen. (Vertanen 2007: 150–152).

Ei ole myöskään yhdentekevää, miten sanat on ruututeksteissä jaettu riveille. Tekstin tulee tietysti olla helppolukuista jotta sen ehtii lukea, mutta repliikit tulisi myös pyrkiä sommittelemaan niin, että ne peittävät kuvaa mahdollisimman vähän. Yläriivi kannattaa yrittää jättää lyhyemmäksi kuin alariivi, ja sanojen jakamista tavuviivalla tulisi välttää. Puhujan vaihtuminen kesken repliikin merkitään tavuviivalla, ja ruututekstin viestin selventämiseksi voi harkitusti käyttää kursiiivia. Ruututekstin tulee noudattaa puherytmiä mahdollisimman tarkkaan eli sen tulee pysyä ruudussa juuri se aika, jonka asian sanominen kestää. (Vertanen 2007: 152, 154–155.)

Kun ruututekstit seuraavat tarkasti puherytmiä ja ovat sopusoinnussa kuvan ja äänen antaman vaikutelman kanssa, katsojalle syntyy illuusio, että hän ymmärtää ohjelmassa puhuttua kieltä. Näin ollen katsoja ei välttämättä edes tiedosta lukevansa tekstitystä ruudulta. Moni katsoja ei mielestään tarvitse ruututekstejä eikä myönnä niitä lukevansa, koska osaa mielestään ohjelmassa puhuttua kieltä niin hyvin, että ymmärtää lähdekielisen puheen muutenkin. Hyvin laadittu ja siksi huomaamaton ruututeksti voikin näin luoda illusion todellisuutta paremmasta kielitaidosta. Myös käännöskömmähdyksistä raportoinnin määrä esimerkiksi internetin käännskukkassivustoilla ja keskustelupalstoilla puhuu sen puolesta, että ruututekstejä todella luetaan. (Vertanen 2007: 150–151; Jääskeläinen 2007: 119.) Tässä valossa on kiinnostavaa tarkastella elokuvakäännöksiä, jotka ovat kauttaaltaan ns. erikoisalan kieltä, kuten tämän tutkimuksen tapauksessa *8 Mile* -elokuvan hiphop-slangi. Ymmärtäisivätkö *8 Milen* katsojat elokuvan puhetta ilman hyvin laadittuja ruututekstejä?

Slangin ja murteellisen puheen välittämisessä ruututeksteissä on vaikeutensa, sillä myös niiden kohdalla repliikin sisällön on välityttävä kerralla lukijan tajuntaan. Ruututekstejä ei voi samalla tavalla rauhassa tutkailla kuten kirjan sivuja tai vaikkapa sarjakuvaruutuja, eikä niihin voi palata kuten painettua tekstiä lukiessa. Näin ollen slangin käyttö voi Vertasen mielestä ruututeksteissä olla vain viitteellistä, jottei luettavuus kärsisi. (Vertanen 2007: 153.) Myös *Emmerdalen* suomentaja Kaarina Suvanto pohtii ruututekstien kieltä ja toteaa, että tv-tekstien odotetaan yleensä olevan yleiskieltä, josta poikkeamisen ei pitäisi olla häiritsevää tai liiallista. On kuitenkin selvää, etteivät

aatelislady ja sosiaalipummi voi esimerkiksi juuri *Emmerdalen* tapauksessa suomeksikaan puhua samalla tyylillä – suomentajan tehtävä onkin hienovaraisesti yrittää välittää henkilöiden taustoja kielen avulla niin, että syntyy luontevan puhekielen illuusio. Englantia osaava katsojahan voi nautiskella kielen rikkaudesta, kun taas kielitaidoton saa tiedon henkilöihahmoista kuvan lisäksi vain ruututeksteistä. (Suvanto 2002: 8–9.)

Myös kohderyhmällä on vaikutusta av-kääntäjän tekemiin ratkaisuihin yhtä lailla kuin muussakin kääntämisessä. Joskus esimerkiksi tv-sarjoilla voi olla hyvinkin rajattu oletettu katsojaryhmä, jolle tekstit voi räätälöidä. *Frendien* katsojien voidaan olettaa osaavan jonkin verran enemmän kieliä kuin vaikkapa juuri *Emmerdalen* katsojien, ja näin ollen sarjassa esiintyviä asioita, erisnimiä ja ilmiöitä ei välttämättä ole tarpeen selittää tai muuttaa kohdekulttuurin vastaaviksi eli lokalisoida tai kotouttaa. Kielitaitoisesta katsojasta voi tuntua oudolta, jos hän kuulee ruudussa puhuttavan K-Martista, mutta ruututekstissä lukeekin Anttila. (Suvanto 2002: 8.) Myös *8 Milen* tapauksessa katsojaryhmän voidaan olettaa osaavan jonkin verran englantia jo siitäkin syystä, että *8 Mile* on nuorten hiphop-elokuva ja sen ikäsuositus Yhdysvalloissa on K18 ja Suomessa K15. Näin ollen lokalisoinnin tarpeen voidaan olettaa olleen pieni ja suomentaja on voinut luottaa ja keskittyä kuvan, sanan ja äänen yhteispeliin ylenpalttisen eksplikoinnin sijaan.

6.1.2 Kuva, sana ja ääni

Kuten sanottu, av-kääntäjä joutuu sanojen lisäksi ottamaan huomioon kuvan, liikkeen ja äänen. Kuva ja sana voivat olla keskenään yhteistyössä eli tukea ja vahvistaa toisiaan tai ristiriidassa, millä keinoin voidaan esimerkiksi luoda huumoria. Riitta Oittinen kuvaa kuvan ja sanan suhdetta ”kaiuksi tai vastaamiseksi: kuva ja sana vastaavat toisilleen, ja näin syntyy näiden kahden välinen dialogi”. Kuva ja sana voivat omaksua erilaisia rooleja ja kuvilla voi sanan rinnalla olla monenlaisia keinoja ja tehtäviä. (Oittinen 2007: 57.) Kai Mikkosen mukaan esimerkiksi kuvakirjan lukija ei pidä kuvan ja sanan tehtäviä keskenään samoina, mutta ei myöskään kuvittele, että kuva ja sana toimisivat ilman

toisiaan. Mikkonen pitää kuvitusta tekstin uudelleenkirjoituksena ja sen tietynlaisena valikoivana luentana siten, että muodostuu uutta tekstiä. Sekä kielellisessä että visuaalisessa elementissä on erilaisia aukkoja, jotka pitää täydentää, ja kuvallinen ja sanallinen kerronta täydentävät toistensa aukkoja. *Illustraation* käsitettä onkin latinalaisessa muodossaan käytetty juuri kielellisen selventämisen ja valaisemisen merkityksessä. (Mikkonen 2005: 39.)

Niin ikään ääntä ja sen suhdetta sanaan voidaan tarkastella samaan tapaan kuin kuvaa ja sanaa. Myös ääni voi vahvistaa sanan ja kuvan kertomaa tarinaa tai olla ristiriidassa niiden kanssa. Oittinen antaa jättiläisesimerkin: jos hyvin suuri jättiläinen puhuu raskaalla äänellä, syntyy pelottava tunnelma, mutta jos jättiläinen piipittääkin hiljaa, hahmo menettää uskottavuuttaan. Ääni muodostaa kuvan ja sanan kanssa kokonaisuuden. Elokuville äänimaailmalla ja siis esimerkiksi juuri hahmojen puheäänillä ja musiikilla voidaan luoda hyvinkin erilaisia tunnelmia ja johdattaa tarinaa erilaisiin suuntiin. Äänet voivat ihmisäänten lisäksi olla myös koneääniä, kuten auton moottorin hurinaa tai taustääniä, kuten musiikkia, jonka päälle puhetta rakennetaan. Kun kuvassa on puhuja, on uskottavuuden kannalta tärkeää, että liike ja ääni seuraavat toisiaan. (Oittinen 2007: 58–60.) Samasta syystä on tärkeää, että ruututekstit seuraavat tarkasti puhujan ääntä ja kuvaa.

Oittisen mukaan kuva ja sana lisäävät aina informaatiota tarinaan, ja antamalla hahmoille kuvallisen ja äänellisen taustan heistä voidaan kertoa paljon sellaista, mikä sanallisessa tekstissä ei tulisi ilmi. Kuvan ja äänen avulla voidaan kuvata henkilöitä, tarinan aikaa, paikkaa ja maisemaa sekä näkökulmaa. Av-kääntäjän tuleekin varoa ylitulkintaa, sillä kuvat ja äänet antavat paljon vihjeitä siitä, mitä jää sanojen kerrotun rivien väliin. (Oittinen 2007: 61–62.) Tämän tutkimuksen esimerkkitaapauksessa *8 Mile* -elokuvassa äänimaailmaan kuuluu muun muassa paljon hiphop-musiikkia, mikä jo yksinään luo tietynlaisia odotuksia. Tapahtumapaikkoina ovat Detroitin kadut ja klubit, ja henkilöitä pukeutuvat lähes poikkeuksetta vaatteisiin, jotka yhdistetään hiphop-kulttuuriin. Ympyrä ikään kuin sulkeutuu, kun henkilöitä avaavat suunsa: hiphop-slangin puhuminen tuntuu tällaisessa kuva- ja ääniympäristössä lähestulkoon ainoalta

luontevalta vaihtoehdolta. Näin tuskin olisi, jos hahmot pukeutuisivat pukuihin ja solmioihin ja asuisivat hienostoalueella. *8 Mile* onkin hyvä esimerkki kuvan, sanan ja äänen toisiaan vahvistavasta yhteistyöstä, jossa puhekielisellä suomennoksellakin on vahva asema.

6.2 Aineiston esittely

6.2.1 Taustaa: *8 Mile*

8 Mile on vuonna 2002 (Suomessa 2003) ilmestynyt hiphop-elokuva niin näyttelijöitä, tarinaa kuin soundtrackiäkin myöden ja se perustuu löyhästi pääosan esittäjän, rap-tähti Marshall ”Eminem” Mathersin elämään. Tapahtumat sijoittuvat vuoden 1995 Detroitiin, ja nimi *8 Mile* tulee Detroitissa sijaitsevan kadun nimestä: 8 Mile Road erottaa kaupungin köyhät afroamerikkalaiset osat rikkaiden valkoisten lähiöistä. Eminem esittää elokuvassa autotehtaassa työskentelevää nuorukaista Jimmy ”B-Rabbit” Smith Jr.:ää, joka asuu äitinsä kanssa asuntovaunussa ns. *white trash* -alueella eli valkoisen köyhälistön asuttamassa lähiössä. B-Rabbit haaveilee levytyssopimuksesta ja kirjoittaa hiphop-riimejä. Hän osallistuu hiphop-klubilla ”battleihin” eli riittelymittelöihin ja ensimmäisessä battlessaan ”jäätty” (*choke*) eikä saa sanotuksi lavalla mitään. Tästä pääasiassa afroamerikkalainen yleisö innostuu ja käsitys valkoisten osaamattomuudesta hiphopin saralla saa vahvistusta. Rotuerottelu ja stereotyyppit saavatkin elokuvan mittaan kyytiä ja tämä on yksi *8 Milen* keskeisiä teemoja – valkoinenkin voi pärjätä mustien maailmassa ja toisin päin. Hiphop yhdistää. Elokuvan lopussa B-Rabbit melko odotettavasti voittaa koko battlen ja kilpailevan ”possen” räppäri, hallitseva mestari Papa Doc puolestaan jäätty. *8 Mile* on siis eräänlainen ”vaikeuksien kautta voittoon” -tarina, ja yksi sen opetuksista on, että omia juuriaan ei voi valita, mutta kovalla työllä tavoitteisiinsa voi päästä. Kuten B-Rabbit räpätessään kiteyttää: *“I’m a piece of fucking white trash, I say it proudly”*.

8 Mile sai niin Yhdysvalloissa kuin muuallakin maailmassa ilmestyessään hyvän vastaanoton. Elokuvan on ohjannut Oscar-palkittu Curtis Hanson, ja Eminemin lisäksi rooleissa ovat mm. Kim Basinger, Mekhi Phifer ja Brittany Murphy. Elokuvan musiikista vastaavat mm. sellaiset suuren luokan räppärit kuin Eminem, 50 Cent, Jay-Z, Nas, Xzibit, Obie Trice ja Proof. *8 Milen* on suomentanut suomalainen räppäri Karri ”Paleface” Miettinen. Häntä nimenomaan pyydettiin suomentamaan elokuva, sillä hän oli asiantuntija sekä kääntämisen että hiphopin saralla, eikä kukaan kokeneempi kääntäjä uskaltanut tarttumaan haasteeseen (Miettinen 2008). Tämän tutkimuksen aineistona käytän elokuvan dvd-version käännöstä, joka on Miettisen mukaan sama kuin elokuvateattereissa esitetyn elokuvan käännös lukuun ottamatta yhtä tai kahta korjausta.

6.2.2 Taustaa: *Monster*

Teos *Monster: Crips-jengiläisen muistelmat* (engl. *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*) on Los Angelesin South Centralissa kasvaneen Kody Scottin omaelämäkerta. Tarina alkaa 1970-luvulta, jolloin Kody Scott värvättiin jengiin. Alkuteos on ilmestynyt vuonna 1993 ja suomennos vuonna 2000. South Centralin nimi muutettiin vuonna 2003 South Los Angelesiksi, jotta alue pääsisi eroon maineestaan rikollisuuden ja väkivallan riivaamana jengisotien keskuksena. Käytännössä aluetta kutsutaan silti yhä South Centraliksi, eikä väkivaltakaan ole hävinnyt mihinkään. Los Angelesia ja etenkin South Centralia pidetään Yhdysvaltain jengipääkaupunkina, sillä siellä taistelevat keskenään maan ehkä tunnetuimmat ja pahamaineisimmat jengit Crips ja Bloods. Esimerkiksi vuonna 1992 L.A.:ssa puhkesivat kuusi päivää kestäneet mellakat, kun poliisit hakkasivat mustan rattijuopon Rodney Kingin ja selvisivät ensin syytteittä, vaikka tapaus oli videolla. Mellakoihin liittyivät vahvasti myös jengit.

Kody Scott värvättiin Crips-jengiin 11-vuotiaana, ja hänestä kasvoi nopeasti yksi jengin johtohahmoista ja raaimmista sotilaista. Hän ansaitsi jengissä nimen ”Monster” brutaaleilla teoillaan, jotka hirvittivät jopa muita jengin jäseniä. Jengi, tappaminen ja reviiirin puolustaminen oli hänelle kaikki kaikessa, kunnes hänet tuomittiin vankilaan,

jossa hän joutui eristykseen. Scott kiinnostui opiskelusta ja opetteli ensin lukemaan ja kirjoittamaan kunnolla. Hän perehtyi afrikkalaiseen ja afroamerikkalaiseen historiaan ja vaihtoi nimensä Sanyika Shakuriksi, ja 16 Crips-vuoden jälkeen hän erosi jengistä. Shakurista tuli New Afrikan Independence -liikkeen musta nationalisti ja hän alkoi taistella gangsterismia vastaan. Omaelämäkertansa Shakur kirjoitti Pelican Bayn vankilan eristyksellissä.

Monster-teoksen on suomentanut Yasir Gaily. Jengiaihe oli hänelle tuttu osittain siksi, että hän oli aiemmin suomentanut amerikkalaisen toimittajan Gini Sikesin kirjoittaman teoksen *8 Ball Chicks – Vuosi tyttöjengien väkivaltaisessa maailmassa* (engl. *8 Ball Chicks – A Year in the Violent World of Girl Gangs*). Gaily opiskelee käännöstiedettä Helsingin yliopistossa, ja hän asui vuosina 1991–1993 Santa Monicassa, joka kuuluu Los Angelesin suurkaupunkialueeseen. Vuoden 1992 mellakat eivät ulottuneet Santa Monicaan saakka savun hajua lukuun ottamatta, mutta ne saivat Gailyn ajattelemaan entistä enemmän sitä, miten räikeitä eroja saman alueen eri osien välillä voi olla ja millaista on köyhien elämä Yhdysvaltain ghettoissa. (Gaily 2006.)

6.3 Where the hood at – Detroit vs. L.A.: aineiston analyysiä

6.3.1 8 Mile

8 Milen kääntäjät ympäri maailmaa joutuivat av-kääntämiselle tyypillisten rajoitusten lisäksi ratkomaan rap-lyriikan tuottamia käännösongelmia kuten riimitystä, sanaleikkejä, slangia, rivouksia ja alluusioita. Elokuvan tuotantoyhtiö tarkasti elokuvan jokaisen tekstityksen englanninkielisen takaisinkäännöksen avulla, ja Miettinen sai Kristiina Taivalkoski-Shilov'n mukaan käännökseensä enemmän vapauksia verrattuna esimerkiksi ranskalaiseen ja venäläiseen *8 Milen* kääntäjään. Miettisen loistava käännös herättikin Suomen mediassa suurta kiinnostusta, kun taas esimerkiksi ranskan-kielisen version kääntäjän nimeä ei mainittu yhdessäkään elokuvaa koskevassa arvostelussa.

(Taivalkoski-Shilov 2005.) Myös katsojien keskuudessa Miettisen valinta suomentajaksi sekä itse suomennos saivat myönteisen vastaanoton. Elokuva-arvosteluihin keskittyvillä keskustelupalstoilla *8 Milen* suomennoksesta ollaan oltu sitä mieltä, että ”Paleface on osannut hommansa täysin” ja että käännöksellä on tässä elokuvassa suuri merkitys, kun kielitaitoinenkin joutuu taatusti miettimään ymmärtääkseen rap-lyriikoita ja slangisanoja, joita pudotellaan dialogissa jatkuvalla syötöllä. Eräs nimimerkki pitää elokuvaa vielä näkemättä Palefacen palkkaamista suomentajaksi hyvänä uutisena, koska slangi vaatii tietämystä mustien kulttuurista ja hiphopista, jotta dialogin saa uskottavaan muotoon. Kääntäjän näkökulmasta on mielenkiintoista, kuinka katsojat olettavat jo ennen elokuvan näkemistä, että asiantuntijakääntäjän suomennos on uskottava ja että slangidialogin suomennoskin on pysynyt slangina. Toisaalta tällaiset oletukset voivat kääntämiseen perehtymättömästä katsojasta tuntua itsestään selviltä, vaikei käännöksen skoposta skopoksen nimellä olisi lähemmin pohtinutkaan.

Miettinen onkin ennako-odotusten mukaisesti käyttänyt läpi käännöksensä puhekieltä, minkä hän itse toteaa olleen alusta asti selvää ja mitä voidaan tarinan skopoksenkin kannalta pitää tarkoituksenmukaisena. Miettinen olettaa, että katsoja ymmärtää tai pystyy päättelemään, mitä hänen käyttämänsä slangisanat ja -ilmaukset tarkoittavat, ja ehtii omaksua repliikkien sisällön nopeasti, vaikka niissä on runsaasti puhekielille ominaisia piirteitä, jotka voivat hankaloittaa lukemista (vrt. Vertanen luvussa 6.1.1). Keskustelupalstalle kirjoittanut, ”satunnaisesti räppiä kuunteleva” katsoja toteaaakin, että jotkut saattavat kaivata suomennosta Palefacen suomennokselle. Kohderyhmän, ehkä useamminkin rap-musiikkia kuuntelevat, huomioon ottaen runsas slangin käyttö on kuitenkin suomennoksessakin perusteltua – käännöksen hän voi räätälöidä kohderyhmälle sopivaksi, kun skopos sen sallii. Miettinen on käyttänyt puheen illuusion luomiseen sekä sanastollisia että muoto- ja lauseopillisia keinoja.

Puhekieltä käyttävät elokuvassa lähes kaikki henkilöihahmot. Autotehtaan esimiestäkin puhutellaan etunimellä ja hänenkin puheessaan on puhekielisiä elementtejä, joten henkilöiden keskinäisiä statuseroja *8 Milen* suomennoksessa ei ole juuri ollut tarpeen markkeerata. Toisaalta tehtaan esimiehen tapaus voi heijastella sitäkin, ettei työpaikka ole

ympäristössään kovin arvostettu, joten esimiestäkään ei ole tarvetta pitää ylempiarvoisena ja osoittaa sitä esimerkiksi teitittelyn avulla. B-Rabbitin äidin puheessa on myös paljon puhekielisiä elementtejä, kuten kirosanoja (*get the fuck out of my house, you fucked it up for me*), ja lisäksi hän puhuu ns. *white trash* -aksentilla, joka kielii alhaisesta sosiaalisesta statuksesta. Tämän Miettinen ilmaisee slangisanoilla ja -ilmauksilla: esim. *mä, sä, ottaisitsä, tuu sisään, kusit tän homman, vittuun mun talosta*, mikä onkin luonteva ratkaisu, kun suomen kielessä sosiaaliluokkaeroja on muuten hankala ilmaista osittain siksi, ettei Suomessa ole esimerkiksi juuri *white trash* -kulttuuria ja erilaiset ”aksentit” syntyvät lähinnä maantieteellisistä eroista eli ovat murteita. Katsoja myös koko ajan kuulee, millä tavalla äiti puhuu, joten *white trash* -aksentin illuusio syntyy, vaikka pelkistä suomennoksen leimattomuuksista aksenttia ei huomaisi.

Puheen piirteet sijaitsevat eri kielissä eri paikoissa (ks. esim. Tiittula 2001: 9), ja monissa kohdissa puhekielisyyden huomaa alkutekstistä lähinnä kirosanoista, kun taas suomennos on kauttaaltaan, myös rakenteellisesti, puhekielinen. Seuraavissa esimerkeissä englanninkielinen repliikki on kirosanoja lukuun ottamatta standardin mukaista englantia, ja suomennos on siis näissä kohdin jopa puhekielisempi kuin alkuteksti:

Hold on a **fucking** minute!

Oota vittu nyt!

I’m taking a **fucking** bus to work.

Mähän meen vittu bussilla **duuniin**.

Samoin on verbin *help* kohdalla, jonka Miettinen on kääntänyt *jeesaamiseksi*: vaikei englannissa ole verbille slangimaisempaa vastinetta tai sitä ei ole tässä käytetty, se ei tarkoita, etteikö suomenkielistä slangivastinetta voisi hyödyntää käännöksessä. Näin kuva puhujien puhetyylistä pysyy johdonmukaisena (Paronen 2004: 65). Myös seuraava repliikki on tästä kuvaava esimerkki – englantia on standardinmukaista, mutta

suomennoksessa on käytetty sekä puhekielistä *mä*-pronominia että (pääkaupunkiseudun) slangimuotoa *tsiigata* verbistä katsoa:

Let me **see**.

Anna **mä tsiigaan**.

Lähdetekstissäkin on toki selkeitä rakenteita, joista puhekielen tunnistaa. Esimerkiksi oksentamisesta käytetään verbiä *earl* (suomennoksessa *spytata*) ja huijaamisesta *shittin'* (suomennoksessa *kusettaa*) muodollisempien vaihtoehtojen sijaan, ja kautta linjan nuorten puhe noudattaa Black American Vernacular -variantin piirteitä. Tämän huomaa seuraavista esimerkeistä, joissa sekä englannin- että suomenkielisissä repliikeissä on hyvin tyypillisiä slangin ja puhekielen piirteitä, ja niistäkin voi jälleen hyvin havaita sen seikan, että puheen piirteet ovat eri kielissä erilaisia.

This **ain't** my home.

Ei **tää oo mun** koti.

Who the fuck **is** you nigga?

Kuka vittu **sä** oikein luulet **olevas**?

I got these new beats.

Mullon uusia biittejä.

Viimeisen repliikin sanan *biittejä* (< *beats*) tapaan *8 Milen* suomennoksessa on koko joukko muitakin hiphop-slangille tyypillisiä, suomentamattomia ja sellaisenaan suomeen adaptoituneita lainasanoja (ks. luku 4.1). Sanat ovat niin substantiiveja kuin adjektiiveja ja verbejäkin. Tällaisia ovat esimerkiksi *saundi* (< *sound*), *diili* (< *deal*), *wäkki* (< *wack*), *douppi räbäyttäjä* (< *a dope rapper*), *houstata* (< *host*), *pommein* (< *the bomb*), *chillata* (< *chill*), *skillsejä* (< *skills*), *spinauttaa* (< *spin*), *raidit* (< *ride*) ja *rispekti* (< *respect*).

Vastaavia hiphop-slangiin kuuluvia lainasanoja Miettinen on käyttänyt myös suomentaessaan seuraavien esimerkkien repliikit:

You gotta **battle**.

Sun täytyy **bätlätä**.

How long you been **in the game**, baby?

Kuinka pitkään oot ollu **geimeissä**?

Joidenkin ilmausten kohdalla Miettinen ei kuitenkaan ole käyttänyt ns. suoria lainasanoja kuten edellisissä esimerkeissä, vaan hän on sen sijaan käyttänyt toista, kuitenkin niin ikään hiphop-slangiin kuuluvaa ilmausta. Tätä voi pitää osoituksena hänen asiantuntijuudestaan hiphop-slangin suhteen. Kun B-Rabbit esimerkiksi puhuu *cornrowseista* (ks. myös luku 4.1), tekstityksessä sanotaan *breidit* (< *braids*), jotka tarkoittavat samaa ja joista jälkimmäistä käytetään suomenkielisessä hiphop-slangissa yleisemmin oletettavasti helpomman lausumisasun takia. *Braids* voi englannissa tarkoittaa millaisia tahansa lettejä eli se on *cornrows*-sanaan nähden ikään kuin yläkäsite, mutta hiphop-kielessä näiden kahden sama merkitys on selvä.

Seuraavat esimerkit kuvaavat nekin Miettisen tietämystä ja hiphop-slangisanavarastoa. Ensimmäisessä esimerkissä suomennos vaikuttaa jälleen puhekielisemmältä kuin lähdekielinen repliikki muun muassa siksi, että siinä on käytetty slangisanaa *chäänssi* (< *chance*) yleiskielisen vastineen, *mahdollisuuden*, sijaan. Toisessa on käytetty puhekielistä *breikata*-verbiä merkityksessä ”tehdä läpimurto” kätevästi – se säästää av-kääntämisessä kovin rajallista tilaa sekä välittää englanninkielisen repliikin sisällön mainiosti, ja vielä säilyttää slangimaisen puheen illuusion. Myös kolmannen esimerkin *sainata* (< *to sign*, saada levytyssopimus) kiteyttää merkityksen hienosti, ja kohdeyleisölle sen voi olettaa olevan aivan tuttu.

Could be **a shot**.

Vois se silti olla **chäänssi**.

You look like a pissed off rapper who **never made it**.

Et tainnut koskaan **breikata**.

Why are you still goin' to the Shelters (bar), dawg? There are nobody down but a bunch of clowns who **ain't got deals** and are never goin' to get deals.

Miksi sä vielä käyt siellä Sheltersissä? Ei siellä oo kun **sainaamattomia** pellejä jotka ei muuksi muutu.

Ehkä hieman yllättävästi Miettinen on ”suomentanut” myös erisnimiä samalla logiikalla kuin aiemmin käsiteltyjä suoria lainasanoja. Nimien kotouttaminen on nykynormien mukaan harvinaisempaa, joskin *8 Milen* kohdalla kyse on lähinnä lausumisasujen ikään kuin aukikirjoittamisesta samalla tavalla kuin muussakin hiphop-slangissa (jolloin nimien suomentamista voi tässä tapauksessa pitää perusteltuna) – siis räppäri Vanilla Icesta on tullut Vanilla Aissi (eikä siis vaikkapa Vaniljajäätelö), Shelters-klubin nimi taivutetaan suomalaisittain Shelterissä, Wink on suomeksi Winkki, Rabbit Räbitti ja Hip Hop Shop on Hiphop Shoppi. Eritoten Vanilla Aissin kohdalla kyse on todennäköisesti vain sanan suuhun sopivuudesta, sillä se on osa battlea, jossa puheen rytmillä on tärkeä merkitys:

Fucking Nazi, your squad ain't your type.
Take some real advice: form a group with **Vanilla Ice**.

Vitun natsi, mieti uravalintaa.
Ala heittää **Vanilla Aissin** kaa.

Kotouttamisesta tai lokalisoinnista on tavallaan kyse myös seuraavissa esimerkeissä, kun Heinz ja Victoria's Secret on jätetty suomennoksesta pois, ja repliikkien sisältöä on muutenkin hieman muutettu. Toisaalta poisjätetyt tuotemerkit ovat varmasti hyvinkin tuttuja ainakin osalle kohdeyleisöstä, mikä kyseenalaistaa kotouttamisen tarpeen, ja

kotouttamista suurempina syinä näissä battle-replikeissa lienevätkin puhtaasti ”lainien” loppuriimit sekä tilan rajallisuus av-kääntämisessä. Kieliasua onkin Miettisen mukaan pitänyt paikka paikoin riisua aika tavallakin, etenkin juuri rap-osioissa. Räppäri Busta Rhymesin nimen suhteen Miettinen on luottanut katsojien asiantuntijuuteen ja käyttänyt *rhymes*-sanan vastineena *raimssia* (ks. myös Raimssi luku 4.1) eikä viitannut esimerkiksi suomen kielen sanaan *riimit*, joka ei olisi tässä tapauksessa kovinkaan hyvin sopinut kontekstiin eikä loppusointuun.

See, me without a style is like **mustard without the Heinz**.
I lead the new school, you're **a Busta without the Rhymes**.

Mä ilman tyyliä, **ketsuppi ilman tomaattia**.
Sä oot niinku **Busta ilman raimssii**.

Made out of **lace from Victoria's Secret**.

Ne on tehty **silkistä nätistä**.

Ehkä ainoa varsinainen erisnimen kotouttamistapaus *8 Mile*ssa on Kössi Kenguru, joksi B-Rabbitia yhdessä battlessa nimitetään. Englanniksi samassa kohdassa puhutaan *Leave it to Beaver* -komediasarjasta, jota näytettiin Amerikassa 1950- ja 60-luvuilla. Sarja kertoo lapsen näkökulmasta valkoisesta, idealisoidusta Cleaverin perheestä, jonka Theodore-poikaa kutsutaan Beaveriksi (suom. majava), koska isovelji Wally sanoi häntä pienenä vahingossa ”Tweedoriksi”, joka taas kuulostaa lausuttuna ”*beaverilta*”, ja nimi jäi hänelle. Muita sarjan hahmoja ovat mm. isä Ward, äiti June ja naapuri Eddie Haskell. Vastaavaa tunnettua ja kontekstiin sopivaa suomalaista sitcom-sarjaa olisi ollut vaikea keksiä, mikäli sellaista on edes olemassa, ja lisäksi av-kääntämisen konventiot asettavat omat rajansa pitkille, selittäville käännöksille, eikä sellaisista olisi mahdollista saada luontevia riimejä rap-battleen. Näin ollen Kössi Kenguru sopii lapsille suunnattuna ja majavan ja kanin (B-Rabbit) tapaan eläinhahmona suomennokseksi hyvin. Miettisen ratkaisut Beaver-replikeissa ovat seuraavanlaiset:

I feel bad I gotta murder that dude from **Leave it to Beaver**.

Nolottaa joutuu murhaa **Kössi Kenguru**.

Ward, I think you were a little hard on **the Beaver**.
So was **Eddie Haskell, Wally** and **Miz Cleaver**.

Olit liian ankara mulle **Kössi Kengurulle**.
Samat sanat **muille tv:stä tutuille**.

Seuraava esimerkki on yhtä lailla Miettisen riimitelytaidonnäyte, jossa on riimien lisäksi jouduttu miettimään kirjainyhdistelmiä – erilaiset lyhenteet ja kirjainyhdistelmät ovat englannin puhekielessä huomattavasti yleisempiä kuin suomessa. Suomentoksessa on näin ollen perusteltua avata lyhenne KKK, mikä on antanut myös lisämahdollisuuksia riimien keksimiselle. Repliikin sisältö muuttuu matkalla hieman, mutta Vermeerin skoposteorian valossa ratkaisua voi pitää aivan hyväksyttävänä: tärkeintä on käännöksen tarkoitus, ja lisäksi tekstin sisäinen koherenssi on tärkeämpi kuin lähde- ja kohdetekstin välinen, mikä tarkoittaa, että on perustellumpaa etsiä vapaampi, suomalainen muoto kuin noudattaa alkuperäistä sanontatapaa (Reiss & Vermeer 1986: 55, 65; Paronen 78–79). Repliikin sisältö välittyy suomentoksen lukijalle ja ylipäättään elokuvan katsojalle tarpeeksi hyvin ja täyttää lisäksi rap-bätläyksen vaatimukset loppuriimeineen ja slangi-ilmaisuineen.

You think these niggas gonna feel the shit you say? I got a better chance joining **the KKK**.

Luulitsä et jengi diggais jotain **kanii**, helpommin pääsen **Ku Klux Klaniin**.

6.3.2 *Monster*

8 *Milen* tapaan myös *Monster*-kirjan dialogi on vahvasti puhekielistä. Suomentaja Yasir Gaily (2006) kertoo päätyneensä vahvasti puhekieliseen tekstiin, koska se teki hänen mielestään paremmin oikeutta alkutekstille, minkä lukijatkin voivat varmasti

allekirjoittaa – yleiskielinen tai kovin muodollinen dialogi ei jengimaailmassakaan voi olettaa toimivan kovin hyvin, kuten ei 8 Mile Roadin ”huonommalla” puolellakaan. Näin silläkin erotuksella, ettei Suomessa ole vastaavaa jengikulttuuria, josta voisi lainata suomennokseen uskottavaa, siinä suhteessa autenttista dialogia. Jos jengikulttuuria kuitenkin olisi, siinä ympäristössä kieli todennäköisesti olisi vahvasti puhekielistä ja slangillista kuten lähdeoksen Los Angelesinkin jengien kieli, mikä tekee Gailyn suomennoksesta ns. näppituntumalla hyväksyttävän, vaikkei siitä reseptiotutkimusta ole tehtykään. Myös *Monsterin* suomennoksen skopos puhuu puhekielisen replikoinnin puolesta.

Huomionarvoista on, että suomenkielisessä *Monsterissa* vain dialogi on rakenteeltaankin puhekielistä, kun taas kerronta on yleiskieltä. Alkuteos taas vaikuttaa kauttaaltaan puhekieliseltä, minkä voi huomata esimerkiksi seuraavasta kaksoiskieltorakenteesta kerronnan seassa: *We hadn't done nothing* (Shakur 1993: 19). Toisaalta alkuteoksenkin dialogi on yleisesti kerrontaa huomattavasti puhekielisempää, mikä selittää osaltaan myös Gailyn ratkaisua. Onhan tarkoituksenmukaista suomentaa puhetta illusioiva dialogi puhekielelle, kun taas kerrontaan puhekieli ei välttämättä toisi mitään lisäarvoa, vaan luettavuus saattaisi päinvastoin heikentyä. Lisäksi se Tiittulankin mainitsema seikka, että puheen piirteet sijaitsevat eri kielissä eri paikoissa, voi olla syynä siihen, että alkuteoksen kerronta ja dialogi vaikuttavat silmämääräisesti poikkeavan toisistaan vähemmän kuin suomennoksen (Tiittula 2001: 9). Tätä on ajatellut myös suomentaja Gaily, joka huomauttaa, että tietty ongelma puhekielisyyden kääntämisessä syntyy siitä, ettei englannissa puhekielisyyden astetta ilmaista samalla tavalla kuin suomessa kirjoitusasun tai rakenteiden avulla, vaan se on enemmän muiden piirteiden ja lukijan päättelyn varassa (Gaily 2006).

Gaily on Miittisen tapaan käyttänyt suomennoksessaan paljon puhekielen leimattomuuksia tai puhekielelle tavanomaisia, erityisesti mihinkään tiettyyn slangiin tai varianttiin liittymättömiä sanoja ja ilmauksia, kuten seuraavat esimerkit osoittavat. Numerot esimerkkien perässä tarkoittavat englanninkielisen ja suomenkielisen teoksen sivunumeroita.

Damn, she was down. (49)

Helvetti, hän oli **messissä**. (49)

What's up, cuz? -Ain't nothing. (5)

Mikä meno, cuz? -**Paskaaks tässä**. (16)

Kody, we gotta put a stop to these mothafuckas shootin' at us and shit.
-You right, homie, I'm wit' it. (30)

Kody, meidän on pantava piste sille, et **nää vitun mulkut ampuu** meitä ja **tekee** mitä **lystää**. -**Sä oot oikeessa**, homie, **mä oon messissä**." (35)

You wanna hang with real muthafuckas and tear shit up, huh? (8)

Haluut hengaa todella **vitun** pahojen **jätkien** kanssa ja pistää hulinaksi, vai? (18)

Gaily on käyttänyt *olla messissä* -ilmausta vastineena sekä ensimmäisen esimerkin *to be down* -rakenteelle että kolmannen esimerkin *to be with it* -rakenteelle, ja se onkin luonteva puhekielinen suomennos molemmille. Dialogi sisältää myös paljon slangille tyypillisiä kiro sanoja, kuten *helvetti* ensimmäisessä esimerkissä, *paskaaks tässä* -ilmaus toisessa, ja *vitun mulkut* sekä *vitun pahojen* kolmannessa ja neljännessä. *Nämä*-pronominista on puhekielen yleisimpiä piirteitä noudatellen (ks. esim. Lehikoinen 1995) tullut *nää*, ja verbeistä käytetään yksikön kolmatta muotoa monikon kolmannen sijaan (*ampuu*, *tekee*, *lystää*) sekä lyhentyneitä, yksitavuisia muotoja (*oon*). Diftongit *ea* *oikeassa*-sanasta sekä *ua* haluta-verbien yksikön toisessa persoonassa ovat kadonneet ja muuttuneet muotoihin *ee* ja *uu*. Verbi *hengata* on jo sinällään puhekielinen, ja tässä siitä käytetään vielä etenkin pääkaupunkiseudulle yleistä muotoa *hengaa*. *Jätkä* kuuluu arkipuheeseen, ja "todella vitun pahat jätkät" välittää hyvin alkukielisen ilmauksen *real muthafuckas* sisällön. Suomessa ei *motherfucker*-haukkumanalle ole vakiintunutta käännösvastinetta, ja tarvittaessa sitä käytetään sellaisenaan kuten useita muitakin jengi- tai hiphop-slangin sanoja. Yleinen arki- tai puhekielinen ilmaus on myös "ihmisten

niskaan hengittäminen” (20), jota Gaily on käyttänyt englannin jengislangin ilmauksesta *hittin’ people up* (10) ja joka tarkoittaa tiedustelua siitä, mistä kukin tulee ja mihin jengiin kuuluu. Tällekin ilmaukselle ei ole yksiselitteistä käännösvastinetta, ja Gailyn ratkaisu välittää nytkin hyvin alkukielisen ilmauksen sisällön ja tarkoituksen.

Paikka paikoin suomennos on jopa puhekielisempi kuin alkuteksti kuten 8 *Milenkin* kohdalla, vaikka kääntäjiä pidetään usein varovaisempina puhekielen käyttäjinä kuin supisuomeksi kirjoittajia (ks. luku 3.2). Seuraavan esimerkin toinen repliikki on standardinmukaista englantia, kun taas suomennoksessa on paljon puhekielen piirteitä (*ykstoista, kakstoista, mut, mä*). Toisaalta vastaus saattaa jälleen kerran löytyä puheen piirteiden eri paikoista eri kielissä, eli vaikka alkutekstin yksittäisessä repliikissä ei olisi puhekielisiä piirteitä, seuraavassa niitä voi taas olla runsaasti. Tässäkin esimerkissä ensimmäinen repliikki on englanniksikin vahvasti puhekielinen (*get your li’l ass up, how old is you*). Kokonaisuus ratkaisee, ja tämä kääntäjänkin tulee pitää mielessä, jotta dialogi ja teksti yleensä säilyvät johdonmukaisina. Näin ollen puhekielisiä elementtejä ei tarvitse välttää, jos niitä käännettävän repliikin kohdalla on olemassa lähdekieleessä ja vaikka niitä ei alkukielisessä repliikissä olisi. Lisäksi seuraavassa esimerkissä suomennos voisi olla vieläkin puhekielisempi: *nosta*-verbin sijaan olisi voinut käyttää vaikkapa *hilata*-verbiä, jolloin repliikistä olisi ehkä tullut vieläkin luontevampi.

Stand up, get your li’l ass up. How old is you now anyway?
-Eleven, but I’ll be twelve in November. (8)

Nouse ylös, nosta pieni persees ylös. Miten vanha sä edes oot nyt?
-**Ykstoista, mut mä** täytän marraskuussa **kakstoista**. (18)

Miettisen tapaan myös Gaily on käyttänyt slangi-ilmauksia, jotka tulevat suoraan englannin kielestä. Tällaisia ovat mm. *missata* (< *miss out*), *pukeutua coolisti* (< *dressed cool*), *gettorikas* (< *ghetto rich*) ja *setti* (< *set*), joka tässä tapauksessa tarkoittaa alajengiä eli esimerkiksi Cripsien alaista pienempää jengiä. Myös seuraava repliikki on kuvaava esimerkki lainasanoista:

I remember your li'l ass used to **ride** dirt bikes and **skateboards**, actin' **crazy** an' shit. (8)

Mä muistan, miten sä ajelit vaan krossipyörillä ja **skeittasit**, teit kaikkee **kreisii**. (18)

Rikollisslangia sisältävän repliikin kääntäessään Gaily on käyttänyt jo vakiintunutta suomalaista ”vankilasanastoa”:

If anybody get caught for this, **ride the beef**, 'cause ain't no **snitchin'** here. (10)

Jos joku jää tästä kiinni, se **kärsii kakun**, koska täällä ei **vasikoida**. (20)

Beef tarkoittaa yleisesti riitaa tai riidanhaastamista, ja suomalaiset räppärit käyttävät sitä usein sellaisenaan tai puhuvat *pihvistä*, mutta Gailyn *kakku* eli (vankila)tuomio on tässä kohtaa varmasti idiomaattisempi vaihtoehto, sillä mielikuva *kakusta* liittyy vahvasti kiinnijäämiseen. *Pihvi* voisi myös olla turhan pienen piirin sanaleikki, ts. suuremmalle yleisölle se ei välttämättä aukeaisi. *Kakkujen* ja *vasikoimisten* lisäksi Gaily on kääntänyt aseiden nimet luontevasti: yleisnimike *gat* kääntyy *mutkaksi*, *a .38 revolver kolmekasiksi* ja *a 9 millimeter 9-milliseksi*.

Verbin *disrespect* Gaily on kääntänyt muotoon *dissata*, joka onkin jo suomenkielisessä hiphop-slangissa suorastaan vakiintunut ilmaus. Näin tässäkin kohdassa suomennos on tavallaan puhekielisempi kuin alkuteksti, sillä myös englannissa verbistä on olemassa samaa tarkoittava slangimuoto *diss*, jota ei tässä siis ole käytetty. *Dissata* on luonteva suomennos, koska se sopii mainiosti kontekstiinsa ja kuuluu tiiviisti hiphop-slangiin, ja lisäksi se on osoitus kääntäjän asiantuntijuudesta – aiheeseen vihkiytymättömälle tämä vastine *disrespect*-verbille ei välttämättä suinkaan olisi ollut ensimmäinen vaihtoehto. Asiantuntijuudesta kertoo myös seuraava esimerkki: oman (setin) nimen kirjoittamista seiniin eli mainostamista tarkoittavan *wallbangin'*-sanan vastineena on käytetty *bombaamista*, joka tarkoittaa samaa, mutta jota käytetään suomenkielisessä hiphop-slangissa yleisesti. Vaikka moni hiphop-slangin sana adaptoituukin suomen kieleen sellaisenaan, joillekin on myös oma, erillinen käänkösvastineensa, jota asiantunteva kääntäjä osaa tarvittaessa käyttää.

Seuraava esimerkki puolestaan on mielenkiintoinen eroavaisuus Miettisen ja Gailyn suomennosten välillä. Kun Miettinen on kääntänyt *cornrows*-letit *breideiksi*, Gaily on päätenyt selittävään suomennokseen. On vaikeaa varmaksi päätellä, mistä erilaiset ratkaisut johtuvat, mutta yksi selittävä seikka voisi olla av-kääntämisen ja kaunokirjallisen kääntämisen eroissa: *8 Milen* katsojat näkevät, että henkilöahmolla on *breidit* tai *cornrows*-letit, kun taas *Monsteria* lukiessa tämä havainto on pelkästään kääntäjän käyttämien sanojen varassa. ”Pienillä leteillä” voidaan toki tarkoittaa monenlaisia kampauksia, mutta kontekstin perusteella lukijan on ainakin mahdollista päätellä, millaisista leteistä on kyse. *Monsterin* suomennos on lisäksi ilmestynyt aiemmin kuin *8 Milen*, eikä suomenkielinen hiphop-slangi ollut välttämättä vielä yhtä ”vakiintunutta” tai monen puheeseen levinnyttä, mikä voi osaltaan selittää sitä, ettei Gaily ole käyttänyt *cornrows*- tai *breidit*-sanoja.

He was wearing **cornrowed braids**. (24)

Hänen hiuksensa olivat **pienillä leteillä**. (30)

Suomennoksen ilmestymisajankohdalla voi olla vaikutusta myös *to the hood* -ilmaisun käännösratkaisuun: Gaily on lähettänyt henkilöahmonsansa *hoodien* tai *huudien* sijaan *kulmille*, mikä toki välittää ilmauksen sisällön. Suomenkielisessä hiphop-slangissa käytetään yleisesti *hoodit*-sanaa omista kotikulmista puhuttaessa, joten *hoodien* ja *kulmien* välillä on ehkä hienoinen uskottavuusero. Toisaalta tässäkin on kyse tasapainoilusta ns. suurelle yleisölle ja asiantuntijayleisölle tuttujen ilmausten välillä, ja kirjallisuuden kääntäjän oletetaan usein valitsevan neutraalimman tai yleisemmän, siis ”köyhemmän” vaihtoehdon (ks. luku 3.2), joskin *Monsterin* tapauksessa tämä ei aivan päde vahvan puhekielisyyslinjan ansiosta. Lisäksi jos ajatellaan aikaa, johon *Monsterin* tarina sijoittuu, 1970-luvun slangin puhuja voisi aivan hyvin todennäköisemmin puhua *kulmista* kuin *hoodeista*. Samankaltainen esimerkki on englannin sana *gear*, joka tarkoittaa Gailyn suomennoksessa *releitä*, vaikka suomalaiset hiphopin harrastajat voivat puhua myös suoraan englannin *gearista*. Tästä on esimerkki ”laini” rap-ryhmä *Narcoticin* kappale *Viinaa 2*: ”Ja klubilla mun kuteet / no näät sit / mätsäävät gearit on so last week”.

Slangin kääntämisessä on pitkälti kyse makuasioista, ja kuten Sini Paronen toteaa, jokaisella on oma tapansa upottaa puhekielisiä elementtejä tekstin sekaan (2004: 35). Suomenkielinen hiphop-slangi on sitä paitsi niin nuori erikoisalan kieli, jos sitä sellaiseksi uskaltaa kutsua, että rajanveto yleisesti käytettyjen ja vähemmän käytettyjen ilmausten välillä on vaikeaa. Tulee myös pitää mielessä, että kieli muuttuu koko ajan, ja kaikenlainen slangia sen mukana.

Yhtä kaikki, Gaily on käyttänyt luontevasti slangia ja jättänyt suomennokseensa myös vieraannuttavia elementtejä eli englanninkielisiä hiphop-kieleen kuuluvia sanoja ja ilmauksia, joille ei ole olemassa kovin luontevia suomenkielisiä käännösvastineita osittain mahdollisesti siksi, ettei niille jengikulttuurin puuttuessa ole ollut tarvettakaan. Tällaisia ovat *homie* eli *homeboy* sekä *cuz*, jolla Crips-jengiläiset viittaavat toisiinsa (vrt. *son* ja *shorty* luvussa 2.1). Toisaalta Gaily on päättänyt kääntää niin ikään henkilöä tarkoittavan *cat*-sanan, joka käytettiin paljon juuri 1970-luvulla ja joka juontaa juurensa kaupungistumisen ajan jazz-muusikoiden ammattislangista (Miettinen 2008). Seuraavissa repliikeissä on käytetty mainittuja henkilöön viittaavia sanoja.

What's your name, **homeboy**? (6)

Mikä sun nimes on, **homeboy**? (17)

Whats's up, **cuz**? [...] -Ain't nothin', I respond, trying to hide my utter admiration for this **cat** who is quickly becoming a Ghetto Star. (5)

Mikä meno, **cuz**? [...] -Paskaaks tässä, vastaan ja yritän olla paljastamatta syvää ihailuani tätä **kollia** kohtaan, josta on nopeasti tulossa Ghetto Star. (16)

Gailyn suomennos *kolli* on sinänsä luonteva ratkaisu, sillä suorat käännökset ovat yleisiä suomenkielisessä hiphop-slangissa (vrt. *word up – sana ylös* luvussa 4.1), mutta toisaalta *homien* ja *cuzin* tapaan *catinkin* olisi voinut jättää suomentamatta. Pelkän suomennoksen lukijalle *kolli* menee silti varmasti monesti täydestä sanan alkuperää sen paremmin miettimättä. Karri Miettinen on käyttänyt omassa suomennoksessaan *catin* kohdalla *jätkää*, mikä ”neutraalina” puhekieleen kuuluvana ilmaisuna toimii sekin. *Homeboytakin*

kuulee joskus suomalaisessa hiphopissa käytettävän *kotipojaksi* käännettynä, mutta tällainen tuntuu usein menevän jo parodioinnin puolelle. Uskottavaan omaelämäkertakäännökseen *kotipoika* tuskin ainakaan sopisi, sillä monelle lukijalle se ei välttämättä sanoisi mitään. Gaily on jättänyt suomentamatta myös ilmauksen *drive-by-shooting*, mikä onkin näppärämpi tapa ilmaista asia kuin vaikkapa ”ohiajavasta autosta ampuminen”, ja Monster-teoksen kohdeyleisölle eli jengi- tai hiphop-maailmaan perehtyneille *drive-by* kertoo varmasti kaiken oleellisen. Varmuuden vuoksi Gaily on selittänyt ilmauksen, kuten *homeboyn* ja *cuzinkin*, myös alaviitteessä.

6.4 Yhteenveto aineiston analyysistä

Tämän tutkimuksen aineistossa kääntäjät ovat poikenneet standardikielestä välillä rajustikin otaksuttavasti ainakin osittain uskottavuuden nimissä, mikä ei kaunokirjallisuuden kääntämisessä eikä av-kääntämisessä ole ollenkaan itsestään selvää. Yleinen käsityshän on, että kääntäjät ovat arempia käyttämään puhekielisiä tai vieraampia elementtejä kuin supisuomeksi kirjoittavat (ks. esim. käänösuniversaalit luku 3.2), ja av-kääntämisessä kovin vieraita elementtejä ei edes suositella käytettäväksi, jottei tärkein eli luettavuus kärsisi (ks. luku 6.1.1). Huolellisen kohderyhmäanalyysin sekä käännöksen skopoksen määrittelyn avulla standardikielestä poikkeaminen on runsaasti konventioita ja rajoituksia sisältävissä ruututeksteissäkin kuitenkin mahdollista, kuten *8 Milen* suomentaja Karri Miettinen on luontevalla ja selkeällä suomennoksellaan osoittanut. Hiphop-slangia taitamattomalle tai esimerkiksi varttuneemmalle katsojalle *8 Milen* suomennos ei välttämättä aukea, mutta onko sen tarkoitukseen? Asiantuntijayleisöllä ei liene vaikeuksia luettavuuden suhteen, ja näin ollen käännöksen skopos ikään kuin oikeuttaa jättämään tekstiin standardikielelle vieraita elementtejä. Finglish on siis hiphop-slangia käännettäessä perusteltua, koska sitä suomenkielinen hiphop-harrastaja itsekin ainakin tietyssä määrin puhuisi. Lisäksi kuvan, sanan ja äänen suhde edellyttää *8 Milen* suomennokselta rekisteriltään ja tyyliltään samanoloista kieltä kuin alkutekstissä on, sillä kovin formaalit tai jopa yleiskieliset ruututekstit sotisivat kuvaa ja ääntä vastaan, eikä henkilöihahmoista tulisi uskottavia.

8 *Milen* tapauksessa käännöksen uskottavuus siis syntyy osaksi siitä, että katsoja näkee ruututekstien lisäksi kuvan ja kuulee äänen, mutta entä *Monsterin* kohdalla? Myös Yasir Gaily on onnistunut luomaan uskottavan suomennoksen käyttämällä Miettisen tapaan puhekielille ominaisia rakenteita sekä hiphop-slangisanoja. Vaikka omaelämäkerran lukijalla on mielikuvien luomisessa apunaan ”vain” sanat ilman kuvaa ja ääntä, myös *Monsterin* skopos vaatii standardikielestä irrottautumista – kirjakieltä puhuvat Los Angelesin jengiläisetkään eivät olisi järin uskottavia henkilöähahmoja. Suomentajan ratkaisuja eivät ole myöskään rajoittaneet av-kääntämisen konventiot, vaan hän on tilan suhteen voinut vapaasti käyttää kielellisiä keinoja puheen illuusion ja henkilöahmojen luomiseen. Gaily on esimerkiksi käyttänyt suomennoksessaan alaviitteitä käsitteiden selittämiseksi, mikä toimiikin hyvin, koska repliikkien seassa selittävä kääntäminen ei tuntuisi luontevalta – puhujahan tietysti itse tietää tiettyä käsitettä käyttäessään, mistä puhuu. Karri Miettinen toteaaakin niin ikään hiphop-slangia sisältäviä kaunokirjallisia teoksia kääntäneenä, että kirjojen kääntäminen on huomattavasti helpompaa, kun ei ole tilarajoituksia (Miettinen 2008). Toisaalta Gaily pitää kaunokirjallisuuden kääntämisessä vaikeana sitä, että englannissa puhekielisyyden astetta ei samalla tavalla ilmaista sanojen kirjoitusasulla kuin suomessa, eli että eri kielissä puhekielen piirteet sijaitsevat eri paikoissa (2006) (ks. luku 5.2). Näin ollen kaunokirjallisuuden kääntäjän täytyy luoda illuusio sanojen avulla alusta asti itse, kun taas av-kääntäjän tuottama teksti on ikään kuin automaattisesti puhetta.

Joidenkin käännösratkaisujen kohdalla on mielenkiintoista spekuloida, olisiko kääntäjä kääntänyt ne toisin, jos kyseessä olisi ollut eri kääntämisen laji. Esimerkiksi Miettisen irrallisen oloisen, joskin toimivan *Kössi Kenguru* -vastineen *Leave it to Beaver* -viittaukseen olisi voinut vaikkapa selittää alaviitteessä, jos kyseessä olisi ollut kaunokirjallinen teos. Toisaalta kyseessä ei ole juonen kannalta kovinkaan relevantti seikka, ja kuten monet muutkin sisällöltään lähdetekstistä poikkeavat ”lainit”, *Kössi Kenguru* toimii sellaisenaan varsin hyvin. Yhteenvetona aineistoista voidaan sanoa, että molempien suomennosten hiphop-slangi on onnistunutta ja uskottavaa suurelta osin asiantuntevien tekijöidensä ansiosta.

Onkin mielenkiintoinen kysymys, kuinka paljon kääntäjältä ja kohdeyleisöltä vaaditaan kussakin tapauksessa asiantuntijuutta. Vaikka näin pientä aineistoa tutkimalla ei voi saada kovin mittavia tuloksia, voi kuitenkin otaksua, että hiphop-slangin tapauksessa kääntäjän asiantuntijataustalla on merkitystä. *8 Mile* tai *Monster* voisivat olla hiphopista mitään tietämättömälle lähes mahdottomia kääntää, minkä osoitti jo halukkaiden vähyys, kun *8 Milelle* etsittiin suomentajaa. Itsekin hiphop-artisti Miettinen ja lähellä Los Angelesin jengialueita asunut Gaily taas ovat onnistuneet säilyttämään lähdetekstien tunnelman ja kulttuurisidonnaisuuden, mikä on kohdeyleisöä ja skoposta ajatellen ehdottoman tärkeää. Kärjistäen voisi sanoa, että samalla tavalla kuin runojen kääntäjän tulee monen mielestä olla runoilija, hiphop-tekstit voisi aina kääntää räppäri. Käytännössä tämä on kuitenkin melko mahdoton ajatus, sillä monen muun erikoisalan tapaan molempien alojen asiantuntijoita on harvassa, ja pelkkiä hiphop-slangitekstejä kääntämällä tuskin elättää itseään. Kääntäjän ja asiantuntijan yhteistyö on kuitenkin varteenotettava vaihtoehto myös hiphop-slangia käännettäessä – yksinkertaisimmillaan kääntäjä voisi kysyä räppäritä neuvoa käsitteiden tai nimien suhteen samalla tavalla kuin muussakin työhönsä liittyvässä tiedonhaussa.

Ns. suurelle yleisölle on todennäköisesti yhdentekevää, onko *shorty* käännetty *pätkäksi*, *tytöksi* vai *kaveriksi*, mutta asiantuntijaa epäuskottava käänнос ärsyttää, kuten Ivarssonkin toteaa (1992: 76). Arvaamalla kääntäjä ei pärjää, ja yleisöstä tai lukijoista löytyy aina joku, joka huomaa huolimattomuudet. Suurelle yleisölle suunnatuissa käänöksissä ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista käyttää kovin spesifiä erikoisalan kieltä, ja av-kääntäjän suositellaan esimerkiksi valitsevan kahdesta synonyymista yleisempi, jotta luettavuus säilyy mahdollisimman hyvänä (Ivarsson 1992: 95). Luettavuus on toki tärkeää myös asiantuntijayleisölle suunnatuissa käänöksissä, mutta erikoisalan kielen on syytä olla uskottavaa vaikka sitten av-kääntämisen konventioiden kustannuksella, kuten *8 Milella*, jossa käänнос on yleissuosituksen vastaisesti erikoisalan slangia. Jos näin ei olisi, *8 Mile* ei olisi suunnattu erikoisalan yleisölle eli hiphopin tuntijoille. Sitä se kuitenkin on, mitä kuvastaa hyvin keskustelupalstanimimerkin huomautus, että Miettisen suomennokselle saattaa tottumattomampi lukija tarvita suomennosta.

7. LOPPUPÄÄTELMÄT

Elämänasenneiskulause ”*Hip hop, it don't stop!*” sopii nykyään sekä kielen että sisällön puolesta yhtä lailla niin suomalaiseseen suuhun kuin amerikkalaiseenkin. Maailmanlaajuinen nuorisokulttuuri-ilmio hiphop tarkkaan määriteltyine pukeutumistyyleineen ja muine kulttuurisine piirteineen on jo monille suomalaisillekin vakavasti otettava elämäntapa, joka heijastuu vahvasti myös heidän käyttämäänsä kieleen monella eri tasolla: amerikkalaista hiphop-kulttuuria välittyy koko ajan eri median kanavien kautta, ja toisaalta erilaisille ilmiöille ja jo yksinomaan vaatteille tarvitaan omat nimensä. Siksi hiphop on mielenkiintoinen ilmiö myös kielen- ja kääntämisentutkijoiden näkökulmasta. Suomalaiseen hiphop-slangiin, kuten muuhunkin kieleen, tulee väistämättä vaikutteita englannin kielestä, ja vaikka monet ovat huolissaan englannin rappeuttavasta vaikutuksesta omaan kieleemme, ei nollatoleranssi ole tarkoituksenmukaista ainakaan hiphopin kohdalla, sillä ilman vieraskielisiä sanoja ja ilmauksia suomenkielinen hiphop-slangi kadottaisi kulttuurisidonnaisuutensa ja suuren osan uskottavuudestaan. Kuten todettu, tämän tutkimuksen aineiston suomentajat ovatkin poikenneet standardikielestä kautta linjan täyttääkseen uskottavan hiphop-kielen asettamat vaatimukset, ja kun *8 Milen* ja *Monsterin* asiantuntevia käännösratkaisuja vertaa vaikkapa *Soul Planen* (luku 5.4) suomennokseen, voi käännösten uskottavuuden ainakin jossakin määrin katsoa olevan suoraan verrannollinen myös kääntäjän asiantuntijuuden kanssa.

Asiantuntijuus siis luo uskottavuutta, mutta asiantuntijuutta voidaan pohtia tällaiseltakin kannalta: voiko kääntäjä olla liian asiantunteva ja käyttää liian monimutkaista erikoisalan kieltä? Pitäisikö siis esimerkiksi *8 Milen* kaltaisen tekstin kääntäjän koettaa ottaa huomioon myös suuri yleisö, vaikka oletettu kohdeyleisökin olisi kääntäjän tapaan asiantuntijoita, kun elokuvan todennäköisesti käy katsomassa moni sellainenkin, joka ei ole hiphopin harrastaja? Kääntäjän on toisin sanoen ehkä hyvä olla maltillisempi kuin hiphop-slangin puhujien, jotka ehkä hakevat toistensa keskuudessa lisäarvoa sanomisilleen englannin tai finglishin käytöllä (ks. luku 3.1), sillä ensi sijassa käännetään kuitenkin niille, jotka eivät muuten ymmärrä. Toisaalta kääntäjä ei saisi myöskään

alivarvoda käännöksen vastaanottajaa eikä kaikkea voi pureskella lukijalle valmiiksi – ovathan lääketieteelliset tai tekniset käännöksetkin erikoisalan kieltä, eikä niitä ole tarpeen silotella suurta yleisöä varten. On vaikea määrittellä, voidaanko saman katsoa pätevän populaarikulttuuriin, jonka sisällä hiphop on yksi erikoisala. Karkeasti ottaen voisi sanoa, että riippuu paljon kohdeyleisöstä, kuinka asiantunteva kääntäjän tulee olla hiphop-slangia kääntäessään: hiphop-elokuva *8 Milen* suomentajaksi paras vaihtoehto on varmasti sekä kääntämisen että hiphopin ammattilainen, kun taas yleismaailmallisemman elokuvan tai kirjan suomentajan tulee hallita ammattimainen tiedonhaku, johon sisältyy esimerkiksi juuri tarvittaessa avun pyytäminen alan asiantuntijalta.

Keitä alan asiantuntijat sitten ovat? Hiphopin saralla tarkkarajaista asiantuntijakuntaa on vaikeampi määrittellä kuin vaikkapa lääketieteen, koska hiphop-tuntija ei sellaisenaan ole mikään tietty ammatti tai arvonimi. Oma lukunsa asiantuntijoiden joukossa ovat tietysti hiphop-artistit, jotka osaltaan luovat kulttuuria esimerkiksi lanseeraamalla uusia sanoja tai sanontoja. Itseään voi kuitenkin pitää asiantuntijana ja ”aitona” kuka tahansa hiphopista kiinnostunut, vaikkei hiphopin alkuperäisen viestin omaksuminen suomalaiseen kontekstiin olekaan yhtä ongelmattonta kuin esimerkiksi punk-musiikin, johon hiphopia on niin syntyvaiheidensa kuin yhteiskunnallisen merkityksensä kannalta verrattu (Nieminen 2003: 176–177). Hiphop-harrastajat eli alan asiantuntijat käyvät keskenään jatkuvaa keskustelua juuri aitoudesta ja siitä, kuinka suuressa määrin suomalaiseen hiphopiin voidaan siirtää aineksia suoraan alkuperäisestä ympäristöstään – esimerkiksi yltiöpäistä itsekehua ja ghettoelämästä räppäämistä saatetaan vieroksua ”epäaitona”, koska Suomessa lähtökohdat ja ympäristö ovat tyystin erilaiset kuin hiphopin syntyseuduilla Yhdysvalloissa (ks. luvut 4.1 ja 4.2). Toisaalta suomihiphopissa on hyvin paljon suoraan amerikkalaisilta esikuvilta omaksuttuja koodeja ja teemoja (Nieminen 2003: 177).

Pohdintaan siitä, kuinka suoraan Amerikan esikuvia saa kopioida, liittyy tietysti oleellisena osana tutkimuksen keskeinen tema eli hiphop-kieli. Hiphopissa lyriikoiden merkitys on erittäin suuri, ehkä suurempi kuin muissa populaarimusiikin alalajeissa, ja hiphop-harrastajat, tai Niemisen sanoin ”hiphop-henkilöt”, ottavat keskusteluissaan niin

ikään aitouden nimissä vahvasti kantaa myös räppäreiden kielelliseen ilmaisuun eli miten suomen kieltä on sallittua käyttää. Yksi kynnykskysymys on, miten tuottaa uskottavaa ja toimivaa suomenkielistä hiphop-lyriikkaa. Joitakin artisteja on kritisoitu liiallisesta finglishin käytöstä, ja äidinkielen vaaliminen on asetettu Suomihiphop.com-foorumilla kunniaan: tuskinpa muiden populaarimusiikinlajien harrastajat puhuvat samassa määrin kielen rytmiikasta, metaforista ja analogioista, saati loppu-, puoli- ja sisäsoinnuista. Asiantuntijat siis toivovat, että suomalaista hiphopia tehtäisiin mahdollisimman omaperäisellä tavalla niin sisällöllisesti kuin ilmaisullisestikin, vaikka monet suomihiphopin keskeisistä teemoista juontuvat melko suoraan amerikkalaisesta hiphopista, ja voidaan kysyä, missä määrin hiphop toisesta kulttuurista omaksuttuna mahdollistaa omaperäisyyden. Kuten Matti Nieminen toteaa, tilanne vaikuttaa hieman ristiriitaiselta: yhtäältä vaaditaan tekemään amerikkalaisesta poikkeavaa, omaperäistä suomihiphopia, mutta toisaalta amerikkalaista hiphopia käytetään yhä mittatikkuna suomalaista arvioitaessa. (Nieminen 2003: 184–185.)

Yhtä lailla kääntäjän kuin hiphop-artistinkin haastava tehtävä on siis koettaa tuottaa uskottavaa, suomenkielistä hiphop-kieltä, jossa englannin vaikutteet eivät näy liikaa. Ne kuitenkin saavat erottua, sillä pitää muistaa, ettei suomenkielistä hiphop-slangia olisi ilman englanninkielistä esikuvaansa (Miettinen 2008). Kuten Hiidenmaa muistuttaa, kaikille puhutuille kielille on ominaista muuttua, ja englannin kieleen hiphop-slangiin kuuluvilla ilmauksilla on ollut suuri ja pysyvä vaikutus (esim. *bling bling* -ilmauksen lisääminen sanakirjaan) – uusien sanojen käyttöönotolla voidaan siis olettaa olevan rikastuttava vaikutus, ja ilmiönä se on täysin luonnollinen (Hiidenmaa 2003: 22). Suomenkin kieli muuttuu, ja erilaiset englanninkieliset ilmaukset niin erikoisalojen kielissä kuin arkipäivän keskusteluissa ovat osa luonnollista kielenkäyttöä Suomessa. Tässä mielessä hiphop-kielikään ei ole poikkeus, vaan sekin elää jatkuvasti ja tarvitsee vieraskielisiä ilmauksia ilmiöidensä nimeämistä varten.

Myös räppäreiden (ja yhtä lailla kääntäjien, kuten *8 Mile* osoittaa) taiteenharjoittamisen kannalta alun perin englanninkielisillä ilmauksilla on merkitystä: joillekin ilmauksille ei ole olemassa tai ei ole haluttu uskottavuus- tai kulttuurisidonnaisuussyistä keksiä

suomenkielistä vastinetta, ja riimitelyssä englannista tulleet sanat voivat olla käteviä tai jopa loppusoinnun kannalta välttämättömiä. Vaikka fnglish on myös hiphopin asiantuntijoiden keskuudessa kiistanalainen ilmiö, monet räppärit myös puolustavat sitä, ja ilman fnglishiä olisi Rähinä Recordsin räppäri Tasiksen kekseliäs ja hieman parodioitu sanakirjamainen kappale *Rähinä-Suomi-Rähinä* jäänyt syntymättä:

Ookoo, meitsit muuntelee sanoj ja niit huutelee lavoil / ... Paljon jengii jotka jaksaa avautuu meille siks kun ne ei tajuu melkein mitään joten kuuntele / ... Stäässi / se on se jemma mihin laitat matskuu / mut käsite tavara kelpaa / Nexti leveli eli seuraava taso / jol jengi ei taida olla / se on englantii kato! / Douppi on tiukka ja sehän ois vitun hyvä mut jos ja kun sä oot wäkki niin sit sä oot vitun syvält / Sikki on sairas / Dikki on slaikka / Sippi on uupunut taikka kun juomista maistat / Hittii / niin sillan mennään blosseille / tai menee nenä poskelle / mut se ei oo siisti vaan shitti eli paskaa / Tosin shitti on kyl usein hyväs mieles / Mut se on vähän paska sanoo omaa paskaa paskaks jos siin ei oo mitään pieles / ... Slikki on smuutti ja smuutti on sulava / ja fitti booty saa kundit sulamaan / ja jos et snajjaa / sori siis tajuu / niin booty on äässi ja äässi on perse / Cääshi on massii / no massi on kai selkee / ... Cläässi on tyylikäs mut niin voi sanoo harvast / ... Ja mamma ei nyt oo mutsi vaan tyttö eli bella / se on sit sust kii jos sul pervol on semmone ongelma / ... Nonii / eiköhän täs tullu jo monii / juttui tutuiks jos jotain puuttu niin sorii!

Tasapainoilu uskottavuudeltaan ja ”aitoudeltaan” hyvinkin eritasoisten, standardikielen ja hiphop-slangin ilmausten välillä on kääntäjälle sekä kiehtova että haastava tehtävä, jonka onnistuminen riippuu monesta tekijästä: kääntäjän omasta asiantuntijuudesta, kohdeyleisön asiantuntijuudesta ja ominaisuuksista yleensä sekä käänöksen tarkoituksesta ja kääntämisen lajin konventioista. Reiss ja Vermeer pitävät tekstinsisäistä koherenssia tärkeämpänä kuin lähde- ja kohdetekstin välistä, jolloin Parosen mukaan on parempi etsiä vapaampi, suomalainen muoto kuin noudattaa alkuperäistä sanontatapaa (Reiss & Vermeer 1986: 65; Paronen 2004: 78–79). Mitä tämä sitten tarkoittaa hiphop-slangissa, joka on ja jonka on tarkoituskin olla ikään kuin puoliksi englantia? Kiinnostava jatkotutkimuksen aihe hiphop-slangin saralla voisi olla reseptitutkimus, jolla selvitetäisiin vastaanottajien asiantuntijuuden astetta ja sen mahdollista vaikutusta siihen, mikä heidän mielestään on ”sopivasti” englanninkielisen hiphop-slangin vaikutusta ja millainen asiantuntijatausta hiphop-tekstin kääntäjällä tulisi heidän mielestään olla. Uskottavan slangin luominen on vaikeaa, jos ei tunne alaa – tyytyvätkö hiphopin

suomenkieliset asiantuntijat naureskelemaan ontuville, asiantuntemattomille käännösratkaisuille keskustelufoorumeilla, vai toivoisivatko he Karri Miettisen tasoista asiantuntijaa useampiinkin hiphop-teksteihin?

Toinen kiintoisa aspekti ja samalla lisätutkimuksen kohde voisi olla hiphop-slangin uudelleenkäntämisen tarve. Esimerkiksi Suojasen mielestä slanginsekaiset tekstit tulisi kääntää aika ajoin uudelleen, jotta kieli ei vanhene (Suojanen 1979: 408). Toisaalta, kuten tässä tutkimuksessa todetaan, suomenkielisen hiphop-slangi on vielä nuorta ja sen ilmaisut ovat vasta etsimässä ns. vakiintuneita muotojaan, joten ajan vaikutusta ei vielä hyvään aikaan voitane pitää häiritsevänä. Lisäksi slangi on luonnostaan lyhytikäistä, kuten Andersson ja Trudgill huomauttavat (1990: 78). *8 Mile* ja *Monster* myös sijoittuvat tiettyyn aikaan, jossa jengiläiset ja räppärit puhuvat tietyllä tavalla, ja voihan olla, että uudelleen käännettyinä ne herättäisivät tulevaisuudessa samanlaista hilpeyttä kuin Huck Finnin seikkailujen musta mies tai Windsorin rouvat nyt, jos puhetyylejä muokattaisiin tulevaisuuden hiphop-slangin puhujien korvaan ajankohtaisemman kuuloisiksi.

Olisi kiinnostavaa tutkia myös alun perin suomeksi kirjoitettua kaunokirjallista teosta ja sitä, millä keinoin supisuomella saadaan aikaan uskottavia hiphop-henkilöhahmoja ja puhetta. Tähän tutkimukseen tällaista tekstiä ei kuitenkaan löytynyt – ainoa edes nimeltään hiphopiin viittaava henkilöahmo oli Sinikka ja Tiina Nopolan lastenkirjoissa seikkaileva Risto Rääppääjä, jota taas olisi ollut hankala vertailla *8 Milen* hahmoihin, sillä Riston elinympäristö on tyystin erilainen kuin B-Rabbitin, eikä hiphop-slangi näin ollen ole olennainen osa kaikkien henkilöahmojen puhetta. On vaikea päätellä syitä supisuomeksi kirjoitettujen hiphop-aiheisten (nuorten)kirjojen vähyyteen, mutta ainakin se voisi liittyä hiphop-kulttuurin nuorehkoon ikään suomenkielisessä ympäristössä. Kirjailijat voivat myös olla arkoja tarttumaan hiphop-slangiin, mikä kyseenalaistaisi yleisen oletuksen kääntäjien konservatiivisuudesta. Toisaalta myös tämän tutkimuksen aineisto on osoittanut asiantuntevien hiphop-slangin kääntäjien olevan ennakkoluulottomia.

LÄHDEKIRJALLISUUS JA TUTKIMUSAINEISTO

Lähteet

Andersson, Lars ja Trudgill, Peter 1990. *Bad Language*. Oxford: Basil Blackwell.

Anhava, Jaakko 2000. ”Mistä puhumme, kun puhumme kirjakielestä?”. *Kielikello* 3/2000, s. 34–35.

Berg, Maarit ja Silfverberg, Leena 1997. *Kato hei: puhekielen alkeet*. Helsinki: Oy Finnlectura Ab.

Crystal, David 1988. *The English Language*. Lontoo: Penguin Group.

Gaily, Yasir 2006. Sähköpostihaastattelu. 26.2.2006. Haastattelijana Iira Mukka.

Heino, Hannamari 2002. ”Runo kääntää kasvonsa”. *Kääntäjä* 2/2002, s. 7.

Heinonen, Tuukka 2005. Sähköpostihaastattelu. 1.3.2005. Haastattelijana Iira Mukka.

Henderson, Alex 2003. *All Music Guide to Hip-Hop*. Toim. Vladimir Bogdanov, Chris Woodstra, Stephen T. Erlewine ja John Bush. San Francisco: Backbeat Books.

Hietanen, Kaarina 2005. *Virallinen kääntäjä paljon vartijana: ammattitoiminnan ja auktorisointimenettelyn yhteensovittamisen haaste*. Väitöskirja. Tampere: Yliopistopaino.

Hiidenmaa, Pirjo 2003. *Suomen kieli – who cares?*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hilamaa, Heikki ja Seppo Varjus 2000. *Musta syke – Funkin, diskon & hiphopin historia*.
Helsinki: Like.

Ivarsson, Jan 1992. *Subtitling for the media: a handbook of art*. Tukholma: TransEdit.

Jarva, Vesa & Nurmi, Timo 2006. *Oikeeta suomee: suomen puhekielen sanakirja*.
Helsinki: Gummerus.

Juva, Kersti 1998. ”Puhekieli ja kirjakieli”. Teoksessa Sirkku Aaltonen (toim.) *Käännetyt illuusiot: näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere: Yliopistopaino, s. 49–53.

Jääskeläinen, Riitta 2007. ”Av-kääntämisen tutkimus ja tutkimustarpeet Suomessa”. Teoksessa Riitta Oittinen ja Tiina Tuominen (toim.) *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Yliopistopaino, s. 116–130.

Kumpulainen, Jarkko 2004. ”Nupit koilliseen”. Kaltio – Nuoren pohjolan kulttuurikuvastin. Kesäkuu 2004. URL: <http://www.kaltio.fi/index.php?405>.
Luettu 6.2.2008.

Lehikoinen, Laila 1995. *Suomea ennen ja nyt: Suomen kielen kehitys ja vaihtelu*. 2. korjattu painos. Helsinki: Finn Lectura.

Mauranen, Anna 2004. ”Corpora, universals and interference”. Teoksessa Anna Mauranen ja Pekka Kujamäki (toim.) *Translation Universals: Do they exist?*. Amsterdam: John Benjamins, s. 65–82.

Miettinen, Karri 2008. Sähköpostihaastattelu 7.1.2008. Haastattelijana Iira Mukka.

Mikkonen, Jani 2004. *Riimi riimistä – suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*.
Keuruu: Otava.

- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Moore, Kathleen 2006. Neologisms. Luento Fast-US-8 Power, Pride & Politics -kurssilla. Tampereen yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos. 22.2.2006.
- Newmark, Peter 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nieminen, Matti 2003. "Ei ghettoja, ei ees kunnon katuja – Hiphop suomalaisessa kontekstissa". Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää paha rock 'n' roll: sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: SKS, s. 168–190.
- Oh, Minya 2003. "‘Bling Bling’ Added To Oxford English Dictionary". MTV News: Headlines. URL:
<http://www.mtv.com/news/articles/1471629/20030430/bg.jhtml?headlines=true>.
Luettu 25.10.2007.
- Oittinen, Riitta 2007. "Peukaloliisasta Nalle Puhiiin: Kuva, sana, ääni ja kääntäjä". Teoksessa Riitta Oittinen ja Tiina Tuominen (toim.) *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Yliopistopaino, s. 44–70.
- Page, Norman 1973. *Speech in the English Novel*. Lontoo: Longman Group Ltd.
- Paloposki, Outi 2003. "Kääntämisen paikka yhteiskunnassa ja kulttuurissa". Teoksessa Pirkko Lilius ja Henna Makkonen-Craig (toim.) *Nerontuotteita maailmalta – näkökulmia suomennosten historiaan*. Helsinki: MonAKO, s. 5–22.
- Paloposki, Outi 2005. "Käännösuomen synty". Teoksessa Anna Mauranen ja Jarmo H. Jantunen (toim.) *Käännösuomeksi – tutkimuksia suomennosten kielestä*. Tampere: Yliopistopaino, s. 15–31.

- Paronen, Sini 2004. *Musta vyö hommien handlaamises: Tavoitteena av-käännösten luonteva puhekielisyys*. Pro gradu -työ. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. 1986. *Mitä kääntäminen on. Teoriaa ja käytäntöä*. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab.
- Smith, Efrem 2004. "Hiphop as Culture". *Youthworker Journal* heinäkuu/elokuu 2004. URL: <http://www.youthspecialties.com/articles/topics/urban/hip-hop.php>. Luettu 25.10.2007.
- Sommer, Sally 2004. "Prophets in Pumas: When hip hop broke out". *Dance Magazine* heinäkuu 2004. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_/ai_n6145251. Luettu 8.4.2008.
- Suojanen, M. K. 1979. "Puhekieli kääntäjän käsissä". Teoksessa Jussi Kallio, Kaisa Häkkinen ja Leena Kytömäki (toim.) *Sanomia: Juhlakirja Eeva Kangasmaa-Minnin 60-vuotispäiväksi 14.4.1979*. Turku: Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja, s. 395–410.
- Suvanto, Kaarina 2002. "Do you want Sanka? Lokalisointi tv-käännöksissä". *Kääntäjä* 2/2002, s. 8–9.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina 2005. "Rap-elokuvan käännösongelmat ja kääntäjän vapaus: 8 Mile Suomessa, Ranskassa ja Venäjällä". KäTu 2005-abstrakti. URL: http://rosetta.helsinki.fi/Katu2005/kristiina_taivalkoski-shilov.htm. Luettu 27.2.2008.
- Tiittula, Liisa 1992. *Puhuva kieli: suullisen viestinnän erityispiirteitä*. Helsinki: Oy Finnlectura Ab.

Tiittula, Liisa 2001. ”Puhuttu kieli ja sen illuusio kirjallisuudessa”. Kääntäjä 6/2001, s. 8–10.

Toiskallio, Niko 2004. ”Riimi riimistä – suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho”. Kirja-arvostelu 31.5.2004. URL: <http://meteli.net/uutiset/1341>. Luettu 6.2.2008.

Vertanen, Esko 2007. ”Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina.” Teoksessa Riitta Oittinen ja Tiina Tuominen (toim.) *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Yliopistopaino, s. 149–170.

Viikate, Kaarle 2001. ”Lainatut lauseet”. *Soundi* 11/2001. URL: <http://www.tuonelanportti.net/quotes.html>. Luettu 6.2.2008.

Yule, George 1985. *The Study of Language*. New York: Cambridge University Press.

Aineisto

8 Mile. Ohj. Curtis Hanson. Suom. Karri Miettinen. USA: Universal Studios and Dreamworks, 2002.

Scott, Kody 2000. *Monster: Crips-jengiläisen muistelmat*. Suom. Yasir Gaily. Helsinki: Desura.

Shakur, Sanyika aka Monster Kody Scott 1993. *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*. New York: Grove Press.

ENGLISH SUMMARY

Busta without the Rhymes and Other Dope Rappers:

Hip Hop Slang through a Translator's Eyes

Introduction

The subject of this thesis is hip hop slang and translating it into Finnish. Hip hop is an American youth culture established in the Bronx, in New York City, back in the late 1960s and '70s. According to journalist Efreem Smith, hip hop tells the stories of American urban youth, where African-Americans have the leading role. Hip hop is about inner-city and lower-class life. It is about trying to live out the American dream from the bottom up and trying to make something out of nothing. Hip hop is about the youth culture of New York City taking over the world. (Smith 2004.) Today, hip hop is indeed visible worldwide in many ways as it has spread its most important features, such as music, clothing, and way of talking, all over the world. Even Finland has its own, intensive hip hop scene. Although the scene is relatively young, the state of Finnish hip hop in music industry is quite stable. The question is, what should this scene look like in order to appear “real” and believable in they eyes of hip hop artists, or rappers, and fans? In other words, to what extent are the origins of hip hop culture allowed to be seen in Finnish hip hop? Is Finnish hip hop slang Finnish at all? These questions make hip hop culture an interesting and relevant research topic for a translation researcher: how can a translator handle hip hop slang that is not “regular” spoken language but can be seen as a special field language?

I wish to establish how translators can create credible hip hop slang and how specialized they should be to accomplish that. As to the effects of the English language on Finnish hip hop slang, my hypothesis is that Finnish hip hop slang cannot exist without foreign influences. I will begin my study by looking at the ways in which hip hop slang is spread and the influences the slang has on both the English and the Finnish language. I will also cover the illusion of speech in written text and translating it. This is followed by an

analysis of the translations of the research material, which includes the hip hop movie *8 Mile* and the autobiography of the former gang member Monster Kody Scott, *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*. As a theoretical background, I use mainly the skopos theory of Hans J. Vermeer.

Language Varieties

Among other languages, Finnish and English have different varieties, such as written or spoken language, standard language, slang, and dialects, all of which belong to the language even though they may substantially differ from each other. In Finnish, standard language refers to the written language that is regarded as being “correct” language and that is taught in schools. Standard Finnish being the language of education, spoken language can be seen as somewhat bad language, since it does not follow the norms of standard Finnish. Spoken language has its own, usually subconscious norms and conventions that are learned before the norms of written language. There are different elements characteristic of spoken language, such as expletives, or “little words,” the most common in Finnish being “*niinku*,” and changes in the writing of words, such as “*punanen*” (< “*punainen*”) or “*mä*” (< “*minä*”), and even grammar: “*ne tulee*” (< “*he tulevat*”).

In English, written language and spoken language differ from each other as well. Written language is more compact and coherent than spoken language, whereas in spoken language many little words, such as “you know,” “listen,” and “I mean,” are used. However, the grammar of spoken language does not differ from that of written language much, and varieties of spoken language, such as regional dialects and slang, mainly differ from Standard English due to their pronunciation and vocabulary. (Anhava 2000: 34–35.)

Slang, such as hip hop slang, is a variety of spoken language that is creative, short-lived, and stylistically below neutral language (Andersson & Trudgill 1990: 69). Slang is used among different social groups, such as age groups, activity clubs, or occupational groups,

and its purpose is to express the values of the group and create a sense of togetherness. In general, slang is used within the group but not necessarily in other interaction, as its register may not be suitable for all situations. In both Finnish and English, slang is mainly marked by vocabulary. In Finnish, most slang words are loan words from Swedish and English, and in English, creating new words or expressions (e.g. “yuppie” or “kick the bucket”) or creating new meanings or use for old words (e.g. “fox” for “girl”) produces slang words. One word, such as “hot,” can have several meanings in slang. (Andersson & Trudgill 1990: 72–73, 81–83.)

Hip Hop Slang in English

As hip hop culture is visible everywhere, it affects, apart from one’s clothing and way of thinking, the language one speaks. The original American hip hop slang has been influenced by several different factors which I will now cover. As to varieties of language, Black American Vernacular (BAV) has had a major influence on hip hop slang because hip hop was invented by young, urban African-Americans who spoke BAV. Besides, hip hop is still categorized as “black” music. In terms of BAV, it is common for rappers and hip hop fans to say “aks” instead of “ask,” or use double negation, such as “he don’t know nothing,” or leave out the structure “to be,” as in “they mine” or “you crazy” (Yule 1985: 243). Consequently, although slang in English is usually marked by vocabulary, there is more to hip hop slang, as it includes grammar as well.

In addition to Black American Vernacular, there are other important aspects in the history of hip hop slang, such as “jive talk,” which was used in the streets by pimps and drug dealers, so that the white majority or police would not understand what they were saying. For their part, professional jazz musicians of the 1930s have enriched the vocabulary of hip hop slang. So have many important black athletes, veterans, convicts, poets, preachers, and comedians. Some of the first punchlines of the Black Panthers and the boxer Muhammad Ali have even been transferred to hip hop slang as they are. (Miettinen 2008.)

Different kinds of jargon related to drugs and guns related to ghettos and gangs, for example, are characteristic of hip hop slang as well. There are also whole new expressions in hip hop slang, such as “bling bling,” meaning glittery jewelry, or “phat,” meaning good or popular. These words have even been accepted to the Oxford English Dictionary, which implies how powerful the effect of hip hop is on language and culture as a whole (Oh 2003). Individuals can also have a significant impact on language, as the rapper Snoop Dogg, with his “dizzle language,” proves. The dizzle language, with its suffixes “izz” and “izzle,” is familiar to anyone who has ever heard Snoop Dogg rapping, or even talking. Thanks to him, “fo shizzle” (< “fo sho” < “for sure”) has become a generally-used expression, which can be seen in movies, for instance, and even in everyday talk.

Hip Hop Slang in Finnish

Many people are worried about the influence English has on the Finnish language. Sayings of English, such as “in the long run,” are being translated into Finnish word for word and are not considered proper Finnish. It is, however, only natural for languages to change because otherwise they would die. Among other things, change means new words to the language. In this thesis’ case, loan words from English into Finnish are the most interesting. Common expressions, such as “so what” or “fifty fifty,” have become a natural part of everyday conversations in Finnish. English is used daily in business, advertising, entertainment, science – and hip hop. Using English means additional value to what is being said, and it does not necessarily mean that English has an impoverishing influence on Finnish, but it implies that Finnish people have a good knowledge of languages. (Hiidenmaa 2003: 22–23, 35, 75, 77.)

What about hip hop slang? Finnish hip hop slang would not exist without its American “role model,” but to what extent can English be used when speaking Finnish in order to still speak Finnish? This is a challenging question, the answer of which depends, at least to some extent, on the person giving the answer. In this respect, the translator of a text

related to hip hop slang has a large responsibility in deciding what words and expressions to use. It is difficult to say whether American hip hop slang has an impoverishing or enriching influence on the Finnish language, but a translator ought to be aware of the fact that for some hip hop related words, there are no proper Finnish equivalents and if there are, sometimes using them would take the meaning of the word further from its cultural context. As it is in the case of “gazpacho,” for example, the word should be used as it is and not translate it as just being “soup” (Hiidenmaa 2003: 97). The same goes with hip hop slang.

In Finland, hip hop slang spreads through the Internet, television programs, movies, and music videos. The slang and its vocabulary and expressions are needed for naming and talking about different themes of hip hop culture and, as mentioned before, using them in speech adds credibility to what is being said. Using slang or jargon is also about belonging to a certain group or community; in this case, (young) people interested in hip hop. Most Finnish hip hop words and expressions have been borrowed from English, and they are translated word for word either partly or completely (i.e. “*sana ylös*” for “word up” or “*sheikkaa sitä juttua*” for “shake that thing”). On the contrary, some words remain as loan words, and they are adapted to Finnish as they are pronounced in English, for example “*dissata*” (< to diss), “*raidi*” (< ride), or “*fätti*” (< phat). Finnish dictionaries have not accepted “bling bling” yet, but Finnish rappers have invented words of their own that do not originally mean anything but that eventually become an essential part of hip hop slang, such as the rapper Davo Isotaaki’s adjective “*taagi*,” meaning good.

The Illusion of Speech in Writing

Dialog has several functions in literature. With the help of it, the writer can develop the plot, describe the scene, and characterize the characters, of which the latter is probably the most important function, as the writer can make the characters talk in a certain way and thus give information about their characteristics and where they stand in society. Fictional speech cannot, however, demonstrate authentic speech as such, but the writer

(or translator) has to exploit the means of writing in creating the illusion of speech. Besides, readers expect the text to be readable, and therefore a large amount of expletives, pauses, or repetition would not serve their interests. The illusion of speech can be achieved by choice of words and other features that are characteristic of spoken language, such as expletives and sentence structures that are not heavy or complicated or too long. (Tiittula 2001: 8.)

Translating into a Non-Standard Language Variety

The characteristics of spoken language, or a non-standard language variety, are difficult to translate from one language into another, because, in different languages, the features are found on different levels of the language, such as phonology, morphology, vocabulary, and sentence structure. In translating, it is essential to create a credible and fluent illusion of speech in spite of the linguistic elements used. (Tiittula 2001: 9.) Primarily, the translation depends on its purpose, or *skopos*, as Hans J. Vermeer calls it in his *skopos* theory. The function of the translation is more important than perfect equivalence. (Reiss & Vermeer 1986: 55, 70.) After all, it is often not even possible to make the characters in the translation talk in the same way, i.e. the “same” dialect or slang as they talk in the source text, and the translator has to use other means to create believable speech that is still equivalent to the source text’s speech in style. Some texts’ functions require using slang, such as *8 Mile*, or what would a group of young people spending time on the streets of Detroit sound like if they talked formal Finnish in the translation? Still, the translator has to bear in mind that readability is the key word in using slang or dialect as well, and some readers may not favor a large number of slang words in the text, for example. Analyzing the target group of the translation and its knowledge is an excellent way for the translator to decide how much slang can be used. For example, young readers can be assumed to understand more slang than older readers.

As opposed to literary translation, in audiovisual translation the translator has not only words but also the image and sound as a tool to create a credible illusion of speech in the

text, as the recipient of the translation is able to see what the characters look like and hear what tone they talk in, for example. This also means that, without image and sound, subtitles give the recipient inadequate information. There are also limitations related to time and space in audiovisual translation that reduce the translator's opportunities to describe the characters in words, as the subtitles are required to stay on the screen for a certain amount of time in order for the viewers to be able to read them, and the number of characters to be on screen at a time is limited. As a result, readability plays an especially important role in audiovisual translation, since the reader must be able to digest all the information in the subtitles at once. This is probably why audiovisual translations are usually expected to be standard language and not slang, for example, even though subtitles express speech and how the characters talk. However, slang expressions and other elements of spoken language are in some cases convenient, as the research material of this study shows.

The Research Material

The research material of this thesis consists of the American hip hop movie *8 Mile*, starring the rapper Eminem, and an autobiography called *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*, which, as the name suggests, tells the story of Monster Kody Scott alias Sanyika Shakur, who is a former gang member. The two were chosen as research material because of their hip hop slang in both the source text and translation – in *8 Mile*'s case the subtitles. I also wanted to draw a distinction between a hip hop movie and a hip hop book and see if their translations would radically differ from each other due to the different form of art, which explains the choice of material as well. In addition, *8 Mile* was translated into Finnish by a Finnish hip hop artist called Karri "Paleface" Miettinen, which very much serves my interests, as Miettinen is a professional in both translating and hip hop. Yasir Gaily, the translator of *Monster*'s autobiography, can also to a certain extent be seen as a specialist on gangs and hip hop culture since he has lived in Los Angeles., which is considered the gang capital of the world.

To a large degree, the translators have used the same means in expressing hip hop slang; hip hop vocabulary and non-standard or low register grammar. Both translations are credible, and especially that of *8 Mile*, being more widely distributed in Finland, was very favorably received by Finnish hip hop fans due to the excellent subtitles. Then again, the translation may prove to be incomprehensible for viewers who are not familiar with hip hop culture and they might need a translation into Finnish from the translation of *8 Mile*, as a non-hip hop specialist viewer puts it on a discussion board on the Internet.

Conclusions

As mentioned before, in the cases of some texts and characters it is convenient to use slang expressions and other elements of spoken language when translating, because readers expect not only readable text but also a credible illusion of spoken language (Tiittula 2001: 9). As to hip hop slang, the case is not only “regular” spoken language but, at least to some extent, a special field language. This is why it could be said that hip hop slang should be translated by someone who is a professional in both hip hop and translating. This is rarely possible, but in the case of *8 Mile* it was, and the result was excellent. Karri Miettinen, the translator of *8 Mile*, as well as Yasir Gaily, who translated Monster’s autobiography, have succeeded very well in creating credible and fluent hip hop slang by using hip hop slang vocabulary and other means of translating into a non-standard variety. The differences due to the types of translation, i.e. audiovisual and literary translation, did not seem to have any major significance in translating hip hop slang when looking at the research material, although Miettinen considers literary translation easier than audiovisual translation because of the time and space limitations of the latter (Miettinen 2008).

The level of specialization of the translator is thus a relevant issue in translating hip hop slang. How specialized should the target group of the translation be then? Can a translator be too specialized and use jargon that the recipients are not familiar with? As said before, translators need to carefully analyze the target group and the skopos of the translation, so

that they will not emphasize the credibility of the language at the cost of readability. There are always going to be specialists reading the translation even if the target group is the so-called general public. In such cases, the translator should concentrate on the general public and not the specialists, whereas when the target group is a group of specialists, such as the hip hop fans in the case of *8 Mile*, the translator can – or is expected to – use more special jargon or slang. For example, the general public will probably not care if the word “shorty” is translated into Finnish as “*pätkä*,” “*tyttö*,” or “*kaveri*,” but a specialist will be annoyed by an unconvincing translation.

The question of deciding to what extent the influence of English is allowed to show in Finnish hip hop slang does not yet have a simple answer. The situation seems somewhat contradictory: on one hand, Finnish hip hop fans and rappers call for creative, Finnish hip hop and consider American hip hop themes and a mixture of Finnish and English, or “Finglish,” not being “real,” and on the other hand they use American hip hop as a measuring rod in evaluating Finnish hip hop. What a translator can do is try to keep up with the debate – and the constantly changing slang – and try to create hip hop slang that is currently credible.

As the research material of this thesis is rather small, it is difficult to draw any major conclusions on how hip hop slang should be translated or how specialized the translator and the target group should be, although *8 Mile* is a virtually perfect example on this. However, more research is still needed on the field. A reception study on translations that include hip hop slang could be useful in defining how specialized the target group is and if that affects their views on how much English influence is acceptable in hip hop slang. The need of retranslation of hip hop related texts could be another interesting subject of research, as Finnish hip hop slang is relatively young and still stabilizing its vocabulary and expressions. How the translations of *8 Mile* and *Monster* will look in the future is an interesting question. It might also be interesting to study a literary work related to hip hop and originally written in Finnish to see what means a Finnish writer would use to create believable hip hop characters and slang when there was no English text as an example. For some reason, I could not find such text for this study.