

# Kulttuurin merkitys spekulatiivisen fiktioin kääntämisessä

---

Anna Laine  
Pro gradu -tutkielma  
Turun yliopisto  
Kieli- ja käännöstieteiden laitos  
Englannin kieli  
Englannin kääntäminen ja tulkkaus  
Maaliskuu 2014

*The originality of this thesis has been checked in accordance with the University of  
Turku quality assurance system using the Turnitin OriginalityCheck service.*

## TURUN YLIOPISTO

Kieli- ja käännöstieteiden laitos/Humanistinen tiedekunta

LAINÉ, ANNA: Kulttuurin merkitys spekulatiivisen fiktion kääntämisessä

Tutkielma, 67 s., 16 liites.

Englannin kieli, Englannin kääntäminen ja tulkkaus

Huhtikuu 2014

---

Tutkielma käsittelee kulttuurin merkitystä spekulatiivisessa fiktiossa eli sitä, miten genre vaikuttaa tekstin kulttuurisidonnaisten kohtien kääntämiseen. Spekulaatiivinen fiktio käsitetään usein lähes irralliseksi siitä kulttuurista, jossa se on syntynyt. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on kuitenkin osoittaa, ettei näin ole. Spekulaatiivinen fiktio ei ole siis erillinen syntykulttuuristaan, vaan vaikutussuhde on itse asiassa molemminpuolinen: kulttuuri ottaa paitsi vaikutteita, mutta myös sanastoa spekulatiivisesta fiktiosta.

Koska spekulatiivinen fiktio on erityisesti Suomessa terminä uudehko, sen määrittäminen on olennainen osa tutkimusta. Spekulaatiivisen fiktion yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia aiempiin genreihin, kuten tieteiskirjallisuuteen ja fantasiakirjallisuuteen, käsitellään tutkimuksen alkuosassa. Spekulaatiivisen fiktion määrittelyn yhteydessä referoidaan Heather Urbanskin 'painajaismalleja', joihin spekulatiivisen fiktion teokset voidaan lajitella sen mukaan, millaisia syntykulttuurinsa pelkoja ja kauhuskenaarioita ne kuvastavat. Jälkimmäinen osa keskittyy kulttuurin merkitykseen spekulatiivisessa fiktiossa ja siihen, miten mahdolliset viittaukset teoksen lähdekulttuurin vaikuttavat käännösten tulkintaan.

Tutkimuksen kaunokirjallisina lähdeteksteinä toimivat kolme Johanna Sinisalon suomenkielistä novellia ja niiden englanninkieliset käännökset, sekä Hannu Rajaniemen englanninkielinen romaani *The Quantum Thief* ja sen suomennos. Molemmat kirjailijat ovat suomenkielisiä, mutta Sinisalo kirjoittaa omalla äidinkielellään suomeksi kun taas Rajaniemi kirjoittaa englanniksi. Tästä syystä kohdeyleisön ja -kulttuurin erot tulevat esille heidän teoksiaan verrattaessa.

Tämän tutkimuksen perusteella on selvää, että myös spekulatiivisen fiktion kaltaisessa, reaali maailmasta irrallisessa genressä alkuperäisteoksen lähdekulttuurilla on merkitystä. Jos käännöstä tehtäessä ei oteta huomioon kulttuurisidonnaisia tekijöitä kuten alluusioita ja reaalioita, käännöksen lukija menettää ainakin osan teoksen taustalla olevista merkityksistä ja saattaa jopa hämmentyä epäselvistä viittauksista.

Spekulatiivisen fiktion tutkimus on Suomessa vasta alkutekijöissään ja erityisesti suomalaisten kirjoittajien teokset jäävät helposti ulkomaisten, tunnetumpien kirjailijoiden varjoon. Myös spekulatiivisen fiktion ja kulttuurin välinen yhteys ansaitsisi tarkempaa perehtymistä laajemmalla aineistolla.

Asiasanat: tieteiskirjallisuus, spekulatiivinen fiktio, käännöskirjallisuus, kulttuurierot

## Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
2. Spekulatiivisen fiktion määritelmä.....	5
2.1 Urbanskin painajaismalli .....	12
3. Kulttuurin merkitys spekulatiivisessa fiktiossa .....	18
4. Tutkimusmateriaali .....	24
4.1 Johanna Sinisalo .....	26
4.2 Hannu Rajaniemi .....	32
5. Kulttuuriviittaukset ja niiden analyysi.....	35
5.1 Alluusiot ja reaaliat .....	36
5.2 Transit.....	39
5.3 Metsän tuttu .....	42
5.4 Baby Doll .....	45
5.5 The Quantum Thief .....	52
5.6 Yhteenvetoa .....	57
6. Loppupäätelmät .....	60
7. Lähteet .....	64
Kaunokirjalliset lähteet .....	64
Varsinaiset lähteet .....	65
Liite I: Lainaukset lähdemateriaalista .....	i
Transit.....	i
Metsän tuttu .....	iii
Baby Doll .....	vii
The Quantum Thief .....	x
Liite II: Summary in English .....	xii

## 1. Johdanto

*“Maybe some of you read for comfort, to reassure yourselves that you are not all alone in the universe. Others of you might also read for enjoyment, as a way of escaping from your everyday humdrum existence. Still others might read in order to gain meaningful insights into reality, to learn more about the world around you.*

*Maybe all of these are true for you, in one way or another.”*

*(Peepre & Keinänen 2000, 7)*

Tämän tutkielman tarkoituksena on pohtia, vaikuttaako teoksen genre sen kääntämiseen ja erityisesti teoksen sisäisten kulttuuripiirteiden huomiointiin käännoästä tehtäessä. Kysymys on olennainen siksi, että spekulatiivinen fiktio, jonka tarkempi määrittely tapahtuu kappaleessa 2, on melko erikoinen genre ja sen koetaan usein olevan nykyisen kulttuurimme ulkopuolella tai erillinen siitä. Sen perusoletuksena jokin asia on eri tavalla kuin nykyisessä yhteiskunnassamme: Entä jos peikkoja olisikin oikeasti olemassa? Entä jos ihmisilläkin olisi eläinten tapaan kiima-ajat, ja näiden aikojen ulkopuolella sukupuolella ei olisikaan selkeää merkitystä? Entä jos voisimme kloonata ihmisiä vain saadaksemme uusia elimiä niille, joilla on varaa maksaa niistä? Tästä ajattelutavasta tulee myös genren nimitys ’spekulatiivinen’: se spekuloi sitä, mitä voisi tapahtua tai olisi voinut tapahtua ja miten se vaikuttaisi ympäröivään yhteiskuntaan ja ihmisyyteen.

Toisaalta spekulatiivinen fiktio keskittyy myös kysymykseen siitä, millaiseksi ihmiskunta voisi kehittyä seuraavien vuosisatojen tai -tuhansien aikana. Vaikka lähtötilanteena olisi nykyinen, tuttu yhteiskunta, on mahdollisuuksia silti loputtomia. Jotkin kirjailijat keskittyvät enemmän ihmiskunnan ihmisyyteen, siihen, miten ihminen määrittelee itsensä esimerkiksi Maan ulkopuolisiin lajeihin tai tekoälyyn nähden, kun taas toiset keskittyvät lähinnä ihmiskunnan tekniseen kehittymiseen ja siihen mitä kaikkea voisimmekaan saavuttaa (tai tuhota täysin) tuon teknologian avulla. Huolimatta siitä, että spekulatiivinen fiktio sisältää useita alagenrejä, kuten esimerkiksi scifin (science fictionin, tieteiskirjallisuuden),

fantasian, kauhun ja maagisen realismin, niille kaikille yhteistä on silti se, että niiden maailmassa on ainakin jonkinlainen ero omaamme. Ero voi olla jokin pieni asia, kuten jo mainitut peikot osana luontoamme, tai ehkä jotain perinpohjaisempaakin, kuten pohdinta siitä, millainen ihmiskunta on tuhansien vuosien päästä ja olemmeko silloin edelleen ihmisiä nykynäkökulmasta katsottuna. Yhteistä suurimmalle osalle modernista spekulatiivisesta fiktiosta (niin kutsuttu scifin kultakauden, eli *pulp*-aikakauden, kirjallisuus on rajattu tämän tutkimuksen ulkopuolelle) on kuitenkin se, että ne pyrkivät saamaan lukijansa pohtimaan ympäröivää yhteiskuntaa ja sen mahdollisia ongelmia irrottamalla ne kontekstistaan ja näin tuoden ongelmien ja lukijan väliin riittävästi välimatkaa, että neutraali suhtautuminen yhteiskunnan piirteisiin helpottuu.

Suurin osa spekulatiivisen fiktion yhteiskunnallisesta kritiikistä kohdistuu melko yleismaailmallisiin seikkoihin, kuten pelkoon vierautta, sotaa tai edistystä kohtaan, jotka kaikki ovat osa Heather Urbanskin painajaismallia. Tämä malli esitellään kappaleessa 2 spekulatiivisen fiktion määritelmän yhteydessä. Eri kulttuureissa pelkojen painopiste kuitenkin muuttuu: suomalainen tuskin pelkää ydinsotaa yhtä paljon kuin yhdysvaltalainen (ainakaan nykyään), mutta toisaalta suomalainen saattaa pelätä esimerkiksi kotipolkuaan ympäröivää metsää huomattavasti enemmän kuin keskellä kaupunkia asuva englantilainen pelkää omia kotikatujaan. Tai jos pelkääkin, todennäköisempi syy siihen ovat muut ihmiset kuin esimerkiksi karhut tai sudet. Vaikka Urbanskin painajaismallin pelot ovat yleismaailmallisia, kulttuurilla on silti vaikutusta siihen, miten todennäköisenä niitä pidetään ja mitkä niistä ovat milloinkin etualalla.

Tutkimusmateriaalina minulla on kahden suomalaisen kirjailijan tuotantoa. Heidän teostensa välisten erojen perusteella pyrin kiinnittämään huomiota siihen, että lähdekulttuurilla on merkitystä myös spekulatiivisessa fiktiossa, vaikka teos sijoittuisikin maailmaan, jonka yhteyttä omaamme voi olla vaikea kuvitella. Ensimmäinen osa tutkimusmateriaalistani koostuu kolmesta Johanna Sinisalon novellista ('Transit', 'Metsän tuttu', 'Baby Doll'), jotka on alun perin kirjoitettu suomeksi ja jotka on myöhemmin käännetty englanniksi. Toinen osa materiaalista on Hannu Rajaniemen romaanista *The Quantum Thief*. Rajaniemi on suomalainen, mutta hän on opiskellut Englannissa ja Skotlannissa. Hän työskentelee nykyäänkin

Skotlannissa ja kirjoittaa enimmäkseen englanniksi. Romaanin käänsi suomeksi Antti Autio, vaikka kirjailija itsekin puhuu suomea äidinkielenään. Rajaniemi on vain osa-aikainen kirjailija, joten hänellä ei välttämättä olisi ollut edes aikaa tai mahdollisuutta ajankäytön suhteen kääntää omaa teostaan suomeksi. Sinisalo on kokopäiväinen kirjoittaja ja sanonut, että haluaa lukea englanninkieliset käännökset ennen niiden julkaisua. Sinisalo ei kuitenkaan puhu englantia natiivin tavoin tai ole asunut englanninkielisessä maassa, joten tilanne on käännösten suhteen joka tapauksessa erilainen näiden kahden kirjailijan välillä. Tutkimusmateriaali esitellään tarkemmin luvussa 4.

Luvussa 3 puolestaan pyrin selittämään tarkemmin miksi spekulatiivisen fiktionkin tapauksessa kulttuurilla on merkitystä. Spekulatiivinen fiktio voi vaikuttaa helposti irralliselta lähdekulttuuristaan, mutta ei kuitenkaan pysty koskaan täysin irrottautumaan siitä. Tämä vaikuttaa puolestaan käännöksessä tehtäviin ratkaisuihin ja kohdekulttuurin lukijan lukukokemukseen. Luvussa 5 puolestaan käsitelen tarkemmin tutkimusmateriaalin kulttuurireferenssejä ja tarkastelen eri tapoja lajitella niitä. Tutkin, miten ne vaikuttavat käännöksessä tekstin tulkintaan ja siihen, miten tuttua tai vieraana teksti koetaan eri kulttuureissa, tässä tapauksessa suomenkielisessä ja englanninkielisissä ympäristöissä. Luvussa 6 kootaan tutkimuksen lopputulokset yhteen ja pohditaan mahdollisia aiheita jatkotutkimusta varten.

Kaiken tämän perusteella voimme siis olettaa, että niinkin erikoisen genren kuin spekulatiivisen fiktion tapauksessa on olennaista huomioida lähdetekstin kulttuuri, sillä se vaikuttaa tekstin tulkintaan. Mikään teksti ei ole irrallinen sen synnyttäneestä lähdekulttuurista, vaikka teksti itsessään ei sijoittuisikaan ympäröivään yhteiskuntaan tai edes muistuttaisi mitään yhteiskuntaa, jonka voimme löytää tällä hetkellä planeetaltamme. Spekulatiivinen fiktio (joskus näkee käytettävän lyhennettyä muotoa 'spefi') pyrkii usein esittämään yhteiskuntamme uudenlaisesta näkökulmasta, mutta jos käännöksessä vieraus johtuu lähinnä tahattomista kulttuuriongelmista, alkuperäisen tekstin ajatus hämärtyy. On siis olennaista huomioida nämä mahdolliset kulttuuriset kompastuskivet tekstiä käännettäessä, vaikka teos vaikuttaisikin sijoittuvan esimerkiksi johonkin kaukaiseen

galaksiin tai sen päähenkilöt (tai edes osa heistä) olisivatkin selkeästi jotain muuta kuin ihmisiä.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on siis perustella, miksi kulttuurilla on merkitystä käänöksessä silloinkin, kun teoksen ensiluenta ei tällaista tulkintaa tuekaan. Esimerkkien avulla voi myös tuoda esille sen, että spekulatiivinen fiktio on genrenä laaja ja monitahoinen, eikä ole lainkaan itsestään selvää mitkä teokset ovat osa spekulatiivista fiktiota ja mitkä eivät, vaikka usein erityisesti tämän genren kirjoja saatetaankin väheksyä kaunokirjallisessa keskustelussa. Koska spekulatiivinen fiktio on terminä suhteellisen uusi ja lähinnä alan harrastajien käytössä, tämä tutkimus painottuu enemmän spekulatiivisen fiktion määrittelyyn kuin varsinaiseen käänöstutkimukseen. Samalla pyrin kuitenkin myös herättämään niin spekulatiivisen fiktion lukijoita ja kuin kääntäjiäkin siihen, että kaukaiset galaksit tai meren syvimät kohdatkaan eivät ole turvassa ihmiskunnalta ja sen kulttuurin vaikutuksilta niin kauan, kun ihmiset niitä kirjallisuudessaan käsittelevät.

## 2. Spekulaatiivisen fiktion määritelmä

Kuten jo johdannossa mainittiin, spekulatiivisen fiktion määrittelemine ei ole kovinkaan helppoa. Ongelmia tuottavat lähinnä genren laajuus ja termun uutuus: mikä kaikki siihen kuuluu ja millä perusteella jokin osa jätetään pois määrittelystä mutta toista lähes samanlaista ei? Pyrinkin seuraavassa esittämään muutamia erilaisia näkemyksiä spekulatiivisesta fiktiosta genrenä. Itse olen käyttänyt pääasiallisesti Heather Urbanskin (2007) määritelmää, joka on riittävän laaja tämän tutkimuksen tarkoituksiin, mutta kuitenkin selkeästi rajattu. Urbanski on kehittänyt ns. 'painajaismalliteorian', jonka perusteella spekulatiivisen fiktion teoksia voidaan lajitella kategorioihin. Painajaismallin tarkempi esittely seuraa myöhemmin. On kuitenkin hyvä huomioida, että jopa tämänkaltainen kattoterminä kuin spekulatiivinen fiktio, jonka tarkoitus on helpottaa määrittelyä, voi olla itsekin vaikeasti määriteltävissä. Tietynlaista yhtenäisyyttä eri lähteiden määritelmässä on havaittavissa, mutta rajojen vetäminen uudelle genrelle on silti melko summittaista.

Spekulatiivinen fiktio on terminä niin uusi, että vanhemmissa lähteissä usein puhutaan sekaisin scifistä ja fantasiasta, kun taas toisten lähteiden mukaan fantasia on täysin erotettava tieteiskirjallisuudesta (eli science fictionista), koska siinä tieteelle ei ole tarvetta. Toisaalta Arthur C. Clarke on todennut niin kutsutussa Clarcken laissaan, että "any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic" (Prucher 2006), ja tälle ajatukselle perustuu esimerkiksi Anne McCaffreyn *Dragonriders of Pern* -sarja, jossa lohikäärmeet, jotka yleisesti liitetään fantasian hahmogalleriaan ja myös kirjassa ovat alkuperältään myyttisiä, selitetäänkin lopulta tieteen avulla. Vasta viime vuosina on alettu jonkin verran käyttää spekulatiivista fiktiota kattoterminä tieteiskirjallisuuden, fantasian yms. tutkijoiden keskuudessa, vaikka yleistä hyväksyntää termi ei ole alan harrastajien keskuudessa välttämättä täysin saanutkaan (Hirsjärvi 2009). Tästä johtuen tässä työssä käytetään jonkin verran vanhempia lähteitä, joissa ei välttämättä puhuta spekulatiivisesta fiktiosta vaan jostain sen alalajista, useimmiten scifistä. Tarkemmat määrittelyt scifin ja fantasian eroista on rajattu tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Spekulatiivisen fiktion määrittelemisen tarkasti on hankalaa paitsi termin uutuuden takia, mutta myös siksi, että eri kirjailijat käyttävät keskenään eri termejä vaikka tarkoittaisivatkin oikeastaan samaa asiaa. Jotkut puhuvat scifistä, jotkut fantasiasta ja toiset spekulatiivisesta fiktiosta. Jotkut kirjailijat eivät miellä omaa kirjallisuuttaan scifiksi, mutta lukijoiden ja kriitikoiden mielestä ne ovat selkeästi scifiä. Esimerkiksi Margaret Atwoodin mielestä scifi sisältää vain kaukaiset planeetat, avaruusolennot ja muut asiat, jotka eivät missään tapauksessa kävele vastaan kotikadullasi (2011). Ursula LeGuin on paheksunut julkisesti Atwoodia 'scifikirjailija'-leiman välttelmisestä ja siksi Atwood kokeekin tarvetta määritellä oman käsityksensä scifin ja fantasian eroista teoksessaan *In Other Worlds*. Hänen käsitteensä scifistä eroaakin LeGuinin scifikäsityksestä sen suhteen, mitä kaikkea termi pitää sisällään. Käsittelen molempien kirjailijoiden määritelmiä scifistä myöhemmin, samoin kuin myös muutamien eri tutkijoiden ja kriitikoiden määritelmiä sekä scifistä että spekulatiivisesta fiktiosta. Myös Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* laskettiin valtavirtakirjallisuuteen spekulatiivisen fiktion sijaan, vaikka kirjailija itse koetti korostaa sen olevan scifiteos. Finlandia-palkinnon saamisen jälkeen siis kirjan genrekin tuntui muuttuvan suurelle yleisölle helpommin lähestyttäväksi.

Spekulatiivinen fiktio ja sen tutkimus on Suomessa ollut pitkään vain pienen piirin kiinnostuksen kohde, mutta viime vuosien scifi- ja fantasiabuumi on Suomessakin kiinnittänyt useampien ihmisten huomion genren tarjontaan. Onkin siis kiinnostavaa aloittaa määrittely suomalaisesta näkökulmasta: Kanerva Eskolan (1998) mukaan "[s]cifin viehäytys nousee vastakohtien törmäyksestä [jossa] tuttuus lomittuu keksittyyn tai outoon" (14). Tämä pätee erittäin mainiosti tieteiskirjallisuuteen, mutta hieman heikommin esimerkiksi fantasian määrittelyyn. Kuitenkin spekulatiivisen fiktion määrittelynä Eskolan kuvaus taas toimii: vaikka fantasia on erillinen reaalimaailmasta, se on silti inhimillinen ja kuvaa perinteistä hyvän ja pahan taistelua. Esimerkiksi Tolkienin *Lord of the Rings* on nähty allegoriana toisesta maailmansodasta, vaikka siinä hobitit, haltiat ja aarnikotkat taistelevat yhdessä ihmisten kanssa örkkejä ja pahoja velhoja vastaan. Kuten jo aiemmin huomautin, mikään teos ei voi olla irrallinen luomiskulttuuristaan, tai kuten Eskola toteaa: "[s]cifi ei ole vain tulevaisuuden kirjallisuutta, vaan se kertoo

aina myös nykyhetkestä” (14). Niinpä fantasiateokset, jossa ei ole lainkaan ihmishahmoja, ovat erittäin harvinaisia ja myös fantasiassa voidaan nähdä törmäys ihmisten, eli meidän, ja muiden olentojen, kuten örkkien, välillä. Sinisalon (1998) mukaan on huomioitava, että ”[v]aikka scifi käsittelee ihmistä ja yksittäistä elämää suurempia asioita, niin yksittäiset ihmiset ja heidän tunteensa ja kokemuksensa kuitenkin viime kädessä saavat lukijan kiinnostumaan tarinasta” (28). Sama pätee fantasiaan: lukijalla on oltava jotain samaistumispintaa teoksen hahmoihin, jotta teoksella olisi toivottu vaikutus. Tai joissain tapauksissa samaistumispinnan puute saattaa olla tuo toivottu vaikutus, jolla vieraannutetaan ja hämmennetään lukijaa, kuten esimerkiksi Italo Calvinon *Kosmokomiikka*-teoksessa, jonka avaruusolennot ovat samaan aikaan mahdollisimman kaukana ihmisyydestä mutta kuitenkin omalla tavallaan inhimillisiä.

Sinisalo itse on määritellyt teoksensa vaihtelevasti fantasiaksi, scifiksi tai uuskummaksi, mutta myös hän on käyttänyt spekulatiivisuutta yhdistävänä kattoterminä ja sanoo sen olevan käytännöllinen tapa määritellä omaa tuotantoaan:

Ensin on syytä määritellä, mitä science fiction mielestäni on. Sellaiset rajaukset kuin 'scifi on tulevaisuuteen tai avaruuteen sijoitettua kirjallisuutta' eivät ole mielestäni riittäviä. Itse käyttäisin tästä lajista kaikkein mieluummin termiä 'spekulatiivinen kirjallisuus'. Mielestäni scifi – jossain määrin myös fantasia ja kauhu – on määriteltävissä sen kautta, että se käsittelee oman arkitodellisuutemme ulkopuolelle ulottuvia asioita ajallisesti, paikallisesti tai käsitteellisesti. Spekulatiivisuus sinänsä voidaan tiivistää 'entäpä jos' - kirjallisuudeksi: heitetään jokin muuttuja – ei välttämättä todennäköinen mutta useimmiten kuitenkin mahdollinen – keskelle omaa arkielämäämme, kulttuuriamme ja historiaamme ja katsotaan, mitä sitten seuraisi. (Sinisalo 1998, 27)

Kaikki Sinisalon tässä tutkielmassa käsitellyt novellit toteuttavatkin tätä määritelmää melko hyvin: Entä jos autistinen tyttö ymmärtäisikin delfiinejä paremmin kuin ihmisiä? Entä jos lapsuuden viattomuus katoaisikin tulevaisuudessa yhä nuorempana? Entä jos menneen maailman naiset osasivatkin ymmärtää eläimiä? Kuitenkin sama määritelmä, hieman muokattuna, pätee myös muuhun kuin Sinisalon omaan tuotantoon. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa käsitelty Rajaniemen romaani on lähinnä pohdinta siitä, mitä tapahtuisi, jos ihmiskunnan teknologinen kehittyminen kulkisikin tiettyyn suuntaan, mitä silloin saattaisi tapahtua ja miten se vaikuttaisi meihin ihmisinä? Myös esimerkiksi kauhukirjallisuus on osa spekulatiivista fiktiota, sillä usein sen kauhuelementit johtuvat juuri siitä,

miten jokin vieras on tunkeutunut maailmaamme tavalla tai toisella. Mary Shelley'n *Frankensteinissa* hirviö on ihmisen luoma, muttei kuitenkaan varsinaisesti ihminen ja on täten vieras ja pelottava. Samoin Bram Stokerin *Draculassa* kauhua aiheuttava elementti on ihmisen kaltainen vampyyri, joka kuitenkin poikkeaa meistä selkeästi. Molemmat ovat kauhukirjallisuuden klassikoita ja sopivat erinomaisesti Sinisalonen ”entäpä jos” -määritelmään eli ne ovat spekulatiivisia.

Vesa Sisätön mukaan spekulatiivinen fiktio -termin alle voi laskea science fictionin, fantasian, kauhukirjallisuuden, uuskuuman, maagisen realismin, absurdismia, vaihtoehtohistorian, paleofiktio, kyberpunkin ja uuden aallon, sekä monta muuta alagenreä. Samalla Sisätö kuitenkin myös huomauttaa, että näillä tarkempirajaisemminkin genreillä on tarkoituksensa, ja ”[s]pekulatiivinen fiktio – käsitettä on helpoin käyttää silloin, kun teos ei selkeästi osu mihinkään näistä perinteisistä lajityypeistä” (11). Tämän tutkimuksen materiaalista Rajaniemen romaani on selkeästi science fictionia, mutta Johanna Sinisalonen novellit ovat vaikeammin rajattavia. Spekulatiivinen fiktio -termin käyttäminen niiden määrittelyyn sekä helpottaa niiden erottamista muunlaisesta kirjallisuudesta, että myös yhdistää muuten melko erilaisia tekstejä saman genren alle. Onhan valtavirtakirjallisuuttakin monenlaista. Ja vaikka Rajaniemi kirjoittaakin kaukaisemmista maailmoista ja ajoista, ihmisyyden teemat ja niiden esilletuomistavat ovat hänellä samanhenkisiä kuin Sinisalolla.

Kanadalainen Margaret Atwood, joka on tunnettu erityisesti dystopioistaan eli synkistä tulevaisuuskuvitelmistaan, on myös määritellyt käsitystään scifistä ja spekulatiivisesta fiktiosta. Kuten aiemmin mainittiin, yhdysvaltalainen spekulatiivisen fiktion kirjoittaja Ursula Le Guin oli paheksunut Atwoodia scifin aliarvioimisesta, joten Atwood koki tarpeelliseksi erotella scifin ja spekulatiivisen fiktion määritelmänä toisistaan:

What I mean by 'science fiction' is those books that descend from H. G. Wells's *The War of the Worlds*, which treats of an invasion by tentacled, blood-sucking Martians shot to earth in metal canisters - things that could not possibly happen - whereas, for me, 'speculative fiction' means plots that descend from Jules Verne's books about submarines and balloon travel and such - things that could really happen but just hadn't completely happened when the authors wrote the books.

(Atwood 2011, 6)

Perinteisen ajattelutavan mukaanhan molemmat Atwoodin mainitsevat kirjailijat kirjoittavat selkeästi scifiä. Scifi on kuitenkin usein ollut aliarvostettu genre ja osittain siksi spekulatiivisen fiktion –termin käytöllä on pyritty eroon melko vahvasti arvottuneesta scifin määritelmästä. Vaikka *pulp*-kirjallisuuden kaudesta, kansikuvien puolialastomine naisineen ja avaruusolioineen, onkin jo vuosikymmeniä, suurin osa spekulatiivisen fiktion alagenreistä koetaan edelleen jotenkin muita kirjallisuuden genrejä huonommiksi tai lapsellisemmiksi. Kuitenkin viime vuosina monet spekulatiivisen fiktion nimityksen alle sopivat teokset ovat olleet paitsi lukijoiden, myös kriitikoiden suosiossa. Esimerkkeinä mainittakoon vuonna 2007 kirjallisuuden Nobel-palkinnon saanut Doris Lessing, joka vanhemmiten on siirtynyt kirjoittamaan tieteiskirjallisuutta, yleisestikin arvostettu Atwood itse tai vaikkapa *Harry Potter* -ilmiö, joka oli alkusoittoa fantasian uudelle nousulle, jota viime vuosina ovat jatkaneet esimerkiksi *The Hunger Games* - ja *Twilight*-sarjat. Vielä 1970-luvun lopulla julkaistussa LeGuinin teoksessa todettiin, ettei fantasiasta (tai tieteiskirjallisuudesta) jaeta Nobel-palkintoja (1979, 9), joten spekulatiivisen fiktion uusi nousu valtavirtaan on selkeästi myös vaikuttanut sen arvostukseen perinteikkäämmissäkin kirjallisissa piireissä. Hauskana yksityiskohtana huomattakoon myös, että samaisessa teoksessa LeGuin pohtii myös sitä, käyvätkö nuoret velhot jonkinlaisessa koulussa opiskelemassa velhoutta (41), vuosikymmeniä ennen ensimmäisen *Harry Potterin* ilmestymistä.

Ursula LeGuin on yksi arvostetuimmista spekulatiivisen fiktion kirjoittajista ja on aina puolustanut asemaansa genrekirjoittajana. Hän on kirjoittanut niin scifiä kuin fantasiaakin, sekä lapsille että aikuisille, mutta myös korostanut spekulatiivisen fiktion eri muotojen tärkeyttä. LeGuin onkin kommentoinut, samoin kuin Sinisalo, fantasian ja scifin olevan muutakin kuin eskapistista viihdettä. LeGuinin *Languages of the Night* (1979) on kirjoitettu aikana, jolloin spekulatiivista fiktiota ei terminä vielä käytetty, mutta hän määrittelee siinä sekä fantasian että scifin erillisinä genreinä. LeGuinin mukaan fantasian kirjoittajat "may be talking as seriously as any sociologist – and a good deal more directly – about human life as it is lived, and as it might be lived, and as it ought to be lived" (48), kun taas scifin kirjoittajan tarkoituksena on "to take a trend or phenomenon of the here and now, purify and intensify it for dramatic effect, and extent it into the future" (130). Molemmat

toimivat spekulatiivisen fiktion määritelmänä, vaikka kuvaavatkin LeGuinin mielessä erillisiä alagenrejä.

Spekulatiivista fiktiota kuvaa hyvin Urbanskin esittämä määritelmä, joka on riittävän laaja kattaakseen kaikki tässä tutkielmassa mainitut teokset, mutta kuitenkin riittävän tarkka, että genererajasta olisi kuitenkin jonkinlaista hyötyä. Myös Urbanski (2007) aloittaa määrittelynsä huomauttamalla, miten hankalaa spekulatiivisen fiktion alaisten genrejen määrittely jo itsessään on: "[s]uch a seemingly simple task as defining science fiction and/or fantasy frequently falls under the 'I know it when I see it' category" (7). Urbanskin tarkempi määritelmä on melko lähellä Sinisalon vastaavaa:

Speculative fiction covers any story that deliberately violates the bounds of reality as we currently understand it. Speculative fiction has to somehow break the rules of our environment or our 'common' sense, with the story hinging in a significant way on that deviation.  
(Urbanski 2007, 8)

Urbanski myös lainaa kirjailija Gene Stewartin määritelmää, joka tukee "entäpä jos" -teoriaa: "[o]ne of the ways speculative fiction reflects both nightmares like nuclear war and dreams like world peace is by asking what Gene Stewart calls the 'two classic types' of questions: What if? and If this goes on..." (9). Ensimmäinen Stewartin kysymys siis selkeästi sisältää Sinisalon tässä tutkielmassa käsitellyt novellit ja toinen kuvaa Rajaniemen romaania. Urbanskin mukaan spekulatiiviselle fiktiolle on myös oma olennainen paikkansa maailmassa, sillä se on "[a] reflective process [that] transforms the fear by forcing us to contemplate issues we may never have considered otherwise, issues that we may not want to ponder at all yet clearly must" (62). Spekulatiivisen fiktion tarkoituksena ei siis ole pelotella erilaisine tulevaisuudenkuvineen, vaan antaa lukijoille välineitä sellaisen tulevaisuuden luomiseen, välttämiseen tai ainakin sen kanssa elämiseen. Vihollinen on tunnettava, jotta sitä vastaan voi taistella, kuten Sun Tzu totesi jo vuosituhsia sitten.

Urbanski ei ole yksin kuvaillessaan spekulatiivisen fiktion merkitystä turvallisena tapana tutkia erilaisia ihmiskunnan pelkoja ja uhkakuvia. Samankaltaisella ajatusprosessilla Keith Brooke (2012) selittää scifin peruseriaatetta (ja samalla määrittelee scifin):

[Scifi, or SF,] is, almost by definition, a fiction which posits what-ifs and then sets out to explore their impact; any such fiction must take sides, must choose

good and bad; the SF author not only chooses how characters will respond to a threatening event such as alien invasion or climate change, but also decides which responses will work in the story's fictional universe and which will not: in this way, an SF story demonstrates the author's interpretation of the likely outcome of political action (to fight or negotiate, to go green or seek out technological fixes, and so on); SF builds worlds and societies that either work or do not. Even where the author manages not to choose sides, SF explores what those sides may be.  
(Brooke 2012, 126-7)

Spekulatiivisen fiktion tarkoituksena on siis yleisesti ottaen antaa lukijalle jotain uutta pohdittavaa tai antaa erilainen näkökulma vanhaan ongelmaan. Samalla spekulatiivinen fiktio kuitenkin pitää lukijan riittävän etäällä omasta maailmastaan ja kulttuuristaan, jotta teoksen taustalla olevaa kysymystä tai kysymyksiä on helpompi pohtia neutraalisti ja ilman aiheesta yleisesti vallitsevia mielipiteitä ja vakiintuneita ajatusmalleja. Sinisalo on, kuten aiemmin todettiin, pohtinut myös samaa:

[S]cifi on kaikkea muuta kuin harmitonta eskapistista viihdettä. Sitä voidaan käyttää erinomaisena sosiaalisen ja poliittisen analyysin välineenä esimerkiksi spekulatioissa, mitä voisi tapahtua, jos jokin globaali tai kansallinen trendi – väestönkasvu, saastuminen, uskonnollinen fundamentalismi tms. jatkuisi nykymitoissaan. Jos ongelmia ei haluta lähestyä näin suoraviivaisesti, scifin loistava etu on sen etäännyttävä vaikutelma: kun oman ajan ongelma projisoidaan kaukaiseen tulevaisuuteen tai vieraalle planeetalle, sitä voidaan tarkastella paljon abstraktimmin ja kiihottomammin, kuin jos ongelmaa käsiteltäisiin arkitodellisuuden osana – esimerkkeinä olkoot vaikkapa rasismi tai sukupuolten tasa-arvo. Scifi voi myös kyseenalaistaa selviöitä, rikkoo ajatuksellisia ja kulttuurisia luutumia.  
(Sinisalo 1998, 27)

Yhteenvetona voidaan siis todeta, että spekulatiivinen fiktio sisältää monia alagenrejä ja voi sisältää hyvin erilaisiakin teoksia. Joissain tapauksissa teokset saattavat olla jopa sellaisia, joita ei useimmiten käsitetä scifiksi, fantasiaksi, kauhuksi jne., vaan ne luetaan klassikoiksi tai valtavirtakirjallisuuteen. Jostain syystä klassikoiden ja valtavirtakirjallisuuden tapauksessa spekulatiivisen fiktion leima katoaa sellaisistakin teoksista, jotka selkeästi ovat osa tätä genreä. Erityisen tärkeää on huomata kuitenkin se, että teokset voivat rikkoa nykymaailmamme perusoletuksia eri tavoin ja eri mittasuhteissa: Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* – romaanissa ainoa muutos omaan maailmaamme on se, että romaanin maailmassa peikot ovat todellisia olentoja eivätkä vain sepitettä. Toisaalta esimerkiksi Philip K. Dickin *Do Androids Dream of Electric Sheep?* on (ja oli erityisesti kirjoitusajankohtanaan) huomattavasti kauempana nykymaailmastamme

androideineen, lentävine autoineen ja Maan ulkopuolisine siirtomaineen. On siis olemassa spekulatiivista fiktiota, joka eroaa vain hieman nykyisestä maailmastamme ja spekulatiivista fiktiota, jonka taustalla olevaa maailmaa ei välttämättä edes tunnista omaksemme. Huolimatta todellisen maailman ja kuvitteellisen maailman etäisyydestä ne ovat kuitenkin aina limittyneitä toisiinsa: "[I]f any art form, speculative fiction reflects the culture that created it, in turn transforming, even if only in a small way, that culture" (Urbanski 2007, 1). Spekulatiivisen fiktion (ja erityisesti scifin) tehokkuus johtuu siitä, miten tehokkaasti se onnistuu kuvailemaan meille omaa, vaikkakin naamioitua, maailmaamme ja sen uhkakuvia:

Science fiction uses the genre of fiction to reveal things to us about ourselves, our culture, our political system, our science and technology that are usually not revealed to us through normal avenues or are intentionally hidden from us by institutions that we consider benign, and are anything but benign. It is effective because it feels fictional and thus distant from reality, yet it reveals more about our reality and frequently holds more truth than the evening news [...]. Thus ignorance is excavated, and alternative knowledge is revealed, and the reader is provided with a new lens through which to understand her world. (McHugh 2007, 44)

Vaikka spekulatiivista fiktiota voi lukea myös puhtaasti viihteenä, se harvemmin on tarkoitettu luettavaksi vain yhdellä tasolla.

Seuraavaksi käsittelemme Heather Urbanskin painajaismallia. Hän on kategorioinut spekulatiivisen fiktion esittämät uhkakuvat eri lokeroihin, jotka kuvaavat paitsi sitä, mitä spekulatiivisen fiktion teokset yleisesti kuvaavat, myös sitä, mitä me ihmiskuntana yleisesti pelkäämme. Urbanski myös luettelee omassa teoksessaan *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares* esimerkkejä eri kategorioista, mutta tämän tutkimuksen yhteydessä keskitymme vain tutkimusmateriaalin lokeroimiseen Urbanskin ehdottamiin kategorioihin.

## 2.1 Urbanskin painajaismalli

Käsittelemme Urbanskin painajaismallia (2007) tässä tutkielmassa osittain siitä syystä, että sen avulla on helppo perustella spekulatiivisen fiktion tarvetta ja asemaa nykymaailmassa. Urbanskin mallin mukaan spekulatiivinen fiktio esittelee meille pelkoja ja uhkakuvia, joita emme ole edes itse välttämättä ymmärtäneet aiemmin

pelkäävämmä, mutta antaa myös keinoja pelkojen käsittelemiseksi ja uhkakuvien välttämiseksi. Urbanskin omin sanoin ”speculative fiction is essentially a human genre that reflects real human nightmares, sounding warnings regarding the consequences of our actions in the hopes those consequences never become reality” (12). Suureen osaan Urbanskin kuvaamista uhkakuvista on olemassa jo teoreettiset mahdollisuudet ja jotkut ovat jo tietyssä määrin toteutuneetkin, mutta spekulatiivinen fiktio pyrkii varoittamaan meitä mahdollisista uhista ja samalla varmistamaan etteivät nämä painajaiset pääse muuttumaan todellisuudeksi. Toisaalta myös ympäröivästä, jo olemassa olevasta luonnollisesta maailmastamme löytyy paljon sellaista, mitä ihmiskunta on pitänyt aikanaan painajaismaisina uhkakuvina, kuten jättiläiskalmareita tai komodonvaraaneita. Tarkempi tutkimus ja maailman pieneneminen ovat kuitenkin saaneet ihmiset tottumaan monenlaisiin asioihin ja ilmiöihin. Siitä huolimatta samalla tiedonhalu ajaa ihmiskuntaa tutkimaan aina vain enemmän kaikkea tuntematonta, minkä spekulatiivinen fiktio on huomionnut tuottamalla erilaisia näkemyksiä siitä, mitä kaikkea tuo tuntematon, missä ikinä se onkaan, voisi mahdollisesti pitää sisällään ja mitä sen tutkimisesta saattaa ehkä seurata.

Urbanskin painajaismalli on jaoteltu kolmeen eri alakategoriaan: Tiede ja teknologia, Valta ja Tuntematon. Tiede ja teknologia on puolestaan jaettu vielä kolmeen erilliseen kategoriaan, jotka ovat ydinsota, informaatioteknologia ja biologia, kun taas valta on jaettu yksilön ja valtion valtaan, ja tuntematon jaetaan kahteen kategoriaan, hirviöihin, avaruusolentoihin ja ’muihin’ sekä edistykseen. Osa kategorioista ovat jo nimensä perusteella suhteellisen selkeitä, mutta toiset vaativat tarkempaa analyysia. Tämän tutkimuksen käsittelemät teokset liittyvätkin lähinnä kategorioihin, jotka eivät ehkä ole niin selkeitä, joten selitän niitä tarkemmin seuraavassa.

Tässä tutkimuksessa en tarkastele tarkemmin ydinsotaa, biologiaa (luonnollisen evoluution tai ihmisen omaa sekaantumista asioiden kulkuun) tai valtion valtaa, koska ne eivät ole kovinkaan merkittäviä kategorioita tutkimusmateriaalini kannalta. Hyvin harva teos sisältyy vain yhteen Urbanskin kategoriaan, mutta tämän tutkimuksen lähdeaineiston tapauksessa yllä mainitut

kolme kategoriaa ovat niin merkityksettömiä, ettei niiden tarkempi tarkastelu ole tutkimuksen kannalta olennaista.

Vaikka esittelenkin tutkimusmateriaalini tarkemmin vasta seuraavassa luvussa, lajittelen ne jo tässä Urbanskin painajaismallin mukaisesti ja selvennän samalla mallin muita kategorioita. Kuten mainitsin, hyvin harvat teokset sopivat vain yhteen Urbanskin määritelmistä: "[t]he groupings in the Nightmare Model describe one aspect of this vast library and are by no means intended to be mutually exclusive; many works contain elements of two or more categories" (12). Niinpä tämän tutkimuksen tutkimusmateriaalikin voidaan sijoittaa moneenkin eri painajaismallin kategoriaan, joskus jopa riippuen lukijan omasta tavasta tulkita tekstiä. Malli onkin tarkoitettu kehykseksi spekulatiivisen fiktion tarinoiden tulkinnalle eikä sen tarkoituksena olekaan kuvailla kaikkia genren usein dynaamisia ja monipuolisia teoksia vain yhdellä määritelmällä (13). Kaikki tämän tutkimuksen tekstit sisältävät elementtejä useistakin Urbanskin mallin määritelmistä, mutta usein on helppo määritellä tekstille yksi pääasiallinen uhkakuva, jota siinä käsitellään muiden, pienemmässä roolissa olevien uhkakuvien ohella. Sinisalon novellit keskittyvät selkeämmin yhteen tiettyyn uhkakuvaan, koska niiden muoto on tiiviimpi kuin Rajaniemen laajemmassa romaanissa.

Teknologiakategoriasta tutkimusmateriaaliin on sovellettavissa oikeastaan vain informaatioteknologia, joka on olennaisessa osassa Rajaniemen romaanissa. Rajaniemen romaanin maailma on huomattavasti teknologisesti omaamme edellä, mutta suurin osa sen kuvaamasta teknologiasta on kuitenkin nykyisen kehityksen mukaan melko todennäköisesti mahdollista joskus tulevaisuudessa, vaikkei välttämättä ihan lähiaikoina. Urbanskin mukaan informaatioteknologian pääasialliset kauhukuvat ovat seuraavat:

Those alarms most frequently reflect three aspects of our Information Technology fear:  
1) That we will be replaced by robots or some other form of artificial intelligence;  
2) That our forays into cyberspace will fundamentally change the way we live;  
and  
3) That we will rely too much on technology.  
(Urbanski 2007, 39-40)

Rajaniemen romaanissa teknologian hallinnalla voi hallita myös ihmisiä, joten informaatioteknologian saatavuus ja käyttökyky on selkeästi vaikuttanut siihen,

millaista elämä on ja millaista sen myös unelmoitaisiin olevan. Teoksessa on myös hahmoja, jotka ovat niin vahvasti teknologisoituneet, että he eivät enää ole varsinaisesti laskettavissa ihmisiksi vaan ovat kyvyiltään lähempänä jumalia. Rajaniemen romaanissa tiivistyykin Urbanskin kuvaamat "the nightmares our information technology can cause, both when it malfunctions and when it is working perfectly" (45). Romaanin päähenkilö Jean le Flambeur käyttää hyödykseen reikiä järjestelmässä saadakseen haluamansa, eivätkä kaikki hänen tekonsa ole välttämättä laillisia.

Yksilön valta on myös olennainen osa Rajaniemen romaania, sillä "[k]nowledge of science and technology is truly power, power that can corrupt those who hold it" (Urbanski, 100), ja le Flambeur selkeästi tietää teknologiasta enemmän kuin monet muut. Myös Sinisalón *Metsän tuttu* leikittelee vallan teemalla, mutta hyväntahtoisemmin: päähenkilö Kataialla on kyky, jota kaikilla ei ole, mutta jonka tarkoituksena on suojella yhteisöä villieläimiltä. Urbanski jakaakin yksilön vallan kahteen eri ääripäähän:

While there are certainly exceptions, [tales of the power of the individual] seem to break down along two types of power; when the protagonist struggles with an internal power, such as magic, the Force or even telepathy, the character is more often than not portrayed sympathetically, sometimes with redemption tales. When the source of the power is external, however, such as science, the 'one ring,' or economic forces, those employing it are often presented as irredeemable and the narrative can only take one path: the defeat of the corrupt individuals, usually via the destruction of the source of their power. (Urbanski 2007, 108)

Rajaniemen mestarivaras le Flambeur on selkeästikin antisankari, joka on saanut valtansa teknologian avulla, kun taas Kataia on luonnonläheisempi synnyntäisen voimansa kanssa. Kataia saakin valtaa novellin lopussa taitojensa avulla eikä kukaan vaikuta olevan asiasta kovinkaan pahoillaan, kun taas le Flambeur on romaanin alkuhetkistä asti rikollinen, koska hän on käyttänyt teknologisia taitojaan hyväkseen jo aiemmin. Romaani itse asiassa alkaakin siitä, kun le Flambeur vapautetaan vankilasta, jonne hän on joutunut aiempien rikostensa tähden.

Avaruusolennot ja kaikenlaiset hirviöt ovat yksi ensimmäisistä ajatuksista, yhdessä erilaisten robottien ja avaruusalusten kanssa, jotka useimmille tulevat mieleen kun mainitaankin tieteiskirjallisuus. Spekulaatiivinen fiktio käyttääkin vierautta ja muukalaisuutta ääriesimerkkeinä varoittaakseen meitä siitä, että kaikki

vieras ei ole automaattisesti vaarallista, tai ainakaan yhtä vaarallista kuin me itse osaamme olla taistelllessamme vierautta vastaan (Urbanski 2007, 151). *The Quantum Thief*issä on luonnollisestikin vieraita olentoja, koska se sijoittuu niin kaukaiseen tulevaisuuteen, että tavalliset ihmisetkin ovat erilaisia kuin ihmiskunta nykyään, mutta romaanissa on myös olentoja, jotka ovat irtaantuneet niin kauas tuntemastamme ihmisyydestä, että muistuttavat jo täysin vierasta lajia. Sinisalon 'Transit'-novellissa puolestaan vieraus haetaan lähempää: delfiinit rinnastetaan ihmisiin älykkyydessä ja kielitaidossa. Kuitenkin vain hyvin erikoislaatuiset, omalla tavallaan ehkä epäinhimilliset ihmiset kykenevät ymmärtämään näitä omituisia olentoja. Vierauden pelko vaikuttaakin olevan syvään juurtunut osa ihmisyyttä, mutta spekulatiivisen fiktion tarkoituksena on varoittaa meitä olemasta liian jyrkkiä mielipiteissämme: "[i]t is entirely possible that our drive to learn and advance will end up getting us into trouble, that we will understand just enough to go out into the universe and get ourselves squashed by a more advanced race who also doesn't like aliens" (Urbanski 2007, 152).

Edistyksestä Urbanski toteaa: "[t]he final nightmare is, essentially, that we will go to sleep tonight and the world will be radically different in the morning" (Urbanski 2007, 169). Vaikka edistys on harvoin niin nopeaa, että maailma muuttuisi yhdessä yössä, on pelko edistystä kohtaan silti lähes yhtä syvään juurtunut ihmisyyden osa kuin vierauden pelko: "[t]he tension between these two opposing forces, our fear of change and our hope for Progress, fuels our nightmares that the rules will change before we can adapt, pulling the world right out from underneath us" (170). Edistys siis pelottaa meitä, vaikka samalla sillä olisi varmasti paljon annettavaakin ihmiskunnalle. Ehkä tärkein ongelma edistyksen tapauksessa on se, että "[s]eemingly basic questions of what is real and what is human have no easy answers in a society focused on Progress, which yields much fear and anxiety" (172). Edistys onkin kaksiteräinen miekka: esimerkiksi nyky-yhteiskunnassamme teemme vähemmän fyysistä työtä kuin aiemmin, mutta olemme silti yhä stressaantuneempia ja kiireisempiä. Sinisalon 'Baby Doll' -novellissa edistys ei ole ollut suopea lapsille tai lapsuudelle: yhä nuorempien ja nuorempien lasten seksualisoiminen ja seksille altistaminen on vaikuttanut paitsi yhteiskunnan rakenteisiin ja mediaan, mutta myös ihmisten käsityksiin siitä, mikä on sallittua ja

mikä ei. Se on Urbanskin edistyskauhukuvan malliesimerkki, jossa edistys etenee enemmistön (tai valtaapitävien) ehdoilla ja yksittäiset ihmiset tai ihmisryhmät jäävät sen jalkoihin. Myös *The Quantum Thief* kuvaa edistyksen vaikutuksia ihmisten elämään, mutta sen kuvaama teknologinen edistys on, lukijasta riippuen, joko kauhukuva tai unelma.

Kaiken kaikkiaan on huomattavissa, että Rajaniemen romaanista on jo silkan laajuutensa puolesta useampiakin Urbanskin kategorioita; suurempi sana- ja sivumäärä tarkoittaa enemmän tilaa käsitellä erilaisia tulevaisuudenkuvia. Sinisalon kolme novellia taas keskittyvät jokainen pääasiallisesti yhteen teemaan, mutta usein kuitenkin sivuavat myös muita jollain tasolla. Novelleista onkin helpompi usein löytää sen esittelemä uhkakuva, koska muodon tiiviys ei välttämättä anna niin hyviä mahdollisuuksia piilottaa taustalla kytevä ajatus kauniiseen ja lukijaa hämäävään kuoreen samalla tavalla kuin laajemmassa teoksessa. Peepre ja Keinänen (2000) toteavatkin, että “[s]hort stories very rarely contain more than one or two themes and are more likely to introduce questions than to answer them” (42).

### 3. Kulttuurin merkitys spekulatiivisessa fiktiossa

Kuten aiemmin on jo mainittu, mikään teos ei ole erillinen ympäröivästä yhteiskunnastaan, vaan kaikki teokset kuvastavat kirjoitusaikaansa ja -paikkaansa. Käännöksessä onkin otettava huomioon myös ne asiat, jotka saattavat kääntäjälle, sekä lähde- että kohdekulttuurin tuntijana, tuntua tutuilta mutta voivat hämmentää käännöksen lukijaa. Erilaiset kulttuurit siis ajattelevat asioista eri tavalla, toimivat eri tavoin ja arvostavat eri asioita, esimerkkinä toimikoon suomen lumisanaston laajuus verrattuna esimerkiksi englannin vastaavaan. Olisi mahdotonta väittää, etteivätkö vastaavanlaiset kulttuurikäsitteet vaikuttaisi tapaan, jolla tekstiä luetaan. Kuten Rune Ingo toteaa:

Kun käännös tulee elämään uudessa, maantieteellisesti poikkeavassa paikassa ja aivan toisenlaisessa kulttuuripiirissä, on kääntäjän pragmaattisessa analyysissä tarkoin todettava ne tekstin kohdat, missä hän muuttuneiden kontekstiolosuhteiden takia joutuu puuttumaan muokkaavasti lähtötekstiin [...]. Kaikkialla ei ole havumetsiä, saunoja, laturetkiä, lunta, keskiyön aurinkoa, avantouintia, elintarvikekioskeja, piparkakkuja, käristemakkaraa ja pesäpalloa, ei ole myöskään meikäläistä "Alkoa" tai alkoholimyyntiä rajoittavia säädöksiä, ei meikäläisiä tervehdystapoja tai kahvikutsuja [...].  
(Ingo 1990, 191)

Lähdekulttuurissa teksti tulkitaan todennäköisesti ainakin suunnilleen niin kuin kirjoittaja on sen tarkoittanutkin, koska lähdekulttuurin lukijalla on ainakin samankaltaista jos ei täysin samaa taustatietoa asioista kuin tekstin kirjoittajalla. Kohdekulttuurissa puolestaan jotkin ajatukset, tavat ja arvot saattavat vaikuttaa omituisilta, eikä kohdekulttuurin lukija välttämättä ymmärrä tai osaa tulkita kaikkea lukemaansa, koska hänellä ei ole kovinkaan helposti pääsyä lähdekulttuurin yhteiseen kulttuuriseen tietoon. Toisaalta joissain tapauksissa on myös mahdollista, että kulttuurin sisälläkin lukija joutuu kohtaamaan kulttuurisia ongelmia, jos kirjailija kirjoittaa osin toiseen kulttuuriin perustuvaa tekstiä. Esimerkiksi intialaistaustainen Salman Rushdie tekee näin kirjoittaessaan englanninkielistä, mutta useimmiten Intiaan sijoittuvaa kirjallisuutta.

Kulttuuri on niin syvälle juurtunut osa ajattelu- ja tulkintatapaamme, että sen vaikutusta ajatusmaailmaamme ei välttämättä edes huomaa ennen kuin jokin asia on ristiriidassa sen kanssa. Tekstin tulkintaan vaikuttaa siis paitsi lukijan

kulttuuri, myös hänen omat henkilökohtaiset elämäkokemuksensa ja tietonsa. Ei voidakaan siis olettaa, että esimerkiksi fyysikko lukisi tieteiskirjallisuutta samalla tavalla kuin vaikkapa kuvataiteilija: tieteiskirjallisuus pyrkii nimensä mukaisesti kuitenkin perustumaan tieteeseen, ja mitä paremmin tieteen eri osa-alueita tuntee, sitä paremmin osaa arvostaa kirjailijan tietoa aiheesta tai vaihtoehtoisesti tunnistaa selkeitä virheitä, jotka saattavat häiritä lukunautintoa ja pahimmillaan jopa vaikuttaa teoksen syvemmän tason tulkintaan negatiivisesti.

Kulttuurin merkitys spekulatiivisessa fiktiossa jää kaikesta tästä huolimatta helposti taka-alalle käännoistä tehtäessä, koska spekulatiivisen fiktion teokset nähdään helposti irrallisempina lähdekulttuuristaan kuin muu fiktio. Kuitenkin tämän tutkimuksen aineistosta käy erittäin hyvin ilmi se, miten olennaisesti lähdekulttuuri vaikuttaa siihen, miten lähdeteksti itsessään on joko kotouttavaa tai vieraannuttavaa ja että kulttuuriviittauksilla on tarkoituksensa myös spekulatiivisen fiktion teoksissa. Sinisalo käyttää paljon suomalaisille tuttuja runomuotoja, lauluja ja suomalaisia tapoja tarinoidensa osana, joilla sidotaan tarinoiden maailma nykyiseen Suomeen. Toisaalta taas Rajaniemi käyttää suomenkielisiä ilmauksia vieraannuttaakseen lukijaansa, koska englanninkielinen lähdetekstin lukija ei todennäköisesti ymmärrä suomea. Käyttämällä suomea ja suomalaisuutta tehokeinona hän myös samalla näyttää arvostuksensa omaa kulttuuriaan kohtaan. Käännoksessä nämä molemmat tehokeinot helposti menetetään, koska Sinisalon teksti alluusioineen ja luontosanastoineen tuntuu englanniksi käännettynä vieraammalta ja Rajaniemen suomennos puolestaan suomenkielisine sanoineen tutummalta kuin lähdeteksti.

Spekulatiivisessa fiktiossa on aiemminkin ollut teoksia, joiden kääntämisessä on ollut selkeitä kulttuurisia ja kielellisiä käännosongelmia: Ursula Le Guinin *Left Hand of Darkness* -teoksen (1969) planeetta, jonka asukkailla ei ole suurimman osan vuotta ollenkaan sukupuolta, kärsii suomennoksessa inflaation, koska suomessa ei käytetä lähdekielen tavoin sukupuolittuneita pronomineja. Niinpä alkuperäisteoksessa tarvittava selitys 'he'-pronominin käytölle 'she'-pronominin sijaan on suomennoksessa tarpeeton. Toisaalta myös englanninkielisten kulttuurien välillä voi olla eroja: Harry Potter –sarja on muutettu yhdysvaltalaisyleisölle ymmärrettävämpään muotoon, koska siellä teosten englantilainen kulttuuri koettiin

liian vieraana (Vilkman, 2006). Suomessa spekulatiivisen fiktion lukijat lukevat paljon alkuperäiskielellä, käytännössä useimmiten englanniksi, sillä genren kirjallisuutta on saatavissa suomeksi vain rajoitetussa määrin. Asiaa ei myöskään auta se, että osa ainakin aiemmista suomennetuista teoksista on saatettu suomentaa huonosti ja että genren erikoisuudet ovat selkeästi olleet kääntäjälle tuntemattomia (Hirsjärvi 2009, Sevón 2001).

Johanna Sinisalon *Sankarit*-romaani, josta puhutaan tarkemmin myöhemmin, on puolestaan niin kulttuurispesifi, ettei siitä ole ilmestynyt käännöstyössä missään maassa. Kaikkia muut Sinisalon romaanit on käännetty jollekin muulle kielelle tai ainakin niiden käännöksiä on suunniteltu. Koska *Sankarit* on mukaelma Kalevalasta, sen eri tasot jäävät ymmärtämättä lukijalta, joka ei tunne Kalevalan tarustoa. Romaanin voi toki lukea seikkailutarinana itsessään, mutta suuri osa tekstin eri tasoista menetetään, jos taustalla olevaa tarustoa ei tunne tai huomaa. Niinpä on myös mielenkiintoista pohtia, eroaako käännöksen lukeminen lähdetekstin lukemisesta silloin, jos lähdetekstinkään lukija ei jostain syystä tunne Kalevalaa. Vastaavalla tavalla lähes mahdoton käännösprojekti on esimerkiksi lain M. Banksin *Feersum Endjinn* -romaani (1994), jossa käännösongelmat ovat kielellisiä eivätkä kulttuurisia. Teoksen joka kolmas kappale on kirjoitettu ääntämyksen mukaisesti (eli hieman saman tyyppisesti kuin internetissä yleisesti käytetty ns. 'lolspeak', joka kuitenkin on kirjaa uudempi ilmiö), koska kertojana on hahmo, joka ei osaa kirjoittaa kunnolla. Koska suomen kirjoitusasu on erittäin lähellä sen lausumistapaa (ng-äännettä lukuun ottamatta), vastaavankaltainen efekti olisi hankala saavuttaa suomennoksessa.

Suomalaisesta scifistä kirjoittava Markku Soikkeli (1998) mainitsee kulttuuriset rajoitteet artikkelissaan huomauttamalla, miten ”supisuomalaiseen ympäristöön sijoitettu avaruushirviö ei pötki pitkälle muualla kuin parodiaherkissä lukijapiireissä” (24). Hän kuitenkin myös tarkentaa, että suomalaisenkin scifin voi saada toimimaan: ”Varmasti helpommin otetaan vastaan tarina, jossa [...] tutulle ilmiölle annetaan uusi ja yllättävä tulkinta. Tälle hän perustuvat esimerkiksi Johanna Sinisalon novellit” (24). Kulttuurin merkitys spekulatiiviselle fiktiolle ei siis ole uusi ajatus, mutta sen huomioiminen käännöksissä tuntuu olevan hajanaista. Myös Sinisalo itse tiedostaa erityisesti scifin sitoutumisen omaan aikaansa ja paikkaansa:

Hyvä scifi onnistuukin toimimaan kerroksellisena: päällimmäisenä on nautittava, usein jännittävä ja tunteisiin vetoava juonikertomus eksoottisine miljöineen, mutta hieman pintaa raaputtamalla löytyy tanakkaa sanottavaa juuri meidän ajastamme. Eli sanalla sanoen, scifi ja nykytodellisuus käyvät dialogia keskenään, ja scifi-kertomus on aina kirjoittamisajankohtansa (ja kirjoittajansa) kätkeyty peili.  
(Sinisalo 1998, 27)

Tämä ei tietenkään päde aivan kaikkeen sciifiin, ainakaan syvemmillä tasolla: suuri osa niin sanotusta scifin valtakaudesta pulp-lehtien aikana oli tietenkin kirjoitettu puhtaasti viihteeksi, mutta modernimpi scifi ja myös yleisemmin spekulatiivinen fiktio kätkee usein pintatasonsa alle kritiikkiä tämänhetkisestä maailmastamme. Erinomainen esimerkki Sinisalon määritelmästä on Margaret Atwoodin *A Handmaid's Tale*. Tässä teoksessa kuvataan tilanne, jossa äärimmäinen uskonnollisuus on saanut aikaan sen, että naiset ovat alistettuja joko vauraiden miesten vaimoiksi tai heidän lisääntymiskumppaneikseen. Atwoodin dystopia, ihanteellisen utopian vastakohta, kritisoi uskonnollisuutta, joka jättää järjen täysin huomiotta, ja on samalla feministinen manifesti siitä, miten tärkeää sukupuolten välinen tasa-arvo on. Toinen, hieman tuoreempi ja nimenomaan nuoremmille lukijoille suunnattu dystopia on Suzanne Collinsin *The Hunger Games*, jossa rikkaat kaupunkilaiset elävät köyhien maalaisten kustannuksella ja pitävät heidän ahdinkoan viihteenä. Molempien teosten taustalla vaikuttaneet reaali maailman tapahtumat ovat melko selkeästi löydettävissä teosten tarinasta, mikäli niitä pysähtyy pohtimaan lukiessaan. Atwood kritisoi paitsi sukupuolten välistä epätasa-arvoa myös yltiöuskonnollisuutta, kun taas Collins keskittyy ideaan eliitin ja ”tavallisen” kansan välisestä kuilusta.

Spekulatiivista fiktiota on myös käytetty tieteessä kärjistettyjen esimerkkien esille tuomiseksi. Esimerkiksi vuonna 1956 Horace Miner julkaisi artikkelin *American Anthropologist* -lehdessä Nacirema-kansasta, jonka jäsenet muun muassa käyvät kerran vuodessa ”pyhän suumiehen” luona, missä tehdään erilaisia kivuliaita toimenpiteitä, jotta potilaan suussa piilevät mahdolliset ongelmat saataisiin korjattua. Lisäksi naciremat rituaalisesti käsittelevät päivittäin suunsa siankarvatupoin ja taikapulverein. Lukijan ensireaktio on ihmetys näitä omituisia, primitiivisiä rituaaleja kohtaan, kunnes käy ilmi, että 'Nacirema' on vain toisin päin kirjoitettu 'American', ja artikkelissa kuvatut rituaalit ovat kaikki osa länsimaista

elämäntapaa, esimerkkitapauksen kohdalla hammaslääkäri ja hampaiden harjaus. Artikkelin kuulostaa tieteelliseltä tutkimukselta, mutta on käytännössä täysin spekulatiivinen, jossa ”entä jos” –ajattelua sovelletaan siirtämällä länsimaiset päivittäiset tavat kuvitteellisen alkuperäiskansan tavoiksi.

Urbanski (2007) lähestyy asiaa toiselta kannalta: "We can learn a great deal about ourselves as a culture by looking at speculative fiction because, while there are many things that divide us, there are many more we have in common" (1). Urbanskin mukaan siis spekulatiivinen fiktiio yhdistää eri kulttuureita korostamalla mm. sitä, mitä me pelkäämme tai miten suhtaudumme tiettyihin asioihin. Vaikka suurin osa spekulatiivisesta fiktiosta on tiettyssä mielessä rajoitettu lähdekulttuuriinsa, on myös suuri osa sen perimmäisistä ajatuksista sovellettavissa muissakin kulttuureissa. Esimerkkinä mainittakoon Samuel R. Delanyn *Babel-17*, jossa sodan toinen osapuoli kehittää aseeseen uuden kielen. Jokainen, joka opettelee kyseisen kielen, muuttaa samalla ajatusmaailmaansa, Sapir-Whorfin hypoteesin mukaisesti, ja siirtyy samalla sodassa kielen keksineelle puolelle. Vaikka romaani on spekulatiivista fiktiota, on sen tausta-ajatus tuttu nyky maailmassakin; niin Ranskassa, Suomessa kuin Isossa-Britanniassakin ollaan huolestuneita vieraiden elementtien rapauttavasta vaikutuksesta omaan kieleen. Uudet vaikutteet koetaan uhkana omalle identiteetille ja kulttuurille.

Jos spekulatiivinen fiktiio on suoraan yhteydessä ympäröivään kulttuuriinsa, on myös kulttuuri saanut vaikutteita spekulatiivisesta fiktiosta. Joissain tapauksissa spekulatiivisen fiktion vaikutusvaltaa on pelätty niin paljon, että genren edustamien kirjojen julkaisu on kielletty kokonaan, kuten kävi esimerkiksi Jevgeni Zamjatinin romaanille *We*, joka julkaistiin ensin Yhdysvalloissa 1924 ja Neuvostoliitossa vasta lähes 70 vuotta myöhemmin sen kommunisminvastaisten teemojen vuoksi.

Urbanski toteaaakin, että:

"Even those who dismiss science fiction as adolescent triviality filled with cardboard substitutes for characters and wooden technobabble instead of dialogue will at least grudgingly admit that the genre's themes and terminology have worked their way out of the realm of the geek and into our broader popular culture, our language, and ultimately our rhetoric."  
(Urbanski 2007, 5)

Spekulatiivinen fiktiio ei siis suinkaan ole ”harmitonta viihdettä” vaan joissain tapauksissa pelottavankin tarkkaa analyysia ympäröivästä yhteiskunnasta. George

Orwellin ja Aldous Huxleyn onnena oli elää yhteiskunnassa, joka ei kokenut spekulatiivista fiktiota uhkana itselleen. Heidän teoksensa julkaistiinkin ilman suurempia ongelmia, vaikka ne kritisoivatkin yhteiskuntaa. Urbanski toteaaakin, että julkinen keskustelu kuvailee epävarmaa tulevaisuutta ja sen uhkakuvia käyttämällä spekulatiivisen fiktion kuvakieltä, "even if (or when) we don't recognize the source of the metaphors we are using" (204).

Kuten aiemmin todettiin, spekulatiivinen fiktio vaikuttaa siis myös arkipäiväiseen kielenkäyttöömme ja antaa keinoja paitsi puhua erilaisista uhkakuvista, myös käsitellä niitä. Urbanskin mukaan "[e]ven if we were unaware that we've absorbed so many speculative fiction terms and concepts, the influence of the genre would still be unmistakable" (2007, 6). Myös Peepre ja Keinänen (2000) toteavat, että "[s]cience fiction is another well-known genre which often has to invent its own speech forms. Some of the most successful of these [such as *A Clockwork Orange* and *Lord of the Rings*] have in fact left their own, lasting imprint on our language today" (39). Tarkemmin rajatuissa genreissä *Lord of the Rings* määritellään poikkeuksetta fantasiaksi eikä *A Clockwork Orange* yleensä juolahda ensimmäisenä scifi-teoksista puhuttaessa, mutta molemmat ovat spekulatiivista ja molempiin viitataan usein esimerkiksi sanomalehtien otsikoissa tai normaalissa keskustelussa. Molemmista on tehty elokuvaversiot, jotka varmasti lisäsivät romaanien termien ja mielikuvien leviämistä.

## 4. Tutkimusmateriaali

Tutkimusaineisto koostuu kolmesta Johanna Sinisalon novellista, jotka on käännetty englanniksi erilaisia novellikokoelmia varten, ja Hannu Rajaniemen ensimmäisestä romaanista. Tutkimusta aloittaessani vain yksi Rajaniemen romaaneista oli suomennettu, alkuperäiseltä nimeltään *The Quantum Thief* (suomennos on nimeltään *Kvanttivaras* ja se ilmestyi 2011). Myöhemmin käännettiin myös sen jatko-osa, *The Fractal Prince* (Fraktaaliruhtinas, 2012), mutta sen käänнос jää tämän tutkielman ulkopuolelle. Myös toisessa sarjan romaanissa on kuitenkin vastaavanlaisia viittauksia sekä kirjallisuuteen että suomalaiseen kulttuuriinkin kuin ensimmäisessä, eli siitäkin on löydettävissä samankaltaisia käänносongelmia kuin *The Quantum Thiefistä*. Trilogian viimeinen osa *The Causal Angel* on ilmoitettu julkaistavaksi kesällä 2014.

Sinisalolta on tähän tutkimukseen valittujen novellien lisäksi käännetty useita romaaneja kymmenille eri kielille. Samaten Rajaniemen *The Quantum Thief* on myös käännetty useammallekin kielelle. Muut käännökset eivät kuitenkaan ole tämän tutkimuksen kannalta olennaisia, mutta siitä huolimatta ne mainitaan kirjailijoiden esittelyiden yhteydessä myöhemmin. Niiden perusteella on nimittäin helppo huomata, että spekulatiivista fiktiota käännetään ja markkinoidaan myös alkuperäisten markkinointi- ja kielialueidensa ulkopuolella, jopa niinkin marginaalisesta kielestä kuin suomesta. Sinisalon tapauksessa kiinnostus johtunee osittain Finlandia-palkinnon voittaneesta esikoisteoksesta, Rajaniemen tapauksessa taas siitä, että hän oli ehdolla Locusin esikoiskirjan palkinnon voittajaksi (Locus, 2011).

Molemmat kirjoittajat ovat perehtyneet omien teostensa käänнөksiin ainakin jonkin verran, mutta kumpikaan ei ole kääntänyt teoksiaan itse, joten lopullinen sananvalta on ollut joka tapauksessa kääntäjällä (tai mahdollisesti kustantajalla). Sinisalo on sanonut, että haluaa lukea englanninkieliset käännökset ennen niiden julkaisua, koska kokee osaavansa englantia sen verran hyvin että osaa itsekin arvioida, vastaako käänнос alkuperäistekstin välittämää ajatusta (Sinisalo

2012, henkilökohtainen Facebook-yksityisviesti). Rajaniemi puolestaan ei ole päätoiminen kirjailija, joten hänellä tuskin olisi edes ollut mahdollisuutta tai aikaa kääntää oma romaaninsa suomeksi. Oman novellinsa 'Elegia nuorelle hirvelle' hän on kuitenkin kääntänyt nimellä *An Elegy for a Young Elk* englanniksi. Tarina kuitenkin poikkeaa erikielissä versioissa toisistaan, joten englanninkielistä versiota ei edes välttämättä voi kutsua varsinaiseksi käännökseksi vaan enemmän nimenomaan erikieliseksi versioksi. Kirjailija voi omalle tuotannolleen tehdä näin, mutta ulkopuolinen kääntäjä pysyy todennäköisesti huomattavasti lähempänä alkuperäisteoksen muotoa ja merkityksiä.

Juuri nämä teokset valikoituivat spekulatiivisen fiktion erittäin laajasta kentästä materiaaliksi sillä perusteella, että molemmat kirjoittajat ovat alun perin suomalaisia. Toinen heistä, Sinisalo, elää edelleen Suomessa, mutta Rajaniemi on muuttanut myöhemmällä iällä Skotlantiin, ja he myös kirjoittavat teoksensa eri kielellä. Niinpä onkin kiinnostavaa vertailla, millaisia ja miten paljon kulttuurisia viittauksia teoksissa käytetään, kun toinen kirjailija kirjoittaa omalla äidinkielellään omassa kulttuurissaan ja toinen vieraalla kielellä vieraassa kulttuurissa.

Sinisalon, joka siis kirjoittaa suomalaisesta näkökulmasta suomeksi ja pääasiallisesti suomalaisille, teoksissa kulttuuriviittausten voidaan olettaa olevan mukana siksi, että teoksen maailmaa tuodaan kulttuuriviittausten avulla lähemmäs lukijan omaa ympäristöä ja kulttuuria. Rajaniemen, joka puolestaan kirjoittaa suomalaisesta näkökulmasta englanniksi englanninkielisille, tapauksessa voidaan olettaa, että suomalaisten nimien ja reaalioiden<sup>1</sup> käyttötarkoitus on eri. Mahdollisesti niiden tarkoituksena on vieraannuttaa lukijaa lisäämällä tekstiin viittauksia kulttuuriin, joka ei ole lukijalle välttämättä tuttu. Samalla myös viittaukset suomalaisuuteen saattavat olla Rajaniemen tapa kunnioittaa omaa kulttuuriaan, vaikka hän kirjoittaakin englanniksi. Käännöksessä näiden referenssien tarkoitukset kuitenkin kääntyvät helposti pääläelleen.

Teosten analysoinnin kannalta on olennaista huomioida myös se, että Sinisalo on opiskellut mm. kirjallisuustiedettä ja Rajaniemi puolestaan matematiikkaa ja fysiikkaa: humanistisia aineita opiskellut Sinisalo keskittyy

---

<sup>1</sup> 'Reaalia' on nykyään suositeltu kirjoitusmuoto, mutta joissain lainauksissa saattaa esiintyä myös aiemmin käytetty muoto 'realia'.

vähemmän teknisiin edistysaskeleisiin kuin matemaattisesti suuntautunut Rajaniemi. Molemmat ovat siis opiskelleet yliopistossa, mutta täysin erilaisia aloja. Sinisalo keskittyy ihmisiin (ja ajoittain muihin olentoihin, kuten esimerkiksi peikkoihin tai delfiineihin) ja heidän reaktioihinsa maailmassa, joka on usein suhteellisen lähellä ympäröivää maailmaamme, kun taas Rajaniemen hahmot seikkailevat todellisuudessa, joka tuntuu selkeästi erilliseltä omasta arjestamme. Toisaalta Rajaniemen tieteellinen tausta antaa hänelle tarkempaa taustatietoa: sen perusteella hän voi kirjoittaa uskottavasti maailmasta, jonka kaikki teknologiat ovat ainakin teoriassa jo nyt mahdollisia, vaikka eivät vielä olisikaan käytössä tai edes paljon teoriaa pidemmällä. Sinisalo on taas itsekin todennut (1998), että "[en] edes mielelläni käytä täysin kuvitteellisia miljöitä; itseasiassa minua hieman rasittavat vieraiden aurinkokuntien planeetat, joilla ilma on hengitettävää ja joiden ekologia on keho jäljitelmä jostakin maapallon alueesta. Samoin – juuri tietynlaisen uskottavuuden säilymisen takia – en sijoita mielelläni tarinoitani kovin etäiseen tulevaisuuteen" (28). Hän on kuitenkin myös kommentoinut, että näkee "scifi-kirjoittajan tärkeimmäksi työvälineeksi tietynlaisen laaja-alaisuuden: jos esimerkiksi tieteenharjoittaja tietää yhdestä asiasta paljon, hyvän scifi-kirjoittajan on tiedettävä hyvin monista asioista ainakin vähän" (26).

#### **4.1 Johanna Sinisalo**

Sinisalon tuotanto keskittyy usein ihmisen, yhteiskunnan ja luonnon välisiin ristiriitoihin ja samankaltaisuuksiin. Yksi huomattavan usein toistuva teema tai tyylikeino hänen tuotannossaan ovat viittaukset muihin kirjoihin eli alluusiot. Tästä syystä suomalaiselle lukijalle, joka on lukenut oletettavasti suunnilleen samat teokset ja tuntee samankaltaisen ympäröivän kulttuurin ja luonnon, teosten maailma tuntuu tutulta, vaikei aina kovinkaan turvalliselta. Toisessa kulttuurissa elävän lukijan mielestä taas luontokuvaus voi olla eksoottista ja alluusiot muihin teoksiin ehkä huomaamattomia tai joskus jopa käsittämättömiä. Sinisalo (1998) itse toteaa teoksistaan: "[e]hkä jonkinlainen sanomallisuus tai kriittisyys toimii punaisena lankana. En silti halua saarnata (vaikka luoja nähköön, siihenkin on tullut sorruttua), ja siksi koetan pitää tarinoideni pintatason vetävänä ja viihdyttävänä.

Usein novelleissani saa kaivaa aika syvältä, ennenkuin varsinainen sanottava edes löytyy” (28).

Urastaan kirjoittajana Sinisalo toteaa, että ”[o]len kirjoittanut scifiä aktiivisesti 1980-luvun alusta lähtien, mutta olen kirjoittanut myös paljon muuta: valtavirtafiktiota, TV-draamaa, sarjakuvakirjoituksia, artikkeleja, kritiikkejä, mainostekstejä” (26). Hänen itsensä mainitsemien tekstien lisäksi hän on kirjoittanut myös useita romaaneja ja yhden lastenkirjan. Sinisalon fiktio on siis useimmiten spekulatiivista fiktiota, mutta hän kirjoittaa myös paljon muunlaisia tekstejä eri tarkoituksiin. Spekulatiivinen fiktio eri muodoissaan on kuitenkin selkeästi hänelle tyypillisen genre, sillä Sinisalon mielestä ”[t]ulevaisuuteen tai vieraille planeetoille projisoidut fiktiot [...] onnistuvat heijastelemaan nykytodellisuuttamme ja sen ongelmia erittäin terävästi ja syvälle luotaavasti. Kuten klassinen lausahdus kuuluu, todellisuus on pakotie niille, jotka eivät kykene kohtaamaan science fictionia” (26). Sinisalo itse on määritellyt tuotantoaan niin fantasiaksi, scifiksi kuin uuskuumaksikin, mutta tämän tutkimuksen kannalta on helpompaa määritellä suurin osa hänen tuotannostaan yksinkertaisesti spekulatiiviseksi fiktioksi asioiden yksinkertaistamiseksi. Erityisesti ’uuskuuma’ on terminä vielä uusi suomennos englanninkielisestä ’new weird’ –termistä, jota ovat käyttäneet omasta tuotannostaan mm. kirjailijat China Miéville, Jeff ja Ann VanderMeer.

Sinisalon romaaneissa (ja useimmissa novelleissakin) siis yhteisinä teemoina toimivat kirjailijalle tyypillisesti erilaisuuden tunteet, ihmisten suhtautuminen ympäröivään yhteiskuntaan ja luontoon sekä alluusiot niin kirjallisuuteen kuin muihinkin medioihin. Seuraavassa esittelen lyhyesti Sinisalon romaanit, sillä samankaltaiset teemat toistuvat lähes kaikessa hänen kaunokirjallisessa tuotannossaan ja romaanien tunteminen auttaa tulkitsemaan myös tämän tutkimuksen materiaalina käytettäviä novelleja.

## *Sinialon romaanit*

*Ennen päivänlaskua ei voi* (2000) on Sinialon ensimmäinen romaani ja se on käännetty yli kymmenelle kielelle. Romaanin homoseksuaali päähenkilö löytää peikonpoikasen, jonka hän pelastaa ja koittaa kasvattaa salassa muulta maailmalta. Naapurissa asuu puolestaan ulkomailta tuotu nainen, joka on myös eristetty peikon tavoin ulkomaailmasta. Romaanin loppuvaiheilla lukija ei enää voi olla varma, kuka romaanissa onkaan inhimillinen ja kuka ei. *Ennen päivänlaskua ei voi* voitti suomalaisen Finlandia-palkinnon lisäksi myös James Tiptree Jr. –palkinnon Yhdysvalloissa vuonna 2005. Jälkimmäinen palkinnoista jaetaan vuosittain sellaiselle tieteis- tai fantasiateokselle, joka laajentaa käsityksiä sukupuolesta. Romaani oli myös ehdolla IMPAC-palkinnon saajaksi, joskin vain yhtenä ehdokkaana 147 kirjan listasta; käytännössä romaani ei päässyt edes kymmenen parhaan joukkoon. Koska *Ennen päivänlaskua ei voi* voitti Finlandia-palkinnon, se nousi yleiseen tietoisuuteen niin vahvasti, että siitä on tehty huomattavasti enemmän tutkimusta kuin suomalaisesta scifistä yleensä. Sanna Karkulehto on tutkinut romaania queer-näkökulmasta:

[T]eos on luokiteltu mielellään scifiksi, eli sinänsä marginaaliseksi kirjallisuudenlajiksi. Sitä on luonnehdittu tieteiskirjallisuudeksi, jossa on aineksia myös fantasiasta tai maagisesta realismista. Taajaan on myös pohdittu teoksen intertekstuaalisten viitteiden rakentamia merkityksiä: kerronnan yhtenevyyksiä ja ristiriitoja yhtäältä myyttisiin tarinoin ja tarunomaisiin mytologioihin, kansanperinteeseen ja satuihin ja toisaalta nykytodellisuuden mediahullutuksiin ja joukkoviestintävillityksiin. Myös teoksessa alleviivattua sanomaa ihmisen ja luonnon välisestä, luonnottomaksi sukeutuneesta suhteesta, meidän ja muiden välisestä rajanvedosta sekä inhimillisestä toiseuden ja erilaisuuden pelosta on toistettu usein. Sinialokaan ei ole salaillut romaaninsa teemaa tai sanomaa. Päinvastoin, hän on avoimesti kertonut kirjoittavansa muun muassa vieraantumisen ongelmasta, pimeistä ja kielletyistä tunteista, erilaisuudesta, vieraudesta ja outoudesta – olipa kyseessä sitten uskonto, sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen tai mikä tahansa muu identiteettejä konstruoiva kategoria – sekä niiden pelosta ja torjunnasta. Sinialo on julistanut tavoitettaan vaikuttaa lukijoiden asenteisiin. (Karkulehto 2004, 259-260)

*Sankarit* (2003) on Sinialon toinen romaani, josta puhuttiin jonkin verran jo aiemmin spekulatiivisen fiktion käännösongelmien yhteydessä. Siinä siis Kalevalan tarina on siirretty nykyaikaan. Näin koko teoksen perusvire on intertekstuaalinen: mitä paremmin muistaa Kalevalan hahmot ja tapahtumat, sitä paremmin tietää mitä on odotettavissa. Hahmojen nimet eivät vastaa Kalevalan hahmoja, mutta heidän

persoonallisuutensa ja heille tapahtuvat asiat ovat selkeästi Kalevalan tarinan mukaisia. Jo kirjan kansikuva on selkeä viittaus Kalevalaan: Hugo Simbergin *Sammon ryöstöstä* on tehty modernisoitu versio, mutta vertaus on alkuperäisen maalauksen tuntijalle ilmiselvä. Tavallaan intertekstuaalisia viittauksia on Kalevalan lisäksi myös romaanin keskellä, lehtileikkeinä romaanin hahmoista. Romaania ei ole tähän mennessä käännetty millekään kielelle.

*Lasisilmä* (2006) kertoo päivittäissaippuasarjan käsikirjoittajatiimistä, mutta senkään maailmassa kaikki ei ole sitä miltä näyttää. Romaani on trillerinomaisen kuvaus ihmisten välisistä suhteista työpaikan kiemuroissa, mutta tämänkään romaanin tapahtumiin ei reaali maailmalla ole selityksiä. Intertekstuaalisia viittauksia on *Lasisilmässä* huomattavasti aiempia romaaneja vähemmän, mutta lainaukset kirjailija Jorge Luis Borgesilta erottavat romaanin eri osat toisistaan. Sinisalo on itsekin käsikirjoittanut sekä televisiota että elokuvaa, joten vaikka romaanin tapahtumat sijoittuvat Sinisalolle poikkeuksellisesti täysin urbaaniin ympäristöön, se on joka tapauksessa lähellä kirjailijan omaa kokemusta. Sen lisäksi että romaani sijoittuu kaupunkiympäristöön, se myös keskittyy lähes täysin ihmisten välisiin suhteisiin: ihmisluonto on tässä romaanissa ainoa luonto, joka on tässä vahvasti läsnä. *Lasisilmä* siis poikkeaa monellakin tavalla Sinisalon muista romaaneista, koska siinä luonnolla ja eläimillä ei ole varsinaisesti roolia. *Lasisilmän* ainoa käänös, saksannos *Glasaage* ilmestyi vuonna 2007.

Teoksessa *Linnunaivot* (2008) pääosassa on pariskunta, joka lähtee vaeltamaan kauas sivilisaatiosta Australiaan ja Uuteen-Seelantiin, mutta retki ei sujukaan aivan niin kuin oli tarkoitus. Romaanissa keskitytäänkin erittäin vahvasti paitsi ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen, myös päähenkilöiden väliseen suhteeseen. Päähenkilöt suhtautuvat hyvin eri tavoin paitsi toisiinsa mutta myös ympäröivään luontoon. Teoksen ajoittainen spekulatiivisuus tulee esille vasta romaanin loppuvaiheella, ja siinäkin jätetään lukijalle tulkinnanvaraa siitä, mikä onkaan totta ja mitä oikeasti mahdollisesti tapahtuikaan. *Linnunaivot* on käännetty englanniksi (*Birdbrain*) ja ranskaksi ja oli ehdolla Ranskassa *Prix Escapades* – palkinnon saajaksi vuonna 2012. Englanninkielisissäkin maissa romaani on huomioitu erilaisilla suosituslistoilla.

*Enkelten verta* (2011) kertoo miten romaanin lähitulevaisuudessa tapahtuva mehiläisten joukkotuho vaikuttaa ihmistenkin elämään. Ihmisen ja usein lähes merkityksettömäksi koetun mehiläispopulaation yhteennivoutuva tulevaisuus saa romaanissa fantastisen synkkiä sävyjä. Tarina itsessään kerrotaan mehiläisiä kasvattavan miehen näkökulmasta, mutta ajoittain tutkitaan myös hänen kadonneen poikansa blogikirjoituksia. *Enkelten verta* on julkaistu tähän mennessä ainakin ranskankielisenä käännöksenä *Le Sang des fleurs* (2013).

*Auringon ydin* -romaanin (2013) maailmassa chili (tai chilin sisältämä kapsaisiini) on kielletty huumausaine siinä missä nikotiini ja alkoholikin. Lisäksi teoksen kuvaamassa Suomessa on pyritty jalostamaan naisista mahdollisimman naisellisia ja miehistä mahdollisimman miehisiä, ja normista poikkeaminen tarkoittaa pakkosterilisaatiota. Romaanin päähenkilö on koukussa chiliin ja joutuu addiktionsa vuoksi hankaliin tilanteisiin, joista selvitäkseen hän tarvitsee lisää chiliä hermojensa rauhoittamiseksi. *Auringon ydin* on niin tuore romaani, ettei siitä ole vielä julkaistu käännöksiä.

### *Sinisalon valikoituja novelleja*

'Transit'-novellissa nuori, autistinen tyttö karkaa hoitokodista auttaakseen Särkänniemen delfiinit takaisin vapauteen. Avukseen tyttö värvää alkoholisoituneen huumeidenkäyttäjän, jonka kertomat osuudet tarinasta ovat puhekielisiä. Tarina kerrotaan haastattelunomaisesti katkelmissa, vankilassa olevan miehen lisäksi haastatellaan autistitytön hoitajaa. Jälleen kerran Sinisalo tuo novellissaan esille paitsi ihmisen ja luonnon yhteyden, mutta samalla myös tavallisten ihmisten vieraantuneisuuden luonnosta: autistinen tyttö on ainoa, joka ymmärtää delfiinien vapaudenkaipuun, yliluonnollisenkin hyvin. Novelli on käännetty ranskaksi ja englanniksi.

'Baby Doll' -novelli sijoittuu lähitulevaisuuteen (vuoteen 2010; novelli ilmestyi alunperin 2002), jossa kahdeksan- ja yhdeksänvuotiaat lapset käyttäytyvät kuin teini-ikäiset. Novelli keskittyy kahteen siskokseen: nuorempi heistä, Annette, on vain kahdeksanvuotias, mutta joutuu silti jatkuvan seksuaalisen kuvaston pommittamaksi. Vanhempi sisko on kymmenen ja ammattimalli, ja Annette kadehtii

menestynyttä, kaunista Lulua. Traagisista juonenkäänteistä huolimatta kukaan novellin henkilöistä ei tunnu kasvavan hahmoina, alkuasetelman ja loppuasetelman välillä ei ole juurikaan eroa päähenkilön kannalta. Novellin teemat, nuoruuden ihannointi, median seksualisoituminen ja yhä varhaisemmassa vaiheessa tuleva teini-ikä, ovat aiheita, jotka koskettavat vanhempia muuallakin kuin Suomessa. Niinpä 'Baby Doll' on Sinisalon todennäköisesti ulkomailla eniten tunnustusta saanut novelli: se on käännetty englanniksi, ranskaksi, viroksi ja puolaksi. Yhdysvalloissa se ilmestyi *Year's Best SF 13* –antologiassa yhdessä mm. Bruce Sterlingin ja Gene Wolfen novellien kanssa, vaikka sarjassa harvoin julkaistaan mitään anglosaksisen alueen ulkopuolelta. Lisäksi se oli *Nebula*-ehdokkaana parhaaksi noveletteksi (pidempi kuin novelli, lyhyempi kuin pienoisromaani) ja ehdokkaana parhaaksi käännettyksi novelliiksi ranskalaisessa *Grand Prix de l'Imaginaire* -kilpailussa.

'Metsän tuttu' -novellin tapahtumat sijoittuvat osittain fiktiiviseen muinais-Suomeen. Novellien maailmassa tytöillä on 'tsirnika': kyky, joka mahdollistaa kommunikoimisen eläinten kanssa. Tarinan sisällä on runoja, jotka on kirjoitettu perinteiseen suomalaiseen runoperinteeseen sopiviksi ja jotka ovat merkittävä juonta edistävä tekijä. Yhdessä runoista kerrotaan miten heimo sai *tsirnika*-kyvyn, muut runot liittyvät '*tsirnikakoelaan*', eräänlaiseen testiin, jossa määritetään tytön taito *tsirnikaan*. Koska novelli sijoittuu menneeseen maailmaan, siitä puuttuu Sinisalolle yleensä tyypillinen luonnon ja urbaanin maailman välinen ristiriita. Sen sijaan koko novelli korostaa ihmisen mahdollisuutta ja tarvetta tulla toimeen luonnon kanssa luonnon ehdoilla, mutta tuo esille myös sen, miten ihmiset vieraantuvat luonnosta enemmän ja enemmän heimokoon kasvaessa. 'Metsän tuttu' on käännetty englanniksi nimellä *Bear's Bride* ja julkaistiin novellikokoelmassa nimeltä *The Beastly Bride*, joka käsittelee ihmisen ja eläimen välistä suhdetta. Samassa novellikokoelmassa on mm. tunnettujen genrekirjailijoiden Peter S. Beaglen ja Tanith Leen novellit.

David Hackston on kääntänyt Sinisalon novellit 'Baby Doll' ja 'Transit'. 'Metsän tuttu' -novellin on puolestaan kääntänyt Liisa Rantalaiho. Hackston on englantilainen, joka asuu Suomessa, joten hän tuntee molemmat kulttuurit suhteellisen hyvin. 'Transit' ilmestyi suomenkielisistä fantastisista kertomuksista

kootussa englanninkielisessä novellikokelmassa, jonka kohdeyleisönä olivat englanninkieliset markkinat. 'Baby Doll' puolestaan ilmestyi yhdysvaltalaisessa antologiasarjassa, joten on mahdollista, että jotkin kulttuurireferenssit ovat eri tavalla tulkittavissa Hackstonin tuntemassa brittiläisessä kulttuurissa ja antologian lukijakulttuurissa. Liisa Rantalaiho ei puolestaan ole oikeastaan kääntäjä (Tan 2010), mutta puolestaan tuntee hyvin spekulatiivisen fiktion genrenä.

## 4.2 Hannu Rajaniemi

Hannu Rajaniemi on syntynyt 1978 Ylivieskassa ja valmistunut Oulun yliopistosta matematiikan alalta. Sen jälkeen hän meni Cambridgen yliopistoon vuodeksi tekemään jatko-opintoja ja lopulta teki väitöskirjansa säieteoriasta Edinburghin yliopistossa (Ala-Ilomäki 2009). Hän on töissä ThinkTank Maths –nimisessä yhtiössä, joka tekee matemaattisia sovelluksia. Sovelluksilla pyritään parantamaan ja tehostamaan mm. eläinten jalostamista, avaruusraketteja ja mobiiliverkkoja (ThinkTank Maths).

Rajaniemi on nykyään osa edinburghilaista Writer's Bloc –kirjoittajaryhmää, jonka muita jäseniä ovat mm. kirjailija Charles Stross. Rajaniemen ensimmäinen novelli *Shibuya no Love* ilmestyi Year's Best SF 11 -antologiassa, eli samassa vuosittain ilmestyvässä antologiasarjassa, jossa Sinisalon novelli 'Baby Doll' ilmestyi kolme vuotta myöhemmin. Rajaniemen novellin lisäksi kokoelmasta löytyvät novellit mm. Alastair Reynoldsilta ja Michael Swanwickiltä.

### *The Quantum Thief*

*The Quantum Thiefin* päähenkilö on mestarivaras Jean le Flambeur. Teoksen alussa kuvataan tilannetta, jossa le Flambeur on jäänyt kiinni rikoksistaan ja joutunut vankilaan. Vankila ei kuitenkaan ole perinteinen vankila kaltereineen ja seinineen, vaan mielen sisäinen vankila, jossa le Flambeur joutuu elämään saman rangaistuksen uudelleen ja uudelleen. Sieltä hänet vapauttaa oortilaisnainen, Mieli, joka palvelee salaperäistä jumaluutta saadakseen vastapalveluksena takaisin kumppaninsa. Tällä jumalalla on omat suunnitelmansa le Flambeurille, joka lopulta

myöntyy tehtävään lähinnä siksi, että haluaa maksaa vapauttamisestaan aiheutuneen velan jumalalle. Suunnitelman edetessä yhä useampi kirjan aluksi erillisistä langoista kietoutuu yhteen. Alun perusteella voisi kuvitella, että kirjan monet hahmot ovat irrallisia toisistaan, mutta lopussa kaikki suuret juonikuviot selviävät. Jo kirjan julkaisuhetkellä tiedossa olleeseen jatko-osaan annetaan viitteitä: *Kvanttivarkaan* on tarkoitus aloittaa trilogia, toinen osa *Fractal Prince* (suom. *Fraktaaliruhtinas*) ilmestyi vuonna 2012. Trilogian viimeinen osa, *The Causal Angel*, on tarkoitus julkaista kesällä 2014. Käännöksen julkaisuaikataulusta ei ole vielä tämän tutkimuksen tekovaiheessa tietoa, mutta oletettavasti sekin julkaistaan aiempien osien tapaan suhteellisen nopealla aikataululla.

Käännöksen kannalta mielenkiintoisin hahmo on Mieli, sillä hänen maailmansa Oortin pilvessä on se paikka, joka romaanissa muistuttaa eniten Suomea. Se on jäinen paikka kaukana kaikesta muusta, jossa joko puhutaan suomea tai ainakin käytetään paljon suomenkielisiä sanoja. Onkin siis mielenkiintoista pohtia, miten suomenkieliset sanat toimivat englanninkieliselle lukijalle verrattuna suomenkieliseen lukijaan. Englanninkieliselle lukijalle ne todennäköisesti toimivat vieraannuttavina elementteinä, jotka sulautuvat kaikkiin muihin teoksen reaali maailmasta erottaviin tekijöihin. Suomalaislukijoille sanat ovat puolestaan itsessään tuttuja ja niillä on jonkinlainen merkitys. Siksi ne tuottavat suomenkielisille lukijoille tietynlaisia mielikuvia jo itsessään ja jättävät vähemmän varaa teoksen niille antamille mahdollisesti arkimerkityksistä poikkeaville käyttötarkoituksille.

*The Quantum Thief* määritellään ns. ”kovaksi scifiksi” (hard science fiction), joka on tunnettu nimenomaan teknisestä tarkkuudestaan: ”Hard SF is generally understood as science fiction which is more interested in scientific accuracy than other genres and subgenres” (hardsf.org). Teos onkin erittäin teknologiakeskeinen, mutta sen kuvaama teknologia on myös suhteellisen hyvin nykytieteeseen perustuvaa. Erityisesti informaatioteknologia ja sen väärinkäyttö on teoksessa olennaisessa osassa, mutta väärinkäytön taustalla vaikuttaa lähinnä erittäin inhimillinen halu valtaan: suurin osa ihmisistä ei pysty mitenkään hallitsemaan kaikkia informaatioteknologian osia. Kun joku taas tuntee sekä teknologian että

osaa riittävän hyvin käyttää tätä tietoa hyväkseen, hän voi sen avulla halutessaan hallita ympäröivää maailmaa.

Rajaniemen romaanin (ja myös sen jatko-osan, *Kvanttivarkaan*) on suomentanut Antti Autio, joka on opiskellut Oulussa englantilaista filologiaa, mutta on valmistuttuaan työskennellyt freelance-kääntäjänä. Sanomalehti *The Guardianin* artikkelissa Rajaniemi toteaa romaaninsa *The Quantum Thief* käännöksestä näin: "It felt like they had been written by some Finnish evil twin. It was very good Finnish, but not the Finnish I would have written had I done it myself" (Lea 2010).

Suomalaiset lehdet kiinnittivät luonnollisesti vieläkin ulkomaisia medioitakin enemmän huomiota siihen, että Rajaniemen äidinkieli on suomi mutta romaani on kirjoitettu englanniksi. Rajaniemi itse on todennut, että "suomi on [...] ennen kaikkea henkilökohtaisten asioiden ja tunteiden kieli" ja "englanninkielinen persoonani on myös hieman erilainen kuin suomenkielinen, varmaan stereotyyppisesti ulospäin suuntautuneempi", minkä Rajaniemi toteaa helpottavan itseilmaisua myös kirjallisesti (Heinilä 2010). Rajaniemi kirjoittaa silti ajoittain myös suomeksi ja muutamia hänen novelleitaan on julkaistu suomalaisissakin scifi-lehdissä kuten esimerkiksi *Portissa*.

## 5. Kulttuuriviittaukset ja niiden analyysi

Tutkimusaineistoni novelleissa ja romaanissa on siis huomattavissa määrin erilaisia kulttuuriviittauksia. Tätä tutkimusta varten olen pyrkinyt valikoimaan ne viittaukset, joilla on teosten tasojen ja merkityksen ymmärtämisen kannalta ainakin jonkin verran merkitystä. Esimerkit löytyvät liitteestä I, mutta osa on myös nostettu tekstin sekaan analyysin selkeyttämisen vuoksi. Jos samankaltaiset referenssit toistuvat samassa teoksessa useampaan kertaan, olen ottanut aineistoon mukaan vain ensimmäisen maininnan. Erityisesti Rajaniemen romaanissa suomenkieliset erisnimet luonnollisesti toistuvat moneen kertaan romaanin aikana.

Sinisalon novellit sijoittuvat selkeämmin kokonaisuudessaan lähdetekstin lukijalle tuttuun maailmaan, kun taas Rajaniemen romaanin maailma tuntuu poikkeavan vahvasti nykyisestä maailmastamme. Kääntäminen on toki aina vaikeaa, mutta Sinisalon tapauksessa siitä tekee erityisen vaikeaa sekä romaanien että novellien vahva kulttuurisidonnaisuus: lähes kaikki Sinisalon tuotanto on selkeän suomalaista viittauksissaan. Vastaavan vaikutelman aikaansaaminen toisella kielellä, tämän tutkielman tapauksessa englanniksi, on siis erityisen haastavaa. Samaan vaikutelmaan on silti pyrittävä, koska muuten kirja muuttuu toiseksi: yhden vallitsevan nykyäsitäytymisen mukaan uskollisuus lähtötekstille on tärkeää, ja saman vaikutelman aikaansaaminen kaunokirjallisuudessa perustuu osaltaan kieleen (Reiss 2000: 33).

Sinisalon 'Transit'- ja 'Baby Doll' -novelleissa on selkeitä viittauksia tämänhetkiseen reaalimaailmaan, kun taas 'Metsän tuttu' vaikuttaa sijoittuvan menneeseen, teknologiattomaan maailmaan. Rajaniemen *The Quantum Thief* puolestaan sijoittuu selkeästi tulevaisuuteen, jossa teknologialla on nykyistäkin suurempi merkitys. Yleistäen voisikin sanoa, että 'Transit'- ja 'Baby Doll' -novelleissa useimmat kulttuurireferenssit ovat puhekielisyyksiä, ja novellien henkilöiden käyttäytymismallit saattavat aiheuttaa myös merkittävästi poiketa kohdekulttuurin vastaavista. 'Metsän tuttu' taas on tulvillaan luontosanastoa ja Kalevala-henkistä runomittaa. Myös *The Quantum Thief* viittaa Kalevalaan useampaankin otteeseen

erityisesti kalevalaisia erisnimiä käyttämällä. Molempien kirjailijoiden teoksissa on jonkin verran myös muita kaunokirjallisia alluusioita, mutta Kalevala on selkeästi yleisin kirjallisuusviittausten kohde näissä teoksissa.

Tässä luvussa määrittelen alluusioiden ja reaalioiden välisen eron, jotta olisi selkeämpää miksi en käytä niistä kumpaakaan varsinaisen analyysin apuvälineenä tässä tutkimuksessa. Määritelmät ovat joko liian ahtaita näiden teosten esimerkkeihin tai vaihtoehtoisesti niin laajoja, että 'viittaus'-termin käyttäminen on aivan yhtä perusteltua. Sen jälkeen käsittelen novellit yksi kerrallaan ja tutkin tarkemmin niissä ilmeneviä kulttuuriviittauksia ja mahdollisia niiden aiheuttamia ongelmia tarkemmin. Yhteenvedossa tutkin tarkemmin mitkä ovat teosten yhteisiä ja erottavia tekijöitä.

## 5.1 Alluusioiden ja reaalioiden

Yleisimmin tunnetut kulttuuriviittaukset kaunokirjallisuudessa ovat alluusioiden eli viittaukset muihin teoksiin, ja reaalioiden eli viittaukset ympäröivään maailmaan. Koska käsittelemässäni teoksissa on sekä alluusioita että reaalioiden, on syytä tarkastella niiden määritelmiä tarkemmin ennen varsinaista analyysia. Samalla pyrin myös perustelemaan sen, miksen käytä kumpaakaan termiä tämän tutkimuksen yhteydessä.

Ritva Leppihalme (1997) määrittelee alluusion viittauksena johonkin, mutta huomauttaa myös, että "[a]llusion is more or less closely related to such terms as reference, quotation or citation, borrowing [...] and the more complex intertextuality, as well as punning and wordplay [...], but precisely in what relationship such terms stand to one another is seldom made clear" (6). Minna Ruokosen varsinaisen määritelmä alluusiolle on selkeämmin rajattu: "referents of allusions can be found in texts of written and nonwritten sign systems, allusions are close to *culture-specific items*" (34, painotus kirjoittajan). Ruokosen mukaan siis alluusion ei välttämättä tarvitse viitata kanonisoituun kirjallisuuteen, vaikka alluusioiden tutkimus "still often focuses on references in and to canonised fiction and literary tradition (32). Alluusion määrittelyn lisäksi myös niiden käyttötavoissa on eroja:

Some allusions resemble their referents in a way that makes them stand out and seem 'foreign' in the alluding-text cotext in terms of their cotextual meaning, or their form and style. Other allusions, in contrast, blend into their cotext and become a 'familiar' part of the alluding text. The different forms of allusions affect readers' chances of identifying and interpreting allusions: for example, the better an allusion fits into its new cotext, the easier it is for the reader to interpret it even without the referent.  
(Ruokonen 2010, 29-30)

On siis huomattava, että alluusiot määritellään perinteisesti viittauksiksi nimenomaan yleisesti tunnettuihin (tai tunnetuiksi oletettuihin) teoksiin, jotka useimmiten ovat kirjallisia. Ne eivät siis perinteisesti sisällä kielen ulkopuolisia seikkoja, kuten luontoa, käyttäytymismalleja yms. Jotkin alluusiot ovat myös tulkittavissa oikein silloinkin, kun alkuperäistä viittausta ei ymmärräkään, mutta jotkin alluusiot saattavat aiheuttaa erityisesti käänöksessä ymmärtämisongelmia, jos viittauksen kohde ei ole lukijalle tuttu.

Leppihalme on myös kirjoittanut jonkin verran reaaliosta, eli yleisesti paikallisista käänösongelmista, jotka "voidaan jakaa kielenulkoisiin ja kielensisäisiin. Kielenulkoisia ovat sanat jotka viittaavat kielenulkoiseen maailmaan eli ns. realiat" (2000, 93). Erityisesti Leppihalme nostaa esiin kulttuurisidonnaisina käänösongelmina "esimerkiksi murre- ja muut rekisterierot, puhuttelusanat ja voimasanat" (Leppihalme 2000, 94), joista monet helposti katoavat käänöksessä yleiskielen syövereihin. Ruokosen mielestä taas "allusion is an implicit reference resembling an external referent that belongs to assumed shared knowledge" (33), mikä tietenkin sisältää myös Leppihalmeen luokittelun mukaiset reaaliat. Tällä perusteella on selvää, ettei alluusioiden tai reaalioiden välinen ero ole välttämättä kovinkaan selvä tai tarkkarajainen vaan riippuu tutkijan tarpeista ja käyttötarkoituksista termeille.

Käyttämäni esimerkkitekstit sisältävät sekä viittauksia muihin teksteihin että kirjailijan omaan kulttuuriin, joten onkin mielekkäämpää puhua yksinkertaistaen vain viittauksista sen sijaan, että luokittelisin ne joko alluusioiksi tai reaalioksi. Tutkimukseni tarkoituksena on ennemminkin tutkia kulttuuriviittausten määrää ja merkitystä tekstille ja sen käänökselle kuin niiden tarkempi lajittelu alluusioiksi tai reaalioksi. Olennaisempaa siis tässä tapauksessa on huomioida niiden olemassaolo kuin niiden määrittely, ja joissain tapauksissa on vaikea määritellä kumpaan kategoriaan tietyt kulttuuriviittaukset kuuluvat selkeämmin. Samaisesta syystä en

myöskään käytä Leppihalmeen tutkimusta alluusioiden käännösratkaisujen suhteen, koska ne eivät tähän tutkimukseen täysin sovellu viittausten monimuotoisuuden vuoksi.

Myös Peter Newmark (1988, 95) on jaotellut kulttuurisia elementtejä kategorioihin; hän jakaa ne ekologisiin, materiaalsiin, sosiaalsiin, organisaatioihin, käytäntöihin, aktiviteetteihin, menettelytapoihin, konsepteihin ja tapoihin ja eleisiin. Newmarkin kategorisointi on kuitenkin niin tarkkarajaista, että siitä ei varsinaisesti ole tällä aineistolla hyötyä: joistain kategorioista ei välttämättä löydy yhtään esimerkkiä tästä aineistosta. Monet teosten kulttuuriviittauksista siis saattavat sopia useampaankin Newmarkin kategorioista ja joillekin saattaa olla hankala keksiä yhtäkään sopivaa nimeä. Newmarkin malli on varmasti erittäin käytännöllinen laajemmissa tutkimuksissa, mutta ei toimi yhtä hyvin tämän tutkimuksen kaltaisessa yksityiskohtiin keskittyvässä ja suhteellisen suppeassa tutkimuksessa.

Aiemmin on jo useastikin todettu, että spekulatiivisen fiktion tapauksessa lähdekulttuuri jää helposti huomiotta: spekulatiiviset tekstit alkuperäisessäkin muodossaan vaativat lukijalta tietynlaista kääntämistaitoa, koska teosten kulttuurit ovat jo itsessään vieraita (Jones 2003). Viittaukset kuitenkin sitovat teoksen kulttuuriin, josta se on lähtöisin. Leppihalme (1997) toteaaakin, että alluusioita käytetään ”because of the extra effect or meaning they bring to the text by their associations or connotations” (34). Viittaukset siis lisäävät merkityksiä tekstiin ja joissain tapauksissa niiden kääntämättä jättäminen voi aiheuttaa hämmennystä, tai kulttuuritöyssyjä, kohdekielisessä lukijassa (Leppihalme 1997). Jos siis spekulatiivisen fiktion teokset vaativat jo lähdekieliseltä lukijalta sietokykyä kulttuurien välisiin eroihin, on käännöksessä erityisen tärkeää huomioida lähdekulttuurin ja kohdekulttuurin väliset erot, jotta kohdetekstin lukijan olisi samalla tavoin mahdollista suhtautua tekstiin vain yhden vieraan kulttuurin kuvauksena. Jos vieraiden kulttuurien viittaukset kerrostuvat päällekkäin ilman että niitä on huomioitu käännöksessä, vaikeutetaan käännetyn tekstin ymmärtämistä suhteettoman paljon. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan yksittäisiä tekstejä ja niiden käännöksiä tarkemmin kulttuuriviittausten kannalta.

## 5.2 Transit

1.	<i>Käsittelijä: rikosylikonstaapeli Lamminmäki / pk. Aihe: Nauhurilta purettu, tutkintavankeudessa 14.07. alkaen olleen väkivaltarikoksesta epäillyn Klaus Antero Vikstenin sellissä sanelema tunnustus. (s. 68)</i>	<i>Handler: Lamminmäki / pk Subject: Transcript of dictated confession of Klaus Antero Viksten, arrived in custody 14.7; awaiting trial. (s. 141)</i>
----	--	---

Esimerkin 1 käännöksessä on jätetty huomiotta muutamia kohtia, jotka saattavat hämmentää kohdekielistä lukijaa: päivämäärä on kirjoitettu suomenkielisellä tyyllillä, vaikka englanninkielisissä kulttuureissa useimmiten kuukausi kirjoitetaan auki epäselvyyksien välttämiseksi ja piste vastaa suomen desimaalipilkkua. Jos päivämäärä ilmaistaan vain numeroin, amerikanenglannissa kuukausi kirjoitetaan ennen päivämäärää ja brittienglannissa taas samalla tavalla kuin suomexikin. Niinpä erityisesti yhdysvaltalaisen lukijan mielestä kyseessä ei voi olla päivämäärä, koska 14. kuukautta ei ole olemassa, eikä merkintätapa viittaa kellonaikaankaan, koska siinä on liian vähän numeroita. Samoin alkuperäisen novellin ”pk.” on jätetty sellaisenaan käännökseen, vaikka missään ei ole mainintaa mihin se viittaa tai mitä sillä tarkoitetaan. Kyseinen kohta jää helposti epäselväksi myös lähdetekstin lukijalle, joten on mahdollista, ettei käännöksessä ole pidetty sitä kovinkaan tärkeänä osana novellia.

2.	Sama se sitten, mä olen kuitenkin kai häkissä lopun ikää että se on se ja sama vaikka mä puhunkin, äänittääks tää? (s. 68)	Okay. Doesn't matter, I'll still be locked up for the rest of my life, so it won't make any difference if I talk now -- is this thing recording? (s. 141)
4.	[...] lacoste lakos hähää (s. 69)	[...] he flew arse over tit (s. 142)

Esimerkeissä 2, 3 ja 6 on käytetty puhekieltä, joka ei käännöksessä tule esiin yhtä selkeästi. Tarinan mieshahmon, Vikstenin, puhekielisyyys on olennainen osa hahmon rakentamista, joten käännöksen perusteella hänestä saa erilaisen vaikutelman kuin alkuperäistekstissä. Esimerkissä 4 puolestaan on kielivitsi, joka ei

ole käännettävissä samankaltaisena leikittelynä, mutta käänöksessä on päädytty käyttämään toisenlaista lievän humoristista ilmausta.

<b>3.</b>	Mä olin tulossa yhden Kaarinan ja Hepen luota Sammonkadulta, me oltiin napattu tabuja ja kaljaa koko illan ja meillä oli tosi meno päällä, me tönittiin toisiamme nurmikolle ja naurettiin hirveitä hörönauria ja oli sellanen tosi lentävä fiilari, pää täynnä kamaa ja yötä, ja Kaarina ja Hepe halus mennä jonnekin ottaan vielä pari kaljaa mut mun rahat oli ihan sippi ja mä halusin kiihkeesti jotakin äksöniä, jotain ihan muuta kuin istuu jossain kuppasessa luukussa ja lipittää bissee. (s. 68-69)	I was with these guys Kaarina and Hepe, we'd just left their place -- we'd been doing a few tabs and drinking lager all evening and by this point we were having a really good time, knocking each other about on the grass and laughing like lunatics, it was fantastic, we were tripping out of our heads on gear and the night air, and so they wanted to go somewhere and have another few drinks but I was out of cash and I really wanted some action, something more than just sitting cooped up inside all night knocking back the pints. (s. 142)
-----------	--	--

Esimerkissä 3 käänöksessä jätetään huomiotta kadunnimi, joka mainitaan alkuperäistekstissä ja tarkennetaan oluttyyppiä, jota tarinassa juodaan. Nimen poisto saattaa vähentää käänöksen vieraannuttavuutta, mutta oluttyypin tarkempi maininta antaa jälleen Vikstenistä erilaisen kuvan kuin lähdetekstin yleiskielinen 'kalja'. Suomessa lähinnä vain olutharrastajat perinteisesti erottelevat juomansa oluet eri tyyppeihin, mutta mahdollisesti kohdekieliselle lukijalle 'lager' toimii lähes yhtä hyvin kuin esimerkiksi yleistävä 'beer'.

7.	Auto, tietenkin me tarvittais auto, iso auto. Kello oli silloin jotain vähän yli kakstoista yöllä ja alko vähän hiljetä ja mä tiesin sivummalla pari hyvää parkkipaikkaa joilla vois olla sopivia, ja mä oon tehny niin monta rillakeikkaa et mä kyllä tiedän miten homma sujuu. (s. 76)	A car, of course we'd need a car, a big car. It must have been just after midnight by this point and things were quietening down, and I knew a few little places where we'd find ourselves a car -- I've done enough car jobs to know what I'm doing. (s. 147)
8.	Mä ajoin ihan härskisti [varaston] pihaan, onneks oli lauantai eikä kukaan tehny ylkkäriä. Se varasto oli ku joku lato, sinne pääsi sisään suurin piirtein oven alittamalla. (s. 77)	I parked the van right outside the gate; it's a good job it was Saturday and no one on a late shift. The warehouse was like a barn, we might as well have crawled underthe door, it was so easy to get in. (s. 147)
9.	Me ajettiin ja ajettiin siinä kesäsessä yössä. Oli aika vähän liikennettä, kaikki suomalaiset oli varmaan kesälomalla. (s. 91)	We drove on and on through the summer night. There wasn't much traffic, everyone was probably on their summer holiday. (s. 157)

Esimerkeissä 5, 7, 8 ja 9 on selkeitä kulttuuriongelmia. Suomessa ei ole kovinkaan usein tapana katsoa tuntemattomia silmiin heille puhuttaessa, kuten esimerkistä 5 käy ilmi: Viksten hämmentyy tytön tavasta tuijottaa tuntematonta silmiin ja ottaa sen viittauksena seksuaalisesta kiinnostuksesta. Esimerkissä 7 puolestaan todetaan kaupungin hiljenneen jo puolenyön aikaan, mutta oletettavasti suurimmassa osassa maailmaa kaupungit eivät välttämättä hiljene puolenyön jälkeen edes arki-iltoina. Suomessa yhteiskunta edelleen tuntuu toimivan lähinnä päivällä ja myös suurtenkin kaupunkien asukasluku on suhteellisen pieni. Esimerkissä 8 puolestaan puhutaan ylityöstä, mutta käännöksessä käytetään termiä 'late shift', joka ei ole täysin sama asia. Ylityöstä maksetaan Suomessa perinteisesti enemmän palkkaa kuin tavallisesta iltavuorosta. Muissa maissa ei myöskään ole välttämättä samanlaista selkeätä yleistä lomakautta kuin Suomessa on kesällä (usein heinäkuussa), mistä taas on kyse esimerkissä 9.

### 5.3 Metsän tuttu

23.	Shomjan [kärpässieneen] punainen taivaankansi saattaa loistaa minkä vain viidan viereltä, minkä lepän liepeiltä tahansa. (s. 138)	The red sky vault of <i>shomja</i> might shine by any thicket, near any alder. (s. 132)
-----	---	---

Novellin esimerkeissä 10-12, 14-16, 22, 23 ja 25-29 on käytetty joko suorasanaista luontosanastoa, joka ei välttämättä ole kohdekieliselle yleisölle tuttua, tai ainakin viitattu sellaisiin luontokäsitteisiin, jota kohdekielisen tekstin lukija ei ehkä ymmärrä ilman tarkempaa selitystä. Koska koko novelli sijoittuu menneisiin aikoihin, jolloin ihmiset asuivat vielä lähellä luontoa ja yhteydessä sen kanssa, onkin ymmärrettävää miten runsaasti tämä novelli sisältää erilaista luontosanastoa. Se sisältää siis runsaasti mainintoja niin eläimistä, kasveista kuin hyönteisistäkin, joista ainakin osa on varmasti erikoisia ja eksoottisia käännöksen lukijalle. Joistain luontoon liittyvistä käsitteistä ei edes käytetä niiden oikeaa nimeä vaan pelkästään kuvailua tai lähdekielen lukijallekin vierasta nimeä.

20.	Lennä lennä leppäsisko kiidä taivahan kuvaja kiven suuren juuripuolle kahden kallion kolohon oman tuon emämme luokse kohti äitimme ylimmän elon kaiken tuopahaisen atrian taritsevaisen (s. 136)	Fly bloodsister, fly to the forest, fly with wings of heaven's image, fly to roots of biggest boulders, fly to crag and fly to crevice, fly and find the first Birth-Giver, fly and find the highest Mother who gives life to all the creatures, who gives food to all who hunger. (s. 130-131)
-----	---	--

Kalevalamittaa tai muuta perinteistä suomalaista runomittaa on käytetty esimerkeissä 11-13, 16, 21, 24, 30 ja 32-35. Esimerkin 32 alku on suomalaisesta perinnerunosta, mutta loppuosa muuttuu jo selkeästi erilaiseksi. Esimerkissä 20 viitataan Kalevala-mittaiseen lastenloruun *Lennä, lennä leppäkerttu*, joka on suomalaisen kulttuuriin syntyneelle tuttu, mutta jota ei pahemmin muualla tunneta. 'Leppäsisko' ei ole perinteinen suomalainen nimitys leppäkertulle, mutta

vanhan leppäkertuista kertovan lastenlorun yhteydessä esiintyessään sen merkitys on helppo ymmärtää vaikka sana onkin vieras.

<b>13.</b>	[...] kätkyt oli noussut linnun lailla taivaalle kohti Otavaista, tähtien rykelmää jota heimo kutsui nyt Kontiontähdiksi. (s. 132)	[...] the cradle had ascended like a bird back to the heavens—rising toward the Big Dipper, the group of stars that the tribe now calls the Bruin Stars. (s. 127-128)
------------	--	---

Esimerkissä 13 on olennaista tietää, että Otava on osa Ison Karhun tähdistöä. 'Otavainen' on nimi, jota Otavasta käytetään ainakin Kalevalassa; mahdollinen alluusio menetetään englanninkielisessä käännöksessä. Tämä katkelma ei kuitenkaan välttämättä edes ole alluusio; saattaa olla, että kirjailijan tarkoituksena on ollut vain käyttää vanhahtavamman kuuloista nimitystä tähdistöstä, jonka lähes jokainen suomalainen tuntee nimeltä. Harvempi kuitenkaan tietää sen olevan osa Ison Karhun tähdistöä, joka taas sitoo maininnan siitä novellin juoneen.

<b>17.</b>	Vain virsut he jättävät jalkaan. (s. 135)	[...] leaving only her birch bark shoes. (s. 129)
<b>19.</b>	He nostavat kartut ylös ilmaan ja laskevat ne ruhjovasti lenninkäismassaan. (s. 135)	[...] Aella and Mitar lift wooden cudgels and give the mass of ladybugs a crushing blow. (s. 130)
<b>22.</b>	Arrah astuu esiin ja ojentaa tuohivakkaa. Siellä on punainen, täplikäs kupu: sienen lakki. Toinen taivaankannen kuva. (s. 137)	Arrah steps forward and presents the birch bark basket. Inside is the cap of a mushroom, bright red and spotted with white. Another image of the vault of heaven. (s. 131)

Esimerkissä 17 mainitaan virsut ja termi on käännöksessä selitetty auki. Kuitenkaan mielikuva ei ole selityksineenkään käännöksen lukijalle yhtä selkeä kuin suurimmalle osalle alkutekstin lukijoista. Samankaltainen vanhahtavan suomen käytön ongelma tulee vastaan myös esimerkeissä 19 ja 22. Esimerkissä 22 puhutaan myös kärpässienestä kuvaillen mutta ei nimeltä. Novellissa kärpässienestä käytetään vain nimeä '*shomja*', joten lukijan oletetaan tunnistavan kuvauksen perusteella mistä sienestä on kyse. Suurin osa suomalaisista tuntee kärpässienen ja

tietää sen olevan myrkyllinen, mutta englanninkielisissä maissa sienten poimiminen ei välttämättä ole yhtä yleistä kuin Suomessa.

<b>31.</b>	Hän tuntee karhun niin kuin karhun morsian voi karhun tuntea. (s. 146)	She knows the bear like only a bear's bride can know it. (s. 139)
------------	--	---

Esimerkki 31 viitanee suomalaisen perinneuskonnon karhunpeijaisperinteeseen, jossa kaadetulle karhulle annettiin morsian juhlaväen seasta. Todennäköisesti koko novellin tarina perustuu tähän samaan perinteeseen, mutta novellissa karhua ei tapeta.

## 5.4 Baby Doll

36.	Vittu joo. (s. 377)	Oh, for fuck's sake! (s. 2)
-----	---------------------	-----------------------------

Esimerkissä 36 on kirosana, jonka vaikutus lukijaan muuttuu käännöksessä. Lähdetekstissä kiroilu ei ole niin raivokkaan oloista kuin käännöksessä, vaan ennemminkin puolihuomioissa päässyt kirosana tilanteessa, jossa päähenkilön sukkahousuihin tulee reikä. Vaikka kirosanan käyttö ja merkitys ovat suhteellisen vastaavat, muuttuu vaikutelma lähinnä välimerkkien takia: käännöksessä käytetään huutomerkkiä, vaikka lähdetekstissä tavallinen piste on riittänyt.

37.	Aina kun mude on poissa kotoa niin ruoka on mitä sattuu, ihmeellisiä iskän itse laittamia pöperöitä sen sijaan että olisi muden ostamaa pizzaa ja delisushia ja grillileipiä, ja fadelle saa jankuttaa kaikista mitä pitää ostaa sata kertaa ja kertoa mihin niitä muka tarvitsee. (s. 379)	Whenever Mumps goes away, they end up eating all sort of weird meals that Dumps cooks himself, instead of pizza or deli sushi or toasted sandwiches like Mumps gives them. You need to tell Dumps at least a hundred times what stuff to buy at the store, and why you need it. (s. 3-4)
39.	Älä ny kuitenkaan sitä moolokkiin heitä. Mä oon kierrätyksen kannalla. (s. 384)	Easy pleasy. I believe in recycling. (s. 7)
41.	"Miltä se oikein tuntuu?" [...] "Ihan kivalta." "Koetko sä nyt olevasi jonkinlainen valtakunnallinen unelmien kohde?" [...] "Joo, vaikka." (s. 389)	"So tell me, how does it feel being the new face of Sexy Secrets Underwear?" [...] "Okay." "People say you're about to become the object of a national fantasy. Do you agree?" [...] "I guess." (s. 10)

Esimerkissä 37 on selkeää puhekielisyyttä, mutta mielenkiintoisempaa on se, miten lähdetekstin passiivi on muokattu aktiiviseksi. Kohdetekstiin on näin saatu mukaan persoonapronominit 'they' ja 'you'. Käännöksen vastineet äidin ja isän nimitykselle ovat myös mielenkiintoisia, mutta tuovat hyvin esiin sen, ettei päähenkilö käytä vanhemmistaan perinteisiä nimityksiä. Myös esimerkeissä 39 ja 41 on puhekielisyyttä, joka osin katoaa käännöksessä.

38.	Lulun kuva on jo kerran ollut Suomen <i>Cosmopolitanin</i> kannessa ja Lulun agentti on sanonut, että kuvastokeikkoja ei enää tehdä. Lulun imageen ei Ellos eikä Anttila kuulemma sovi. (s. 382)	Lulu's face recently landed on the cover of the Finnish <i>Cosmopolitan</i> , a very big deal, so now her agent says she has to stop posing for the catalogs. Being associated with Monoprix and Wal-Mart won't help her image. (s. 6)
-----	--	--

Esimerkki 38 on myös kulttuurisesti mielenkiintoinen: sekä lähde- että kohdetekstissä erikseen korostetaan, että Lulu on ollut nimenomaan Suomen *Cosmopolitanin* kannessa, mutta kohdetekstissä puolestaan on muutettu kauppaketjujen nimet sellaisiksi, jotka englanninkielinen lukija ymmärtää paremmin. Suomalaisesta näkökulmasta taas pääseminen lähes minkä tahansa ulkomaisen kauppaketjun kuvastoon malliksi on jo huomattava askel eteenpäin, koska mikä tahansa huomio ulkomailla on hyvää huomiota ja ainakin nykyään tuntuu aiheuttavan helposti kohahduksen Suomen lehdistössä.

40.	Musiikki jumputtaa ja liikkeet ja ou jee ja teikit beibi -voihkinat ovat kamalan yksitoikkoisia, mutta kaikki katsovat ruutua, kukaan ei kehtaa olla katsomatta. Annetten tulee kuuma ja hävettää ja välillä taas hänestä tuntuu siltä kuin mahan alla tykyttäisi ylimääräinen pieni sydän mutta sekin hävettää. Annette tietää että koko ajan on katsottava ja samalla on esitettävä ettei se tunnu missään, samalla tavalla kuin pojat katsoo kauhuleffaa. Jos näyttää että pelkää niin kaikki nauravat ja pilkkaavat. Vaikka kauhuleffan tarkoitus on pelottaa ja se on sitä varten tehty, sitä ei saa pelätä. Niin tätäkin täytyy katsoa niin kuin se ei meinaisi mitään. (s. 386-387)	The pounding music and the script with its endless shouts of "Give it to me, baby" and "Meats to the sweet" are all very monotonous, but they still stare at the screen--nobody dares not watch. Annette feels twitchy and uncomfortable, and sometimes it's like there's a second little heart beating under her stomach, and that makes her uncomfortable, too. She knows you're supposed to stay the distance with this stuff, and you're also supposed to pretend it doesn't bother you the slightest, the way boys watch slasher movies--if you let on you're scared, everybody laughs and takes the piss. Even though the whole point of horror flicks is to upset you, and that's why they get made in the first place, you're still not allowed to be scared. And so they have to watch these grand slam hot pussies as if it didn't mean anything. (s. 9)
-----	--	--

Esimerkissä 40 on kohdetekstissä laajennettu pornoelokuvan lausahduksia lähdetekstin yksinkertaisten, ohimenevien mainintojen sijaan. Toisaalta taas poikien elokuvagenreä on täsmennetty nimenomaan 'slasheriin', joka on omanlaisensa alagenre kauhuelokuvagenressä. Alkuperäistekstissä puhutaan siis huomattavasti laajemmasta elokuvagenrestä kuin käänöksessä. Kaiken kaikkiaan esimerkin kohdeteksti on eksplisiittisempi kuin alkuperäinen, lukijan omalle tulkintalle ei jätetä kovinkaan paljon varaa.

42.	"Annette on mun pikkusisko", Lulu sanoo ja puhaltaa purkkapallon. "Se on kahdeksan." (s. 389)	"That's my little sister," Lulu says before blowing a bubble gum bubble. "She's eight." (s. 11)
-----	---	---

Esimerkki 42 viitanee Vladimir Nabokovin *Lolitaan* (1955), josta Stanley Kubrick ohjasi elokuvaversio. Elokuvan mainosjulisteessa Lolitalla on suussa tikkari, mutta elokuvassa on myös klassinen kohtaaminen, jossa hän puhaltaa purkkapallon tavalla, jonka voi kokea vihjailevaksi. Yleisesti ottaenkin elokuvassa kaikki kohdat, jossa Lolita syö jotain, ovat vertauskuvallisia.

43.	Annette on menossa kouluun bussilla. Matkaa ei ole kuin jotain alle kilometri, mutta laki määrää että kaikkien oppivelvollisuusikäisten pitää kulkea kouluun vanhempien autolla tai valvotuissa busseissa. "Lasten ja nuorten omaksi suojaksi", luki mainoksissa silloin pari vuotta sitten kun lakia tehtiin tunnetuksi. (s. 391)	Annette is on the school bus. The journey is less than a kilometer, only a few blocks, but the law states that all school-aged children must ride to school in their parents' cars or on a supervised bus. "For the protection of our children," ran the ads a few years ago when the law went into effect. (s. 12)
-----	--	---

Esimerkki 43 on mielenkiintoinen siksi, että Suomessa ei ole perinteisesti ollut tapana kulkea lyhyitä matkoja autolla. Toisin kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa, Suomessa ei myöskään ole kaupungeissa kovinkaan usein tapana käyttää koulubussia, vaan nuoretkin lapset kävelevät kouluun, jos välimatka ei ole kovinkaan pitkä. Tämä lainaus korostaa novellin kritiikkiä: ylisuojelevainen yhteiskunta ei välttämättä onnistu suojelemaan lapsia liialta seksualisoinnilta ja sen seuraamuksilta.

44.	[...] hän puhuu melkein koko matkan niistä NHL-pelaajista joita hän eniten ihailee, niistä joilla on nopeimmat autot ja komeimmat misut joilla on komeimmat tiset. (s. 395)	[...] he talks practically the whole way home about which hockey players he admires the most, the ones that have the fastest cars and the juiciest babes with the hottest knockers. (s. 15)
-----	---	---

Esimerkissä 44 on tietynlainen kielellinen leikittely, jonka riimit katoavat käänöksessä. Jälleen kohdetekstissä vaikutelma on aikuismaisempi ja eksplisiittisempi: 'tisu' on lapsellisempi sana kuin 'knockers'.

45.	Annette juoksee suoraan tyttöjen vessaan ja oksentaa, ja lihaperunasoselaatikko tulee isona yökkäyksinä vessanpyttyyn. (s. 398)	Annette runs straight to the girls' toilet and throws up, filling the bowl with globules of meat and potatoes. (s. 16)
-----	---	--

Esimerkissä 45 jätetään ruokalajin nimi pois ja mainitaan vain sen pääasialliset ainekset. Suomalaiselle lukijalle peruna ja liha ovat varmastikin melko perinteiset ruoka-ainekset moneenkin ruokaan, mutta on vaikea sanoa mitä käänöksen lukija ajattelee tekstin aiheuttamasta mielikuvasta. Ruoka on yksi merkittävimmistä kulttuuritekijöistä, koska jokaisella kulttuurilla on omat ruokansa ja ruokaperinteensä, joiden perusteella muiden maiden ruokakulttuureita arvotetaan tai ihmetellään. Lihaa ja perunaa on saatavissa hyvin monissa osissa maailmaa, mutta samoista aineksista voidaan tehdä hyvin monenlaista ruokaa kulttuurista riippuen.

46.	Annette ei ymmärrä. Nana kaivaa Evian-pullon repustaan, ojentaa sitä Annettelle. "Jos sä haluat pysyy pitkällä tähtäimellä tolpillas, niin muista pitää vesitalous kunnossa. Älä päästä itsees kuivumaan. Vedessä ei oo joulén joulee." (s. 398-399)	Annette doesn't understand. Nana pulls a bottle of Evian from her schoolbag and and hands it to her. "If you want to stay fit while you're on the program, remember to drink enough water. Don't let yourself dry out. No calories in water, you see." (s. 17)
-----	--	--

Esimerkki 46 tarkoittaa jälleen lähdetekstiä: viittaus bulimiaan on lähdetekstissä epäselvä, mutta kohdetekstissä käytetään termiä 'the program'. Lisäksi on huomionarvoista mainita, että joule ja kalori eivät ole sama asia.

Molemmat ovat energian yksiköitä, mutta yksi kalori on huomattavasti pienempi määrä kuin yksi joule. Tässä yhteydessä sillä ei tietenkään ole kovinkaan paljon merkitystä, koska puhutaan energian puutteesta vedessä, mutta sanan muuttaminen on silti mielenkiintoinen käänösratkaisu. Mahdollisesti englanninkieliset kulttuurit eivät pahemmin puhu jouleista. Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa ei muutenkaan käytetä SI-järjestelmän mukaisia yksiköitä muuten kuin tieteessä, mutta myös Suomessa usein energiasta puhuttaessa käytetään kaloria joulen sijaan, vaikka joule on SI-järjestelmän mukainen mittayksikkö.

<b>47.</b>	Aattelitsä pihdata sitä kunnes sä oot kaksikymppinen haaska? (s. 400)	Shit, are you like planning to hold out till you're fourteen or something? (s. 18)
------------	---	--

Esimerkissä 47 Lulun ikä muuttuu käänöksessä kuudella vuodella. Muutos on huomattava, mutta saattaa osin selittyä sillä, että novelli on alun perin ilmestynyt suomeksi vuonna 2002, kun taas käänös on julkaistu vasta vuonna 2008, eli julkaisuajankohtien välissä on kulunut kuusi vuotta. Kuitenkaan lähdetekstin ja kohdetekstin ilmestymisten välillä ei esimerkiksi lasten hyväksikäytön ikäraja ole muuttunut, joten syyn muutoksen taustalla tietävät vain kääntäjä ja todennäköisesti myös kirjailija itse. Lukijalle muutos on tietenkin hämmentävä vain silloin, jos hän tietää käänöksen poikkeavan näin merkittävästi alkuperäistekstistä.

<b>48.</b>	Se on kato kun antaa ymmärtää ni pitää kans ymmärtää antaa. (s. 401)	When you lead a guy on like that, you've got to see it through. (s. 19)
------------	--	---

Esimerkissä 48 kielellinen leikittely katoaa käänöksessä. Suomenkieliseen lausahdukseen on törmännyt melko varmasti lähes jokainen suomalainen, sillä sitä on käytetty myös paljon puhekielessä ja myös esimerkiksi muissa teksteissä ja televisiosarjoissa. Käänöksessä on selkeästi sama ajatus, mutta ilmaisutapa ei ole yhtä perinteinen.

49.	Annette surffaa sinne tänne netissä ja kanavilla, joka puolelta tuntuu tulevan vain jotain tylsiä ja etananhitaita sitcomeja ja leffaklassiksia. (s. 403)	She surfs the net, then skips through different TV channels, but all she can find are unfunny sitcoms and grotty old movies. (s. 20)
-----	---	--

Esimerkin 49 alkuperäistekstin voi tulkita kahdella eri tavalla: viittaako lähdetekstin 'tylsä ja etananhidas' vain sitcomeihin vai myös elokuvaan? Kohdetekstissä ollaan päädytty tarkentamaan erikseen molempien ominaisuuksia, mutta samalla jätetään elokuvien klassikkostatus pois ja kuvaillaan niitä vain 'vanhoiksi'. Samaten alkuperäistekstin hitaat ja tylsät sitcomit muuttuvat vain tylsäksi, maininta niiden hitaudesta jää kokonaan pois.

50.	Sillä on silmälasit ja siitakin huomaa että leffa on vanha, koska kukaan hullukaan, siis ainakaan tyttö, ei enää pidä silmälasia vaan silmät leikataan tai vähintään hankitaan piilarit. (s. 404)	She wears glasses, of all things, which tells you right off the film is ancient, because nowadays nobody, no girl that is, would be that insane; you either have an operation or at the very least get contacts. (s. 20-21)
-----	---	---

*Welcome to the Dollhouse* –elokuva ilmestyi vuonna 1995, mutta esimerkissä 50 viitataan sen olevan vanha elokuva, käännöksen tapauksessa jopa 'ancient'. Viittaus silmälasien käyttöön on mielenkiintoinen, koska novellin kirjoitushetkellä silmälasilla oli todennäköisesti vielä erilainen maine kuin nykyään: silmälasit koetaan tietyissä piireissä nykyään jopa statussymboleina eikä niistä halutakaan eroon. Joissain tapauksissa lasia käytetään jopa silloin, kun niille ei välttämättä olisi tarvittakaan. Esimerkissä 52 viitataan elokuvaan uudelleen ja samalla selittyy myös novellin nimi.

51.	Nelivuotias Jussi laulaa ensin <i>Tahdon rakastella sinua</i> ja sitten tulee samanikäinen Shakira, jonka kappale on <i>Sukkula Venukseen</i> . (s. 405-406)	Four-year-old Jussi does a rendition of "I Want Your Sex," then Kylie comes on, the same age, singing "Like a Virgin." (s. 22)
-----	--	--

Esimerkissä 51 on muutettu sekä laulujen nimet että toisen laulajan nimi. Lähdetekstin laulut ovat molemmat suomalaisia, joten kääntäjän valinta käyttää

englanninkieliselle lukijalle tutumpia lauluja on täysin ymmärrettävä. On silti myös mielenkiintoista huomata, että Shakiran nimi on muutettu Kylieksi kohdetekstissä. Mahdollisesti siksi, että Shakira on nimenä harvinaisempi kuin Kylie, mutta molemmat silti viittaavat tunnettuun laulajaan. Kohdetekstissä viittaus ei ole yhtä selkeästi viittaus yhteeseen tiettyyn ihmiseen, mutta on helppo päätellä sen viittaavan Kylie Minogueen.

<p><b>53.</b></p>	<p>Mude huokaa. "Jos ne saadaan kiinni, mikä on erittäin epätodennäköistä, niin ne kaikki todistaa että Lulu oli liikkeellä yksin ja Lulun ulkoasu provosoi. Koska se luuli että sä tulet hakemaan sen, niin sillä oli vielä kuvausmeikki ja -vaatteet. Eli se oli ihan sen itse aiheuttama juttu." (s. 410)</p>	<p>Dad sighs. "Caught? Not too likely. Wouldn't matter anyway. The whole problem is that she never changed her clothes--she thought I was picking her up--so they'll just say she was asking for it. Their lawyers will argue that Lulu brought it on herself." (s. 24-25)</p>
-------------------	--	--

Esimerkissä 53 puhujan sukupuoli muuttuu: lähdetekstissä puhuja on päähenkilön äiti, kohdetekstissä puolestaan isä. Saman henkilön oli tarkoitus hakea Lulu kuvauspaikalta molemmissa versioissa, mutta lähdetekstissä äiti kertoo, että isän piti hakea Lulu, kun taas kohdetekstissä isä sanoo, että hänen itsensä piti hakea Lulu kuvauspaikalta. Henkilöiden muuttamisen takia käännöksen isä kuulostaa huomattavasti epäempaattisemmalta, koska hän puhuu omasta virheestään neutraaliin sävyyn, kun taas lähdetekstissä äiti puhuu isän virheestä, jolloin sävy selittyy sillä, ettei äiti koe tarvetta syyllistää isää entisestäänkin.

## 5.5 The Quantum Thief

54.	He has a book in his lap: <i>Le Bouchon de cristal</i> . (s. 4)	[...] ja sylissäan kirja: <i>Le Bouchon de cristal</i> . (s. 11)
56.	<i>A man who can do anything he wants, who steals the secrets of kings and emperors, who laughs at rules, who can change his face, who only has to reach out his hand to take diamonds and women. A man with the name of a flower.</i> (s. 9)	<i>Hän lukee tarinaa toisesta miehestä, joka on jumalan kaltainen ja tekee mitä tahtoo: varastaa kuninkaitten ja keisarien salaisuudet, pitää lakeja ja sääntöjä pilkkanaan, vaihtaa tarvittaessa kasvoja, saa halutessaan kaikki maailman timantit ja naiset. Miehestä, jolla on kukan nimi.</i> (s. 17)

Esimerkissä 54 viitataan Arsène Lupin –romaaniin, joka on suomeksi *Kristallitulppa*. Myös esimerkki 56 viittaa Lupiniin, kukka lainauksessa on tietenkin *Lupinus polyphyllus*, eli suomenkieliseltä nimeltään lupiini. Esimerkissä 63 mainitaan Sherlock Holmes, mutta kyseessä on silti itseasiassa viittaus jälleen uuteen Arsène Lupin -tarinaan.

55.	In the dream, Mieli is eating a peach, on Venus. The flesh is sweet and juicy, slightly bitter. It mingles with Sydän's taste in a delicious way. (s. 5)	Unessa Mieli on Venuksella ja syö persikkaa. Hedelmäliha on makeaa ja mehukasta ja aavistuksen karvasta. Se sekoittuu herkullisesti Sydämen makuun. (s. 12)
-----	--	---

Esimerkki 55 on ensimmäinen kohta, jossa mainitaan toinen kirjan päähenkilöistä, Mieli ja samalla hänen kumppaninsa Sydän. Nimet ovat lähdetekstin lukijalle erikoisia, mutta kohdetekstin lukijalle niillä on jo merkitys ennen tämän kirjan lukemistakin. Käännöksessä myös taivutetaan niitä samalla tavalla kuin niiden taustalla olevia sanoja, 'sydän' ja 'mieli', eikä esimerkiksi 'Sydänin' tai 'Mielin', mikä olisi myös yksi mahdollisuus erottaa ne erisniminä tavallisista sanoista. Samaten Mielen avaruusaluksen, Perhosen, nimeä käsitellään samalla tavalla. Toinen paljon oortilaisia nimiä sisältävä esimerkki on 67.

69.	The songs come out of her in a flood. She sings of ice. She sings of the long journey of Ilmatar from the burning world, of the joy of wings and the ancestors in the <i>alinen</i> . She sings the song that makes ships. She sings the song that seals a koto's doors against the Dark Man. She sings of home. (s. 236)	Laulut ryöppyävät ilmoille vuolaana virtana. Mieli laulaa jäätä ja lentämisen riemusta, <i>alinessa</i> asuneista esi-isistään ja pitkästä taipaleesta, joka Ilmattaren oli taitettava matkallaan liekkien maailmasta. Hän laulaa rakennuslaulun ja laulun, joka sinetöi kodon ovet Sysimieheltä. Koti ja kaipuu ovat läsnä jokaisessa sävelessä. (s. 315)
-----	---	--

Esimerkissä 57 viitataan Mielen kotiin Oortin pilvessä, jossa mitä ilmeisimmin palvotaan Kalevalasta nimensä saaneita jumaluuksia. Myös esimerkeissä 62, 64 ja 69 viitataan Kalevalaan. Esimerkissä 69 on lisäksi paljon viittauksia, joiden merkitystä voitaisiin pohtia pidemminkin: Mielen koti Oortin pilvessä on jäinen paikka, samoin kuin Rajaniemen synnyinkoti pohjoisessa, ainakin verrattuna Skotlannin talveen. Ilmatar on todennäköisesti avaruusalus, jolla on paettu kuumenevalta planeetalta, ehkä Maasta. 'Alinen' viittaa suomalaisen perinneuskon kuolleiden valtakuntaan, ja laulu, jolla rakennetaan aluksia viittaa tietenkin kalevalaiseen luomislauluun. 'Dark Man' viitanee tyhjiöön, joka ympäröi Oortin pilven jokaista kappaletta, jokaista 'kotoa', ja jota on kunnioitettava selvittääkseen.

58.	<i>Perhonen</i> screams around Mieli, but the autism keeps her mind on the task at hand. She thinks a q-dot torpedo around the strangelet in <i>Perhonen's</i> tiny weapons bay and fires it at the asteroid. (s. 23)	<i>Perhonen</i> kirkuu tuskaansa Mielen aivoissa, mutta autismi pitää hänen aistinsa keskittyneinä taisteluun. Hän ajattelee <i>Perhosen</i> pieneen asevarastoon säilötyn outomaterian ympärille kvanttipistetorpedon ja laukaisee sen kohti asteroidia. (s. 34)
-----	---	---

Esimerkki 58 on käännöksessä mahdollisimman suomenkielinen, mutta kuulostaa oudolta, koska erikoistuneen teknologian kielenä käytetään usein Suomessakin englantia, jolloin suomenkieliset sanat tuntuvat tämänkaltaisessa käyttötarkoituksessa oudoilta ja vierailta. Tässä ei siis ole varsinaista kulttuuriongelmaa, mutta ote tuo selkeästi esiin sen, miten Suomessakin tieteen

kieli on usein englanti ja miten tieteestä puhuminen suomeksi tuntuu oudolta ja vieraalta.

<b>59.</b>	This is what their Father the Engineer-of-Souls thought them to love. (s. 28)	Sitä työtä Sielujen insinööri, kaikkien arkonttien isä, on opettanut lapsensa rakastamaan. (s. 40)
------------	---	--

Esimerkissä 59 on epäselvää, onko lähdetekstissä kyseessä ajatusvirhe vai onko kirjailija oikeasti tarkoittanutkin kirjoittaa 'thought'. On toki myös mahdollista, että sana on muuttunut kirjailijasta riippumattomista syistä. Käännöksessä on oletettu, että kyseessä on ajatusvirhe ja korvattu 'ajattelu' 'opettamisella'. Ilman kontaktia kääntäjään tai kirjailijaan on vaikea sanoa, onko tässä kyseessä kääntäjän oma valinta vai ovatko he käyneet aiheesta keskustelua käännöksen tekovaiheessa.

<b>61.</b>	'Vittu. Perkele. Saatana. The Dark Man's balls,' Mieli swears aloud. (s. 65)	"Saatanan perkeleen helvetti ja Sysimiehen pallit!" Mieli kiroaa ääneen. (s. 90-91)
------------	--	---

Esimerkissä 60 on jälleen suomenkielinen sana 'koto', jonka tarkoituksena on lisätä Oortin pilven kulttuurin vierautta lähdetekstin lukijalle. Mieli puhuu asioista, jotka eivät ole lähdekielen lukijalle tuttuja, mutta jotka ovat kuitenkin ymmärrettäviä asiayhteydessään. Samaten esimerkin 61 kiroilu on selvää myös lähdekielen lukijalle, koska sen merkitys tarkennetaan heti perään, mutta sanat tuntuvat siitä huolimatta vieraalta ja eksoottiselta.

<b>65.</b>	'Excellent! You know, M. Beautrelet, you are not going to regret your decision.' (s. 154)	"Erinomaista! Ette tule katumaan päätöstänne, herra Beautrelet." (s. 206)
------------	---	---

Esimerkki 65 käyttää lähdekielisessä tekstissä ilmeisesti ranskankielistä lyhennettä sanasta 'monsieur', joka suomennoksessa on kuitenkin yksinkertaistettu vain 'herraksi'. Myös esimerkissä 54 käytetään Arsène Lupin -romaanista sen ranskankielistä nimeä, joten romaanissa on muutama kielellinen viittaus myös

ranskaan. Ranska on kuitenkin kielenä todennäköisesti tutumpi lähdekielen lukijalle kuin suomi.

66.	<p>Air mother, grant me wisdom, daughter of sky, strength provide help an orphan to find a way home, guide a lost bird to the land of south</p> <p>Forgive a child with bloody hands a poor shaper who mars your work with ugly deeds, and uglier thoughts with cuts and scars befouls your song (s. 172)</p>	<p><i>Tuskaa ja murhetta olen minä tuonut, viiltävää vääryyttä maailmaasi luonut, armahda syntistä kurjaa.</i></p> <p><i>Vala minuun voimaa ja viisautta anna, orpolapsi sylissäsi kotihin kannan, opasta sielua nurjaa. (s. 229)</i></p>
-----	---	---

Esimerkin 66 lähdetekstissä rukous on huomattavasti pidempi kuin kohdetekstissä. Viittaukset Ilmattareen ja Kalevala-henkiseen luomiseen ja laulamiseen jäävät myös käännöksestä pois. Suomenkielisessä käännöksestä on kuitenkin selkeästi riimit, jotka taas puuttuvat lähdetekstistä.

68.	<p>'We race. And compete in craft and <i>väki</i> song.' (s. 234)</p>	<p>"Kilpalentoja nyt ainakin", Mieli pohtii. "Myös rakentaminen ja väkilaulu ovat suosittuja." (s. 312)</p>
-----	---	---

Esimerkissä 68 lähde- ja kohdetekstien välillä on tulkintaeroja: 'race' on suomennettu 'kilpalennoksi', vaikka alkuperäinen ei varsinaisesti niin suoraan sanokaan. Toisaalta Oortin pilven asteroideilla ei oletettavasti muunlaisia mahdollisuuksia nopeuskilpailuun ole. Samoin sana 'craft' voi tarkoittaa muutakin kuin rakentamista, tai lähinnä suomen sana 'rakentaminen' viittaa useimmiten johonkin suurempaan toimintaan, kun taas englanniksi sana voi tarkoittaa esim. askartelua. Esimerkissä on myös mainittu '*väki* song', joka viittaa ilmeisesti jonkinlaiseen nanoteknologiaan, joka toimii jonkinlaisen laulamisen ohjeistamana.

<b>70.</b>	'Mother Ilmatar,' Mieli breathes. (s. 261)	"Pyhä Ilmatar", Mieli henkäisee. (s. 349)
------------	--	---

Esimerkki 70 kuvaa sitä, miten oortilaisten jumaluudet ovat myös osa heidän normaalia puhekieltään, samalla tavoin kuin esimerkiksi englanniksi saatetaan mainitaan jumala huudahduksissa tai muussa vastaavassa yhteydessä, kuten esimerkiksi sanonnoissa 'god damn' tai 'mother of God'. Suomessakin on vastaavia sanontoja, kuten 'Herra Jumala' tai 'jumalauta'. Uskonnon esiintyminen puhekielessä kuvanneekin tässä sitä, että jumaluudet ovat esillä oortilaisten jokapäiväisessä elämässä tavalla tai toisella.

## 5.6 Yhteenvetoa

Vaikka jo aiemmin on mainittu että ainakin Sinisalo on ollut mukana teostensa käännösprosessissa, on myös huomattava ettei kirjailija itse välttämättä osaa tunnistaa kaikkia elementtejä, jotka voivat aiheuttaa kulttuuritöyssyjä. Kirjailija ei ole useinkaan yhtä tarkkaan perehtynyt sekä lähde- että kohdekielen kulttuuriin kuin kääntäjän pitäisi olla. Kirjailija tuntee tietenkin oman tuotoksensa parhaiten ja tietää mitkä osat siitä ovat tärkeimpiä tarinan ymmärtämisen kannalta, mutta ei voida olettaa, että kirjailijan tuntemus kohdekulttuurista vastaa asiantuntevan kääntäjän tuntemusta. Molemmilla on siis tietynlainen vastuu siitä, että myös kohdekulttuurin lukija saa mahdollisimman samankaltaisen, parhaassa tapauksessa peräti samanlaisen, kokemuksen lukemastaan käännöksestä kuin lähdekulttuurin lukija. Pääasiassa vastuu on kuitenkin kääntäjän, vaikka käännös tehtäisiinkin yhteistyössä kirjailijan itsensä kanssa, sillä kääntäjä tekee joka tapauksessa lopulliset ratkaisut. Rajaniemen tapauksessa ei ole varmaa, onko hän nähnyt romaaninsa suomennosta ennen sen ilmestymistä, tai ei ainakaan ole puuttunut käännösprosessiin kovinkaan paljon (Lea 2010).

'Transit'-novellissa ollaan selkeästi urbaanissa ympäristössä, mutta siinä on huomattavissa määrin tekijöitä, jotka saattavat tuntua vierailta muiden kulttuurien edustajille. Novellissa puhutaan paljon yleisistä suomalaisista kulttuuri-ilmiöistä, kuten alkoholinkäytöstä, yleisistä käytöstavoista ja kesänviettotavoista. Kaikki näistä ovat suhteellisen erilaisia eri puolilla maailmaa. Jopa monissa selkeän länsimaisissa kulttuureissa on selkeitä eroja työ- ja alkoholikulttuurien välillä. Myös puhekielisyys on tässä novellissa olennainen hahmonrakennusstrategia, mutta samankaltaisia käännösongelmia on tullut vastaan myös 'Baby Doll' -novellin käännöksessä.

'Metsän tuttu' on puolestaan selkeästi luonnonläheisempi. Lähdetekstin lukijalle se muistuttaa ehkä tavallaan mystisempää versiota kesäisestä hetkestä mökillä, kun taas lähdekielen lukijalle se saattaa muistuttaa enemmän fantasiamaailmaa. Novellissa tärkeimmät tekijät ovatkin yhteys luontoon ja perinteinen suomalainen runonlausunta tai -laulu. Käännöksessä menetetään helposti erityisesti runon perinteikkyys, mutta myös luontosanasto saattaa vieraannuttaa joitain kohdekielen lukijoita.

'Baby Doll' -novellin kulttuuri on selkeämmin 'yleisen länsimaalainen', jopa ehkä hieman enemmän amerikkalainen kuin suomalainen kulttuurimaisemaltaan. Se kuitenkin sijoittuu selkeästi Suomeen, mikä lisää sen shokkiarvoa lähdekielen lukijalle. Toisaalta samainen tekijä ehkä selittää sen suosiota ulkomailla: se toimii myös englanninnoksena, koska Leppihalmeen (1997) kuvaamia 'kulttuuritöyssyjä' ei juurikaan ole, tai ainakaan ne eivät ole kovinkaan suuria. Silti myös lähdetekstin lukija tunnistaa oman kulttuurinsa jollain tasolla novellin lähitulevaisuutta kuvaavasta maailmasta: Suomessakin teini-ikä varhaistuu varhaistumistaan ja lapset altistuvat yhä varhaisemmassa vaiheessa seksuaalisuudelle ja seksille. Pääteemansa lisäksi novelli käsittelee myös sisarusten välistä kilpailua ja kateutta. Novellissa vanhemmat ovat lähinnä merkityksettömiä, korkeintaan harmittavia sivuhahmoja novellin päähenkilöille eli lapsille. Novellin maailmassa siis jo 20-vuotiaat ovat ohittaneet parhaan ikänsä eivätkä ole sen jälkeen oikeastaan edes huomion arvoisia.

Hannu Rajaniemen *The Quantum Thief* on kirjoitettu hänelle itselleen synnyinkulttuuria vieraammassa, englanninkielisessä kulttuurissa. Osittain ehkä tästäkin syystä se ei ole yhtä selkeästi kulttuurisidonnainen kuin Sinisalon novellit, mutta myös Rajaniemen romaanissa on erittäin paljon alluusioita. Mieli-hahmon kotimaailma on kuitenkin ilmeisen suomenkielinen: kaikkia oortilaisten kulttuuriin kuuluvia asioita kutsutaan suomalaisilla nimillä. Suurin osa näistä nimistä on yksinkertaisia, yleisesti käytettyjä sanoja, tarkoitettiinpa niillä romaanissa sitten erisnimiä tai yleisempiä käsitteitä. Onkin siis mielenkiintoista pohtia sitä, miten suomenkieliset termit tuovat, muiden vieraiden termien seassa, englanninkieliselle lukijalle varmasti lisää vierauden ja eksotiikan tunnetta, kun taas suomennoksessa tämä vaikutus on osin menetetty. Oikeastaan suomalaiselle lukijalle Mielen kotimaailma tuntuu ehkä jopa tutummalta kuin muu romaanin kuvaama maailma, koska sen nimet ovat suomalaisia ja vanhahtavampia. Tämä nimien käyttö vaikuttaakin siis melko todennäköisesti siihen, miten lukija tulkitsee lukemaansa: suomalaislukijan on helpompi kuvitella ilman kuvailuakin, miltä avaruusalus *Perhonen* suunnilleen näyttää, kun taas englanninkieliselle lukijalle se on selitettävä erikseen ja tarkasti, jotta aluksen ulkonäöstä ja ominaisuuksista muodostuisi jonkinlainen käsitys lähdetekstin lukijan mielessä. Rajaniemen käyttämät

suomalaisviittausten ulkopuoliset alluusiot ovat enimmäkseen niin ilmiselviä, että lukija voi tahtoessaan ottaa niiden merkityksistä selvää. Suurin osa Lupin-kirjoista mainitaan nimeltä, jolloin lukijan on mahdollista tutustua aiheeseen halutessaan tarkemmin, tai hän voi jättää alluusiot halutessaan lähes täysin huomiotta. Osa tarinan tasosta on kuitenkin sidoksissa siihen, että le Flambeur ja Lupin ovat samankaltaisia mestarivarashahmoja.

## 6. Loppupäätelmät

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli pohtia sitä, vaikuttaako kulttuuri myös sellaisten tekstien kääntämiseen, joiden oletetaan helposti olevan suhteellisen irrallisia kirjoittamiskulttuureistaan. Spekulatiivinen fiktio on genrenä sellainen, jonka teosten usein käsitetään pyrkivänkin erottumaan ympäröivästä maailmasta ja omasta kirjoituskulttuuristaan. Kuitenkin sekä Johanna Sinisalo että Hannu Rajaniemi käyttävät kulttuurireferenssejä nimenomaan sitoakseen teoksensa nykyiseen maailmaansa ja omaan kulttuuriinsa, vaikka molemmat kirjailijat käyttävätkin kulttuurireferenssejä eri tarkoituksiin. Sinisalo kytkee niillä teoksensa ympäröivään kulttuuriinsa, kun taas Rajaniemi ilmeisesti pyrkii suomalaisten kulttuurireferenssiensä perusteella erottumaan elinkulttuuristaan Skotlannissa ja kunnioittamaan samalla omaa synnyinkulttuuriaan.

Vaikka tässä tutkimuksessa molemmat tutkitut kirjailijat ovat suomalaisia, samankaltainen logiikka toimii myös muiden teosten yhteydessä. Spekulatiivisen fiktion teoksia ei siis voi erottaa kulttuurista, jossa ne on kirjoitettu, tai niiden merkitykset saattavat muuttua omituisiksi tai joskus jopa käsittämättömiksi. Esimerkiksi Margaret Atwoodin *A Handmaid's Tale* ei toimisi samalla tavalla, jos sitä luettaisiin kulttuurissa, jossa naisten alempi asema lähinnä lisääntymisen apuvälineinä on tavallisempaa kuin se, että naisilla olisi sananvaltaa omaan kehoonsa ja siihen, miten sitä käytetään. Spekulatiivinen fiktio ei siis myöskään ole harmitonta viihdekirjallisuutta, joka myisi riippumatta siitä, miten hyvin sen käännöksessä otetaan huomioon kulttuurisidonnaiset seikat. Se pyrkii kuvaamaan meille yhteiskuntamme ongelmia ja mahdollisuuksia, ja pyrkii vaikuttamaan tapaan, jolla käsitämme ympäröivän maailmamme. Huono käännös tekee helposti purevastakin yhteiskuntakriitikistä hämmentävää ja tehotonta. Spekulatiivisen fiktion lukijat (ja kirjoittajat) ovat myös usein niin kielitaitoisia, että lukevat teokset alkuperäiskielellä enemmän kuin lukisivat huonoa käännöstä. Niinpä onkin tärkeää tarjota heille kunnollisia käännöksiä, joissa otetaan erityisesti huomioon kulttuuritöyssyjen välttäminen, käännöksen yleinen laatu ja lukijakunnan tavallista kriittisempi asenne käännöskirjallisuutta kohtaan.

Tutkimuksen perusteena oli siis paitsi spekulatiivisen fiktion suhteuttaminen kulttuuriin, myös kulttuurin tarve spekulatiiviselle fiktiolle. Länsimaiset kulttuurit ovat ottaneet vaikutteita spekulatiivisesta fiktiosta niin kauan, että osa jokapäiväisistä mielikuvistamme ei enää välttämättä edes yhdisty alkuperäisiin lähteisiinsä; robotit, kloonaus, kosketusnäytöt ja ”Isoveli valvoo” ovat kaikki alun perin lähtöisin spekulatiivisesta fiktiosta, mutta elävät nyt omaa elämäänsä jokapäiväisessä keskustelussa ja elämässä. Spekulatiivinen fiktio siis antaa meille tapoja käsitellä pelkojamme mutta sen lisäksi myös uusia ideoita. Tuskin kukaan muu kuin spekulatiivisen fiktion kirjoittaja olisi voinut kuvitellakaan vuonna 1949, että jonain päivänä kamerat vahtivat kaikkea, mitä tapahtuu, tai vuonna 1873 että maailman ympäri pääsisi joskus 80 päivässä. Toisaalta myös joskus spekulatiivinen fiktio saattaa ruokkia niitä pelkoja, joita se kuvaa: H. G. Wells kuvasi kirjassaan *Food of the Gods* sienipilveä, joka tuhosi maailmasta suuren osan, vuosikautia ennen atomipommin keksimistä. Ja atomipommin keksimisen jälkeen spekulatiivinen fiktio on taas löytänyt uuden pelon aiheen, jota käsitellä ja jota vastaan taistella fiktion keinoin.

Tämän tutkimuksen esimerkkien perusteella on siis selvää, että kulttuuri vaikuttaa paitsi siihen, miten teosta luetaan lähdekulttuurissa, mutta myös siihen, miten sen käännöksestä voi tehdä monia eri tulkintoja. On myös huomattava, että kulttuurireferenssit eivät välttämättä ole aina selkeitä: suomalaiselle kääntäjälle voi olla hankalaa muistaa esimerkiksi sitä, miten muualla maailmassa on täysin normaalia katsoa keskustelukumppaniaan silmiin tai koskea tuntematonta ihmistä. Suomalaisissa kun molemmat usein synnyttävät usein jonkinasteisen puolustusreaktion tai oletuksen seksuaalisesta kiinnostuksesta. Toisaalta esimerkkiteokset kuvaavat myös sitä, että monet spekulatiivisen fiktion pelot ovat, Urbanskin painajaismallin mukaisesti, erittäin yleismaailmallisia. Erityisesti länsimainen kulttuuri on usein niin englanninkielisen viihteen kyllästämiä, että kaikki anglosaksisen alueen pelot ovat tuttuja myös muualla maailmassa. Vaikka esimerkiksi Suomi ei ole kovinkaan todennäköinen kohde ydinpommille, suomalaiset pystyvät silti samaistumaan spekulatiiviseen fiktion, joka kuvaa ydintuhon jälkeistä maailmaa. Osatekijänä tässä saattaa tietenkin olla Venäjän läheisyys ja erityisesti Tšernobylin ydinonnettomuus vuonna 1986. Toisaalta

Suomessa taas esimerkiksi susien pelko on räjähtänyt suhteettomiin mittoihin, kun taas täysin sudettomassa Iossa-Britanniassa sudet ovat lähes tuntematon pelon kohde. Niinpä kulttuuri vaikuttaa siihen, miten spekulatiivista fiktiota ja sen uhkakuvia tulkitaan ja luetaan.

Jatkotutkimuksena voisi olla kiinnostavaa tutkia sitä, miten erilaisia eri kielille tehdyt käännökset tässä tutkimuksessa käytetyistä teoksista ovat. Esimerkiksi *The Quantum Thief* on käännetty useammallekin eurooppalaiselle kielelle, joissa suomenkielisten sanojen vieraus on vastaava kuin alkuperäisessä; niissä kuitenkin jokin muu kulttuurinen seikka saattaa muuttua. Samaten olisi mielenkiintoista pohtia sitä, miten Sinisalon novellien sanasto ja alluusiot toimivat eri maissa. Sinisalon romaaneissa riittääkin tutkittavaa, koska niitä on käännetty enemmän eri kielille kuin hänen novellejaan. Ne ovat myös todennäköisemmin helpommin saatavilla kuin usein kerran vuodessa ilmestyvät novellikokoelmat (joista usein painetaan vain yksi painos) tai kausittain ilmestyvät lehdet. Tutkimuksen arvoinen aihe voisi olla sekin, miten paljon esimerkiksi Rajaniemi on osallistunut romaaniensa käännösprosessiin. Tämä edellyttäisi sitä, että joko kirjailijaan tai kääntäjään saisi suoran yhteyden. Tätä tutkimusta tehdessäni selvisi, että Sinisalo vastaa melko helposti kysymyksiin hieman epävirallisemmissakin yhteyksissä. Rajaniemeen tai Rajaniemen kääntäjään Autioon en edes yrittänyt ottaa yhteyttä tätä tutkimusta varten, koska sellainen tutkimusasetelma ei ollut tarpeen tätä tutkimusta tehdessä.

Lisäksi olisi erittäin olennaista, että spekulatiivisen fiktion tutkimusta jatkettaisiin Suomessa. Erityisesti suomenkielinen spekulatiivinen fiktio jää helposti englanninkielisen varjoon. On mahdollista, että koska Suomessa ei ole yhtä selkeää genrekirjailijoiden ryhmittymää, monetkaan lukijat eivät edes tiedä lukevansa useinkin nimenomaan spekulatiivista fiktiota. Toisaalta taas käännöskirjallisuudessa usein puhutaan jo kannessa esimerkiksi scifin tai fantasian klassikoista, ja tällä pyritään myymään niitä enemmän. Jostain syystä kustannusmaailman yleinen mielipide tuntuu olevan, että Suomessa ei kirjoiteta scifiä tai fantasiaa, vaikka monet suhteellisen menestyneetkin kirjailijat (Johanna Sinisalo, Leena Krohn, Maarit Verronen, Risto Isomäki) kirjoittavat selkeästi nimenomaan spekulatiivista fiktiota. Olisikin olennaista kiinnittää niin kustannusmaailman kuin lukijoidenkin

huomio tähän genreen, ja ennen kaikkea painottaa sitä, ettei spekulatiivinen fiktio ole missään tapauksessa harmitonta viihdekirjallisuutta. Spekulatiivisella fiktiolla on paljon annettavaa paitsi lukijoille henkilökohtaisesti, myös koko yhteiskunnalle, jossa teokset on kirjoitettu. Spekulatiivinen fiktio kiinnittää huomion myös niihin yhteiskunnan epäkohtiin, joihin tavallinen media ei tuhlaa resursseja, ja niihin ongelmiin, jotka ovat niin syvään juurtuneita, ettei niiden välttämättä ymmärretä yleisesti olevan ongelmallisia ainakin tietyille ihmisryhmille.

*"It is almost impossible to predict what nightmares will be generated by the next great discovery. No one knows what surprises we will face as we turn the corner to the future, that's why they are called surprises"*

(Urbanski 2007, 213).

## 7. Lähteet

### Kaunokirjalliset lähteet

- Datlow, Ellen & Windling, Terri (toim.) 2010. *The Beastly Bride*. Tales of the Animal People. U.S.A.: Viking.
- Hartwell, David G. & Cramer, Kathryn (toim.) 2008. *Year's Best SF 13*. New York: HarperCollins.
- Rajaniemi, Hannu 2011. *Kvanttivaras*. Kääntänyt Antti Autio. Gummerus Kustannus Oy, Helsinki.
- Rajaniemi, Hannu 2010. *The Quantum Thief*. Gollancz, London.
- Sinisalo, Johanna 2008. Baby Doll. Kääntänyt David Hackston. Teoksessa Hartwell, David G. & Cramer, Kathryn (toim.), 1-26.
- Sinisalo, Johanna 2008. Baby Doll. Teoksessa Sinisalo, Johanna (2008), 377-413.
- Sinisalo, Johanna 2010. Bear's Bride. Kääntänyt Liisa Rantalaiho. Teoksessa Datlow, Ellen & Windling, Terri (toim.), 124-143.
- Sinisalo, Johanna (toim.) 2005. *The Dedalus Book of Finnish Fantasy*. Finland: Dedalus Ltd.
- Sinisalo, Johanna 2008. *Kädetömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita*. Juva: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Sinisalo, Johanna 2008. Metsän tuttu. Teoksessa Sinisalo, Johanna (2008), 128-150.
- Sinisalo, Johanna 2005. Transit. Kääntänyt David Hackston. Teoksessa Sinisalo, Johanna (toim.), 141-159.
- Sinisalo, Johanna 2008. Transit. Teoksessa Sinisalo, Johanna (2008), 68-94.

## Varsinaiset lähteet

Ala-Illomäki, Kati 2009. Hannu Rajaniemi – Poikkeus säännöstä. *Image*, 3/2009.

Noudettu 10.3.2014 osoitteesta <http://www.image.fi/artikkelit/hannu-rajaniemi-poikkeus-s-nn-ist>.

Atwood, Margaret 2011. *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. Nan A. Talese / Doubleday, New York.

Brooke, Keith (ed.) 2012. *Strange Divisions & Alien Territories. The Sub-Genres of Science Fiction*. Great Britain: Palgrave Macmillan.

Brooke, Keith 2012. No Place like Home. Topian Science Fiction. Teoksessa Brooke, Keith (ed.), 126-143.

Eskola, Kanerva, Granlund, Antti & Ihonen, Markku (toim.) 1998. *Missä mennään? Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*. Tampere: TAJU.

Eskola, Kanerva 1998. Scifiä aloittelijoille. Johdatus tieteisfiktion klassikkojen maailmaan. Teoksessa Eskola, Granlund & Ihonen (toim.), 13-20.

Grebowicz, Margret (ed.) 2007. *SciFi in the Mind's Eye. Reading Science through Science Fiction*. United States of America: Open Court.

Hardsf.org. Noudettu 15.3.2014 osoitteesta <http://hardsf.org/HsFGHsf.htm>.

Heinilä, Tiina 2010. Hannu Rajaniemi pyrkii valloittamaan maailman. Noudettu 7.3.2014 osoitteesta <http://www.finemb.org.uk/Public/default.aspx?contentid=202551&nodeid=35864&culture=fi-FI>.

Hirsjärvi, Irma 2009. *Faniuden siirtymiä: suomalaisen science fiction –fandomin verkostot*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ingo, Rune 1990. *Lähtökielestä kohdekieleen. Johdatusta käännotieteeseen*. Juva: WSOY.

James, Edward & Mendlesohn, Farah (eds.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jones, Gwyneth 2003. The Icons of Science Fiction. Teoksessa James, Edward & Mendlesohn, Farah (eds.), 163-173.

- Karkulehto, Sanna 2004. Sateenkaaren tuolle puolen. Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* –romaanin tarjoamat reitit queer-luentaan. Teoksessa Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim), 256-286.
- Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim.) 2004. *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Jyväskylä: Like.
- Lea, Richard 2010. Hannu Rajaniemi: the science of fiction. Noudettu 10.3.2014 osoitteesta <http://www.theguardian.com/books/2010/nov/09/hannu-rajaniemi-quantum-thief>.
- LeGuin, Ursula K. 1979. *Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. London: Women's Press.
- Leinonen, Anne (toim.) 2006. *Kirjoita kosmos. Opas spekulatiivisen fiction kirjoittamiseen*. Turku: Suomen Tieteiskirjoittajat ry & Turun yliopiston tieteiskulttuurikabinetti ry.
- Leppihalme, Ritva 1997. *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Great Britain: Multilingual Matters Ltd.
- Leppihalme, Ritva 2000. Kulttuurisidonnaisuus kaunokirjallisuuden kääntämisessä. Teoksessa Paloposki, Outi & Makkonen-Craig, Henna (toim.), 89-105.
- Locus Index to SF Awards. Noudettu 14.3.2014 osoitteesta <http://www.locusmag.com/SFAwards/Db/Cmem2011.html>.
- McHugh, Nancy 2007. It's in the Meat: Science, Fiction, and the Politics of Ignorance. Teoksessa Grebowicz, Margret (ed.), 39-56.
- Miner, Horace 1956. Body Ritual among the Nacirema. *American Anthropologist*, June 1956, 503-507. Noudettu 6.3.2014 osoitteesta [http://en.wikisource.org/wiki/Body\\_Ritual\\_among\\_the\\_Nacirema](http://en.wikisource.org/wiki/Body_Ritual_among_the_Nacirema).
- Newmark, Peter 1988. *A Textbook of Translation*. Great Britain: Prentice Hall.
- Paloposki, Outi & Makkonen-Craig, Henna (toim.) 2000. *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Peepre, Mari & Keinänen, Nely 2000. *Reading Our World. A Guide to Practical and Theoretical Criticism*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Prucher, Jeff 2006. *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*. USA: Oxford University Press. Noudettu 10.3.2014 osoitteesta

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195305678.001.0001/acref-9780195305678>.

- Reiss, Katharina 2000. *Translation criticism - the potentials and limitations : categories and criteria for translation quality assessment*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Ruokonen, Minna 2010. *Cultural and textual properties in the translation and interpretation of allusions. An analysis of allusions in Dorothy L. Sayers' detective novels translated into Finnish in the 1940s and the 1980s*. Ph. D., University of Turku, Department of English.
- Sevón, Satu 2001. *Problems in translating new genres of literature: cyberpunk and the works of William Gibson*. MA thesis, University of Turku, Department of English.
- Sinisalo, Johanna 1998. Millaista science fictionia kirjoitan ja miksi? Teoksessa Eskola, Granlund & Ihonen (toim.), 26-29.
- Sisättö, Vesa 2006. Mitä on spekulatiivinen fiktio? Teoksessa Leinonen, Anne (toim.), 9-17.
- Soikkeli, Markku 1998. Koivun vai tähden alla? Suomalaisen scifin ominaispiirteitä. Teoksessa Eskola, Granlund & Ihonen (toim.), 21-25.
- Tan, Charles 2010. Johanna Sinisalo talks about 'Bear's Bride'. *SF Signal*, 25.5.2010. Noudettu 11.3.2014 osoitteesta [http://www.sfsignal.com/archives/2010/05/exclusive\\_interview\\_johanna\\_sinisalo\\_talks\\_about\\_bears\\_bride/](http://www.sfsignal.com/archives/2010/05/exclusive_interview_johanna_sinisalo_talks_about_bears_bride/).
- ThinkTank Maths. Noudettu 10.3.2014 osoitteesta <https://thinktankmaths.com/>.
- Urbanski, Heather 2007. *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Vilkman, Milla 2006. *Intralingual Translation of Children's Literature: Harry Potter Books from British English to American English*. MA thesis, University of Turku, Department of English.

## Liite I: Lainaukset lähdemateriaalista

### Transit

1.	<i>Käsittelijä: rikosylikonstaapeli Lamminmäki / pk. Aihe: Nauhurilta purettu, tutkintavankeudessa 14.07. alkaen olleen väkivaltarikoksesta epäillyn Klaus Antero Vikstenin sellissä sanelema tunnustus. (s. 68)</i>	<i>Handler: Lamminmäki / pk Subject: Transcript of dictated confession of Klaus Antero Viksten, arrived in custody 14.7; awaiting trial. (s. 141)</i>
2.	Sama se sitten, mä olen kuitenkin kai häkissä lopun ikää että se on se ja sama vaikka mä puhunkin, äänittääkstää? (s. 68)	Okay. Doesn't matter, I'll still be locked up for the rest of my life, so it won't make any difference if I talk now -- is this thing recording? (s. 141)
3.	Mä olin tulossa yhden Kaarinan ja Hepen luota Sammonkadulta, me oltiin napattu tabuja ja kaljaa koko illan ja meillä oli tosi meno päällä, me tönittiin toisiamme nurmikolle ja naurettiin hirveetä hörönauria ja oli sellanen tosi lentävä fiilari, pää täynnä kamaa ja yötä, ja Kaarina ja Hepe halus mennä jonnekin ottaan vielä pari kaljaa mut mun rahat oli ihan sippi ja mä halusin kiihkeesti jotakin äksönii, jotain ihan muuta kuin istuu jossain kuppasessa luukussa ja lipittää bissee. (s. 68-69)	I was with these guys Kaarina and Hepe, we'd just left their place -- we'd been doing a few tabs and drinking lager all evening and by this point we were having a really good time, knocking each other about on the grass and laughing like lunatics, it was fantastic, we were tripping out of our heads on gear and the night air, and so they wanted to go somewhere and have another few drinks but I was out of cash and I really wanted some action, something more than just sitting cooped up inside all night knocking back the pints. (s. 142)
4.	[...] lacoste lakos hähää (s. 69)	[...] he flew arse over tit (s. 142)
5.	Ja mä en ikinä, en ikinä, oo nähny kenenkään katsovan mua sillai, mä kattoin sen silmiin ja ne oli kuin kaksi tunnelia joitten toisista päistä leiskui valo, mutta ne oli silti ihan tavalliset silmät, se vaan katsoi mua sillä tavalla että niinku mun vatsaani olis isketty nyrkillä. (s. 71)	And I've never, <i>never</i> seen anyone look at me like that before, I looked back into her eyes and it was like looking down two tunnels with light flickering at the end, but still they were normal eyes -- the way she looked at me, it was like someone had punched me in the stomach. (s. 143)
6.	Tabut hiipi mun päässä vielä aika kipakasti ja mä laitoin käden sen ympäri ja rupesin vähän kokeileen	I could still feel the tabs whirring round my head; I put my arm around her and thought I'd try my luck, but she just

	mutta se katso mua ja hymyili ja katso taas, ja se puhui aivan makeita levottomia. (p. 75)	kept staring at me and smiling and then having another look, and she was talking well out of line. (s. 146)
7.	Auto, tietenkin me tarvittais auto, iso auto. Kello oli silloin jotain vähän yli kakstoista yöllä ja alko vähän hiljetä ja mä tiesin sivummalla pari hyvää parkkipaikkaa joilla vois olla sopivia, ja mä oon tehny niin monta rillakeikkaa et mä kyllä tiedän miten homma sujuu. (s. 76)	A car, of course we'd need a car, a big car. It must have been just after midnight by this point and things were quietening down, and I knew a few little places where we'd find ourselves a car -- I've done enough car jobs to know what I'm doing. (s. 147)
8.	Mä ajoin ihan härskisti [varaston] pihaan, onneks oli lauantai eikä kukaan tehny ylkkäriä. Se varasto oli ku joku lato, sinne pääsi sisään suurin piirtein oven alittamalla. (s. 77)	I parked the van right outside the gate; it's a good job it was Saturday and no one on a late shift. The warehouse was like a barn, we might as well have crawled underthe door, it was so easy to get in. (s. 147)
9.	Me ajettiin ja ajettiin siinä kesäessä yössä. Oli aika vähän liikennettä, kaikki suomalaiset oli varmaan kesälomalla. (s. 91)	We drove on and on through the summer night. There wasn't much traffic, everyone was probably on their summer holiday. (s. 157)

## Metsän tuttu

<p><b>10.</b></p>	<p>Kataia makaa jäkäläkössä viihtyen oivallisesti. Muurahaisten sammaleeseen uurtama polku on on hänen edessään, ja pikku eläinten päättömän tuntuinen, mutta tavallaan määrätietoinen säntäily eestaas on Kataiasta hyvin hupaisaa. Hän leikkii. Kataia leikkii laittamalla muurahaisten polulle pikku esineitä: havunneuloja, kävyn suomuja, kuusenkerkkiä, omia hiuksiaan. (s. 128)</p>	<p>Kataya lies among the lichen, enjoying herself. In front of her runs the path the ants have furrowed in the moss, and she finds the seemingly pointless yet purposeful dashing to and fro very funny. She is playing; she puts little obstacles on the ants' oath: pine needles, cone scales, new spruce shoots, her own hairs. (s. 124)</p>
<p><b>11.</b></p>	<p>Oli meillä ennen heimo, oli heimo huonojalka: peuran tahtoa tavotti, hirven henkeä havitti; aina askeleen jälessä. Oli ennen meillä heimo, oli heimo henkipatto: suet kollot kantapäillä, ilveksen pahat perässä; aina heimo huonompana. Oli heimo heikonlainen: nälänvaiva, pelvonpoika, nuorna neiet neuvotonna, tuonen tuttuna tyrret. Vaan oli Akka ensimmäinen. Akka metsähän menevi, salon seutuja samosi. Silloin ukkonen jyrähti, välähytti valkiainen. Tuli kouvo taivahalta, lahjan antaja laelta. (s. 131)</p>	<p>Ancient times our tribe remembers, weak of leg were all the people, spying after speedy reindeer, ever chasing elk in forests, always left behind were people. Ancient times the tribe remembers, weak of spirit, weak of power; at their heels the wolves were hunting, yet behind were lynxes leaping, ever worse in fight the people. Weak and weaker yet the people: famished were they, fearful children, silly sisters lacking counsel, close to death the dainty daughters. First was Akka, mindful maiden, for she did in woodland wander, strolling through the fen and forest. Thunder rumbled in the woodland lightning lit the fen and forest. Spirit from the skies descended, from up high appeared Gift Giver. (s. 126-127)</p>
<p><b>12.</b></p>	<p>Missä Ohto synnytelty? Mesikämmen käännytelty? Kuun luona, tykönä päivän, Otavaisten olkapäillä; sielt' on maahan laskettuna hihnoissa hopeisissa, kultaisissa kätkyhissä. (s.131-132)</p>	<p>Where's the place of Bruin's birthing? Where the home of Honey-eater? House of Moon and home of Daystar, high up on the Dipper's shoulders; down from there to earth was lowered silver shining by the beltings, golden shimmers on the cradle. (s. 127)</p>
<p><b>13.</b></p>	<p>[...] kätkyt oli noussut linnun lailla taivaalle kohti Otavaista, tähtien</p>	<p>[...] the cradle had ascended like a bird back to the heavens—rising toward the</p>

	rykelmää jota heimo kutsui nyt Kontiontähdiksi. (s. 132)	Big Dipper, the group of stars that the tribe now calls the Bruin Stars. (s. 127-128)
14.	Niin Akka oli huomannut, että osasi hallita eläimiä; osasi karkoittaa suden ja kutsua peuran, osasi houkutella raudun purosta ja pyytää käärmettä väistämään. (s. 132)	Now this Akka discovered that she was able to control animals: to chase off the wolf and call the deer, to charm the trout from the brook and ask the snake to yield way. (s. 128)
15.	Muut heimon naiset seisovat takalalla, miehiä ei näy, ja naisilla on nahasta tehty suuri säiliö ja pieni tuohinen vakka. (s. 134)	The other women of the tribe stand back as Kataya approaches Akka Ismia, looking her straight in the face. There are no men in sight. The women carry a big leather container and a small basket made of birch bark. (s. 129)
16.	Mikä se on taivaankansi? Taivaankansi kaarevainen tähtien tuo täplittämä, se on kohtu otson lahjan. Missä sisko taivaankannen? Lepän luona, viian vierrä, alla pienosen petäjän, alla kaunosen katajan, oman koivun oksan päällä (s. 134)	What's the secret of the sky vault? High to heavens curves the sky vault, with the stars its dome is dotted: that's the womb of Bruin's present. Where's the sister of the sky vault? By the alder, near the thicket, by the bark of pine tree branches hiding under juniper bushes on the boughs of summer birches (s. 129)
17.	Vain virsut he jättävät jalkaan. (s. 135)	[...] leaving only her birch bark shoes. (s. 129)
18.	Säiliön sisus kuhisee ruskeanpunaisena, mustantäplikkäänä. Kahmalo kahmalon jälkeen lenninkäisiä, leppäsiskoja, kihisee ja velloo säiliössä. (s. 135)	Inside is a red-brown, black-spotted swarm of ladybugs, or bloodsisterbugs, churning about in the container. (s. 129)
19.	He nostavat kartut ylös ilmaan ja laskevat ne ruhjovasti lenninkäismassaan. (s. 135)	[...] Aella and Mitar lift wooden cudgels and give the mass of ladybugs a crushing blow. (s. 130)
20.	Lennä lennä leppäsisko kiidä taivahan kuvaja kiven suuren juuripuolle kahden kallion kolohon oman tuon emämme luokse kohti äitimme ylimmän elon kaiken tuopahaisen atrian taritsevaisen (s. 136)	Fly bloodsister, fly to the forest, fly with wings of heaven's image, fly to roots of biggest boulders, fly to crag and fly to crevice, fly and find the first Birth-Giver, fly and find the highest Mother who gives life to all the creatures, who gives food to all who hunger. (s. 130-131)

21.	Lennä ittään, lennä länteen, purjehtele pohjaseen, puolipäiväseen palaja. Nosta kontio kolosta, mesikämmen mättähästä. Kanna kalvo katson päälle, sumu silmille sivellä, utu ohtolle osota (s. 137)	Fly off east and fly off westward, fly to far up northern corners, fly to south of noon-sun's shining. Raise the Bruin up from his burrow, heave the Honeypaws from hideout. Shroud the sight and veil the seeing, fog the eyes of Forest Apple, mist the mind of Hairy-Muzzle. (s. 131)
22.	Arrah astuu esiin ja ojentaa tuohivakkaa. Siellä on punainen, täplikäs kupu: sienen lakki. Toinen taivaankannen kuva. (s. 137)	Arrah steps forward and presents the birch bark basket. Inside is the cap of a mushroom, bright red and spotted with white. Another image of the vault of heaven. (s. 131)
23.	Shomjan [kärpässiäni] punainen taivaankansi saattaa loistaa minkä vain viidan viereltä, minkä lepän liepeiltä tahansa. (s. 138)	The red sky vault of <i>shomja</i> might shine by any thicket, near any alder. (s. 132)
24.	Tule piikasi pitoihin tule häihin häkkösesi villapään vihkiäisihin... Niin minä ohtoa toivon kuin on neiti nuorta miestä, punaposki puolisoa. Juo metsän mesipikari neitsen neijen kainalosta. Ota mua oppimahan. (s. 139)	Come and meet your humble maiden. Come to jolly woodland wedding. Have a happy feast in forest. So I wait for Brown-furred Beastie as a bride waits for the bridegroom. Woodland Beauty, good Stout Fellow, drink the drops of forest honey off the armpits of your maiden. Take to thee to learn the forest. (s. 133)
25.	Karhu käy kolmena iltana syömässä variksenmarjoja lähistöllä [...]. Kun karhu kävelee suolla hilloja syöden [...]. (s. 139)	Over the next three evenings the bear comes to eat crowberries in the neighbourhood [...]. When the bear walks in the bog, eating cloudberry [...]. (s. 133)
26.	Ja samalla hänen mieleensä tunkeutuu tuhat muuta mieltä, punavatsaisen linnun mieli ja kaukana kiitävän revon mieli ja karhua säikkyvän jäniksen mieli ja kaukana kumpua kaivavan mäyrän mieli. (s. 140)	And at the same time, thousands of other minds are impressing themselves on her: the mind of a red-breasted bird in the trees above and the mind of a fox speeding far away and the mind of a hare scared off by the bear and the mind of a badger digging in its hammock. (s. 133)
27.	Kun karhu aterioi herkkutateilla kuusikossa, Kataia poimii niitä ja shomjaa ja syö. (s. 140)	When the bear dines on delicious mushrooms in the spruce copse, Kataya picks both those and <i>shomja</i> and eats. (s. 134)

<b>28.</b>	Karhu syö karpaloita, ja Kataia kulkee perässä suupielet punaisina. (s. 140)	Kataya eats cranberries, and Kataya walks behind, the corners of her mouth red. (s. 134)
<b>29.</b>	[...] ja keräämällä havua kuusista, vaivaiskoivun varpuja, tuoksuvaa suopursua ja kanervaa, ja ruohoa ja sammalta [...]. (s. 141)	She gathers spruce needles, dwarf-birch twigs, pungent marsh tea, bunches of heather, grass and moss. (s. 134)
<b>30.</b>	Kataia, kaunis ilman tyttö. Kohuissaisko kouvon kannoit? (s. 145)	Kataya, fair forest maiden, do you bear the Beast within you, in your womb the Woodland Spirit? (s. 138)
<b>31.</b>	Hän tuntee karhun niin kuin karhun morsian voi karhun tuntea. (s. 146)	She knows the bear like only a bear's bride can know it. (s. 139)
<b>32.</b>	Jos mun tuttuni tulisi. Ennen nähtyni näkyisi, tuolle kättä kääppäjäisin vaikk' olis käärme kämmenpäässä... (s. 146)	Should my Known One come and meet me, should my Seen One see me coming, hand in hand would I be taking, were a snake between the fingers... (s. 139)
<b>33.</b>	Tuolle suuta suikkajaisin vaikk' olis suu suen veressä... (s. 147)	Mouth to mouth would I be kissing, though the tongue of wolf's blood tasting... (s. 139)
<b>34.</b>	Tuolle kaulahan kapuisin vaik' olis karhu kaulan päällä! (s. 147)	In my arms the Known One holding were a bear upon the neck bones... (s. 139)
<b>35.</b>	Vielä vierehen menisin vaikk' ois vierus verta täynnä! (s. 148)	Self next to my Seen One setting be there blood upon the side! (s. 140)

## Baby Doll

36.	Vittu joo. (s. 377)	Oh, for fuck's sake! (s. 2)
37.	Aina kun mude on poissa kotoa niin ruoka on mitä sattuu, ihmeellisiä isjän itse laittamia pöperöitä sen sijaan että olisi muden ostamaa pizzeria ja delisushia ja grillileipiä, ja fadelle saa jankuttaa kaikista mitä pitää ostaa sata kertaa ja kertoa mihin niitä muka tarvitsee. (s. 379)	Whenever Mumps goes away, they end up eating all sort of weird meals that Dumps cooks himself, instead of pizza or deli sushi or toasted sandwiches like Mumps gives them. You need to tell Dumps at least a hundred times what stuff to buy at the store, and why you need it. (s. 3-4)
38.	Lulun kuva on jo kerran ollut Suomen Cosmopolitanin kanssa ja Lulun agentti on sanonut, että kuvastokeikkoja ei enää tehdä. Lulun imageen ei Ellos eikä Anttila kuulemma sovi. (s. 382)	Lulu's face recently landed on the cover of the Finnish <i>Cosmopolitan</i> , a very big deal, so now her agent says she has to stop posing for the catalogs. Being associated with Monoprix and Wal-Mart won't help her image. (s. 6)
39.	Älä ny kuitenkaan sitä moolokkiin heitä. Mä oon kierrätyksen kannalla. (s. 384)	Easy pleasy. I believe in recycling. (s. 7)
40.	Musiikki jumputtaa ja liikkeet ja ou jee ja teikit beibi -voihkinat ovat kamalan yksitoikkoisia, mutta kaikki katsovat ruutua, kukaan ei kehtaa olla katsomatta. Annetten tulee kuuma ja hävettää ja välillä taas hänestä tuntuu siltä kuin mahan alla tykyttäisi ylimääräinen pieni sydän mutta sekin hävettää. Annette tietää että koko ajan on katsottava ja samalla on esitettävä ettei se tunnu missään, samalla tavalla kuin pojat katsoo kauhuleffaa. Jos näyttää että pelkää niin kaikki nauravat ja pilkkaavat. Vaikka kauhuleffan tarkoitus on pelottaa ja se on sitä varten tehty, sitä ei saa pelätä. Niin tätäkin täytyy katsoa niin kuin se ei meinaisi mitään. (s. 386-387)	The pounding music and the script with its endless shouts of "Give it to me, baby" and "Meats to the sweet" are all very monotonous, but they still stare at the screen--nobody dares not watch. Annette feels twitchy and uncomfortable, and sometimes it's like there's a second little heart beating under her stomach, and that makes her uncomfortable, too. She knows you're supposed to stay the distance with this stuff, and you're also supposed to pretend it doesn't bother you the slightest, the way boys watch slasher movies--if you let on you're scared, everybody laughs and takes the piss. Even though the whole point of horror flicks is to upset you, and that's why they get made in the first place, you're still not allowed to be scared. And so they have to watch these grand slam hot pussies as if it didn't mean anything. (s. 9)
41.	"Miltä se oikein tuntuu?" [...] "Ihan kivalta."	"So tell me, how does it feel being the new face of Sexy Secrets Underwear?"

	"Koetko sä nyt olevasi jonkinlainen valtakunnallinen unelmien kohde?" [...]"Joo, vaikka." (s. 389)	[...] "Okay." "People say you're about to become the object of a national fantasy. Do you agree?" [...] "I guess." (s. 10)
42.	"Annette on mun pikkusisko", Lulu sanoo ja puhaltaa purkkapallon. "Se on kahdeksan." (s. 389)	"That's my little sister," Lulu says before blowing a bubble gum bubble. "She's eight." (s. 11)
43.	Annette on menossa kouluun bussilla. Matkaa ei ole kuin jotain alle kilometri, mutta laki määrää että kaikkien oppivelvollisuusikäisten pitää kulkea kouluun vanhempien autolla tai valvotuissa busseissa. "Lasten ja nuorten omaksi suojaksi", luki mainoksissa silloin pari vuotta sitten kun lakia tehtiin tunnetuksi. (s. 391)	Annette is on the school bus. The journey is less than a kilometer, only a few blocks, but the law states that all school-aged children must ride to school in their parents' cars or on a supervised bus. "For the protection of our children," ran the ads a few years ago when the law went into effect. (s. 12)
44.	[...] hän puhuu melkein koko matkan niistä NHL-pelaajista joita hän eniten ihailee, niistä joilla on nopeimmat autot ja komeimmat misut joilla on komeimmat tisut. (s. 395)	[...] he talks practically the whole way home about which hockey players he admires the most, the ones that have the fastest cars and the juiciest babes with the hottest knockers. (s. 15)
45.	Annette juoksee suoraan tyttöjen vessaan ja oksentaa, ja lihaperunasoselaatikko tulee isona yökkäyksinä vessanpyttyyn. (s. 398)	Annette runs straight to the girls' toilet and throws up, filling the bowl with globules of meat and potatoes. (s. 16)
46.	Annette ei ymmärrä. Nana kaivaa Evian-pullon repustaan, ojentaa sitä Annettelle. "Jos sä haluat pysyy pitkällä tähtäimellä tolpillas, niin muista pitää vesitalous kunnossa. Älä päästä itsees kuivumaan. Vedessä ei oo joulun joulee." (s. 398-399)	Annette doesn't understand. Nana pulls a bottle of Evian from her schoolbag and hands it to her. "If you want to stay fit while you're on the program, remember to drink enough water. Don't let yourself dry out. No calories in water, you see." (s. 17)
47.	Aattelitsä pihdata sitä kunnes sä oot kakskymppinen haaska? (s. 400)	Shit, are you like planning to hold out till you're fourteen or something? (s. 18)
48.	Se on kato kun antaa ymmärtää ni pitää kans ymmärtää antaa. (s. 401)	When you lead a guy on like that, you've got to see it through. (s. 19)
49.	Annette surffaa sinne tänne netissä ja kanavilla, joka puolelta tuntuu tulevan vain jotain tylsiä ja etananhitaita sitcomeja ja leffaklassiksia. (s. 403)	She surfs the net, then skips through different TV channels, but all she can find are unfunny sitcoms and grotty old movies. (s. 20)

50.	Sillä on silmälasit ja siitäkin huomaa että leffa on vanha, koska kukaan hullukaan, siis ainakaan tyttö, ei enää pidä silmälaseja vaan silmät leikataan tai vähintään hankitaan piilarit. (s. 404)	She wears glasses, of all things, which tells you right off the film is ancient, because nowadays nobody, no girl that is, would be that insane; you either have an operation or at the very least get contacts. (s. 20-21)
51.	Nelivuotias Jussi laulaa ensin <i>Tahdon rakastella sinua</i> ja sitten tulee samanikäinen Shakira, jonka kappale on <i>Sukkula Venukseen</i> . (s. 405-406)	Four-year-old Jussi does a rendition of "I Want Your Sex," then Kylie comes on, the same age, singing "Like a Virgin." (s. 22)
52.	"Tervetuloa vaan nukketaloon, Baby Doll", Annette sanoo ja katkaisee puhelimen virran. (s. 406)	"Welcome to the dollhouse, Baby Doll," she says, then switches off the phone entirely. (s. 22)
53.	Mude huokaa. "Jos ne saadaan kiinni, mikä on erittäin epätodennäköistä, niin ne kaikki todistaa että Lulu oli liikkeellä yksin ja Lulun ulkoasu provosoi. Koska se luuli että sä tulet hakemaan sen, niin sillä oli vielä kuvausmeikki ja -vaatteet. Eli se oli ihan sen itse aiheuttama juttu." (s. 410)	Dad sighs. "Caught? Not too likely. Wouldn't matter anyway. The whole problem is that she never changed her clothes--she thought I was picking her up--so they'll just say she was asking for it. Their lawyers will argue that Lulu brought it on herself." (s. 24-25)

## The Quantum Thief

54.	He has a book in his lap: <i>Le Bouchon de cristal</i> . (s. 4)	[...] ja sylissään kirja: <i>Le Bouchon de cristal</i> . (s. 11)
55.	In the dream, Mieli is eating a peach, on Venus. The flesh is sweet and juicy, slightly bitter. It mingles with Sydän's taste in a delicious way. (s. 5)	Unessa Mieli on Venuksella ja syö persikkaa. Hedelmäliha on makeaa ja mehukasta ja aavistuksen karvasta. Se sekoittuu herkullisesti Sydämen makuun. (s. 12)
56.	<i>A man who can do anything he wants, who steals the secrets of kings and emperors, who laughs at rules, who can change his face, who only has to reach out his hand to take diamonds and women. A man with the name of a flower.</i> (s. 9)	<i>Hän lukee tarinaa toisesta miehestä, joka on jumalan kaltainen ja tekee mitä tahtoo: varastaa kuninkaitten ja keisarien salaisuudet, pitää lakeja ja sääntöjä pilkkanaan, vaihtaa tarvittaessa kasvoja, saa halutessaan kaikki maailman timantit ja naiset. Miehestä, jolla on kukan nimi.</i> (s. 17)
57.	'My name is Mieli. This is <i>Perhonen</i> : she is my ship.' She makes a sweeping gesture with one hand. 'As long as you are here, we are your gods.' 'Kuutar and Ilmatar?' I ask, naming the Oortian deities. (s. 13)	"[...] Minun nimeni on Mieli, ja tässä on alukseni <i>Perhonen</i> ." Nainen heilauttaa kättään suurpiirteisesti. "Niin kauan kun olet luonamme, sinulla ei ole muita jumalia." "Te olette siis Kuutar ja Ilmatar?" tiedustelen ja mainitsen samalla oortilaisten jumalat. (s. 22)
58.	<i>Perhonen</i> screams around Mieli, but the autism keeps her mind on the task at hand. She thinks a q-dot torpedo around the strangelet in <i>Perhonen</i> 's tiny weapons bay and fires it at the asteroid. (s. 23)	<i>Perhonen</i> kirkuu tuskaansa Mielen aivoissa, mutta autismi pitää hänen aistinsa keskittyneinä taisteluun. Hän ajattelee <i>Perhosen</i> pieneen asevarastoon säilötyn outomaterian ympärille kvanttipistetorpedon ja laukaisee sen kohti asteroidia. (s. 34)
59.	This is what their Father the Engineer-of-Souls thought them to love. (s. 28)	Sitä työtä Sielujen insinööri, kaikkien arkonttien isä, on opettanut lapsensa rakastamaan. (s. 40)
60.	In her koto, back in Oort, she lived in an ice cave with two dozen other people, a hollowed-out comet with living space not much bigger than <i>Perhonen</i> . (s. 65)	Kodossaan Oortissa Mieli asui komeetan sisään koverretussa jääluolassa parinkymmenen muun oortilaisen kanssa. Tilaa ei ollut juuri enempää kuin <i>Perhosessa</i> , [...] (s. 90)
61.	'Vittu. Perkele. Saatana. The Dark Man's balls,' Mieli swears aloud. (s. 65)	"Saatanan perkeleen helvetti ja Sysimiehen pallit!" Mieli kiroaa ääneen. (s. 90-91)

62.	Karhu cured her with a song, but it was impossible not to poke the protrusions with her tongue. (s. 66)	Karhu paransi hänet laululla, mutta hän ei myöskään voinut hillitä itseään vaan tökki korallipiikkejä kielellään. (s. 91)
63.	And a story. <i>Sherlock Holmes Arrives Too Late</i> . A secret passage, unlocked by- (s. 116)	Tarina oli nimeltään <i>Sherlock Holmes saapuu liian myöhään</i> . Juoneen liittyi salakäytävä, jonne päästäkseen piti - (s. 157)
64.	She laughs softly. 'Art should not be <i>flat</i> , or dead, like this,' she says. 'It should be <i>sung</i> .' (s. 135)	Hän naurahtaa pehmeästi. "Totta kai kiinnostaa. Sen pitäisi vain olla laulettua, ei tällaista litteää ja kuollutta." (s. 181)
65.	'Excellent! You know, M. Beautrelet, you are not going to regret your decision.' (s. 154)	"Erinomaista! Ette tule katumaan päätöstänne, herra Beautrelet." (s. 206)
66.	Air mother, grant me wisdom, daughter of sky, strength provide help an orphan to find a way home, guid a lost bird to the land of south  Forgive a child with bloody hands a poor shaper who mars your work with ugly deeds, and uglier thoughts with cuts and scars befouls your song (s. 172)	<i>Tuskaa ja murhetta olen minä tuonut, viiltävää vääryyttä maailmaasi luonut, armahda syntistä kurjaa.</i>  <i>Vala minuun voimaa ja viisautta anna, orpolapsi sylissäsi kotihin kannan, opasta sielua nurjaa.</i> (s. 229)
67.	I am Mieli, of the Hiljainen Koto, daughter of Karhu. (s. 198)	Olen Hiljaisen kodon Mieli – Karhun tytär [...] (s. 263)
68.	'We race. And compete in craft and <i>väki</i> song.' (s. 234)	"Kilpalentoja nyt ainakin", Mieli pohtii. "Myös rakentaminen ja väkilaulu ovat suosittuja." (s. 312)
69.	The songs come out of her in a flood. She sings of ice. She sings of the long journey of Ilmatar from the burning world, of the joy of wings and the ancestors in the <i>alinen</i> . She sings the song that makes ships. She sings the song that seals a koto's doors against the Dark Man. She sings of home. (s. 236)	Laulut ryöppyävät ilmoille vuolaana virtana. Mieli laulaa jäystä ja lentämisen riemusta, <i>alinessa</i> asuneista esi-isistään ja pitkästä taipaleesta, joka Ilmattaren oli taitettava matkallaan liekkien maailmasta. Hän laulaa rakennuslaulun ja laulun, joka sinetöi kodon ovet Sysimieheltä. Koti ja kaipuu ovat läsnä jokaisessa sävelessä. (s. 315)
70.	'Mother Ilmatar,' Mieli breathes. (s. 261)	"Pyhä Ilmatar", Mieli henkäisee. (s. 349)

## **Liite II: Summary in English**

### *Introduction*

The purpose of this thesis is to prove that culture matters in translation, even in a genre that is often perceived to live outside of our own world, speculative fiction. Speculative fiction includes sub-genres such as fantasy, science fiction and horror, and is thus often understood as being “not of this Earth”, or at least aiming to be different from our everyday reality. Nevertheless, this does not mean that culture would not be a factor in understanding and deciphering these works of fiction. No literary work can be completely separate from the culture that it springs from, since the author is always a product of culture; the way the characters speak, think and act are all culturally coloured, and the world they live in often mirror the world the author lives in, in one way or another.

### *Research Material*

The literary works used in this thesis to try and prove this assumption are Hannu Rajaniemi’s novel, *The Quantum Thief*, and Johanna Sinisalo’s three short stories, ‘Transit,’ ‘Metsän tuttu,’ and ‘Baby Doll.’ The reason for the selection of these works is the similar cultural background of the authors: both are born Finns and their native language is Finnish. The most important difference between these two authors, however, is that they write in different languages. Even though Rajaniemi does write in Finnish occasionally, his novel was first written in English and published in Great Britain, and only later translated into Finnish by Antti Autio. Sinisalo, on the other hand, writes in Finnish. Many of her novels have been translated to several languages, but these are the only short stories of hers that have been translated into English. David Hackston translated ‘Baby Doll’ and ‘Transit,’ whereas ‘Metsän tuttu’ was translated by Liisa Rantalaiho.

## *Defining Speculative Fiction*

The definition of speculative fiction is an important part of this thesis, since the term is quite new and has been used in different ways in different contexts. During the last few years, though, it has gained ground as a useful term combining a varied array of fantastical genres such as science fiction, fantasy, horror and new weird, amongst others. Since the term has only lately been used for academic purposes, defining it can be a difficult task. However, science fiction has had its moments in the spotlight of academia every once in a while, and quite often the definitions of science fiction as a genre can be generalized to work as a definition of speculative fiction as well. Some authors actually prefer the term 'speculative fiction' above science fiction, even if their writing would be quite clearly science fiction, since it lacks the stigma of 'low literature' that science fiction often seems to carry. Thus, in this thesis I combine some of the earlier definitions of science fiction together with newer (and fewer) definitions of speculative fiction to show that they do, indeed, carry a similar idea behind them. This thesis does not include the *pulp*-era science fiction, since it differs markedly from both the previous and the later generations of science fiction (and thus speculative fiction in general).

Speculative fiction, then, is a literary genre that deals with the question of "what if...?" It wonders, what might happen if things keep on going the way they are now, or if they change completely, then what would happen? What if, in the future, we have the technology to live completely in our own mind, or race around the galaxy with spaceships? What if autistic girls could talk to dolphins? What if the sexualisation of ever younger generations gets out of hand? What if in the past some women had the ability to talk to animals? All these are short, simplified versions of the questions that the works analysed in this thesis ask from the reader. Often the most important question is not what we do with the world, but how the world and what we do in it affects us. Speculative fiction can be a very effective way of criticizing the world we live in, since the supposed distance between our own culture and the culture in a galaxy far, far away makes it easier for the reader to relate to the issues in the story with an open mind. Authors such as Keith Brooke, Margaret Atwood, Ursula LeGuin and Sinisalo herself, as well as academics such as

Heather Urbanski and Kanerva Eskola, have all pointed out that speculative fiction (or science fiction) is a very interesting tool in explaining what might be wrong or weird about our own culture.

Speculative fiction is, as mentioned before, often thought to be a somehow 'lesser' form of literature, and thus is easily ignored as a serious genre with something to say. Heather Urbanski has, however, studied the way speculative fiction deals with the fears humankind lives with: it does not only describe what we fear, but also suggests ways to deal with those fears. Urbanski's 'Nightmare Model' is an interesting view on how speculative fiction defines and refines the fears, irrational or rational, we have as humans. From her work it is clear that speculative fiction does, in fact, reflect the culture it is created in, and it more often than not is based on fears that are prevalent in that culture. That means that different cultures have different fears, and different times deal with their fears in a different fashion. Even though the world may change, it is surprising how little the fears of humankind change. Thus many of the fears in Urbanski's model can already be found in texts written hundreds of years ago, although some of the more technology-related fears are, naturally, a lot newer.

Urbanski's model includes nine different categories: Nuclear War; Information Technology; Biology; Power of the Individual; Power of the State; Monsters, Aliens and 'Other' Beings; and Progress. The works in this thesis have elements of many of these nightmares, but the most important nightmares in these works are: information technology, power of the individual, other beings and progress in *The Quantum Thief*, power of the individual and others again in 'Transit,' power of the individual in 'Metsän tuttu,' and progress in 'Baby Doll.'

### *About the Authors*

The authors, as previously mentioned, are both Finnish-speaking and born in Finland, but from there on their paths differ. Johanna Sinisalo has lived her whole life in Finland, studied literature at the university of Tampere, and has written not only novels and short stories, but also television drama, comics and columns, among other things. She has been a full-time author since her first novel in 2001,

which won the *Finlandia* prize. Since then, she has published five other novels and a short story collection, a children's book etc.

Hannu Rajaniemi, for his part, studied mathematics at the university of Oulu, and moved first to England and later to Scotland to do his doctoral thesis on string theory. He works in a company called ThinkTank Maths, which focuses on creating mathematical applications for different purposes. Rajaniemi started writing after joining a writer's group called Writer's Bloc in Edinburgh, and has never written professionally. *The Quantum Thief* is the first part of a trilogy, and the second part *The Fractal Prince* came out in 2012. The last part, *The Causal Angel*, is supposed to be published in 2014.

### *Culture Bumps*

In this thesis I provide some examples that might cause 'culture bumps', a term often associated with the writings of Ritva Leppihalme. These examples come from Rajaniemi's novel and Sinisalo's short stories and can be found in Appendix I. Culture bumps are culture references, which might cause puzzlement or confusion to the reader of the translation, but are less severe than actual culture shock. They might be caused by intertextuality (allusions), different habits and attitudes in different cultures, different environments etc.

Although there are several allusions in these works, the references are too varied for the term 'allusion' to be used in an effective way in this thesis. Thus the culture bumps are called 'references' rather than allusions, even though there are several differing definitions for allusion. Leppihalme sees allusion as a mostly intertextual reference, whereas the references to real world are called realias, while Minna Ruokonen sees 'allusion' as a broader definition that can allude to almost anything. Since the aim of this study is not to categorize these references but rather to raise awareness of them, 'reference' is a useful term for the scope of this thesis.

The references in the works cited differ somewhat from one work to another: *The Quantum Thief* has references to several Arsène Lupin books as well as the Finnish epic, *the Kalevala*, and it additionally uses several Finnish words as names for both people, things and places. The issue, naturally, is that to an English

reader these Finnish words and references to *the Kalevala* bring some amount of alienation or distancing, whereas in the translation they feel closer and more familiar than in the original. 'Transit,' then again, has a lot of vernacular Finnish, which mostly seems to disappear in the translation. It also has several mentions of Finnish customs and habits that might feel weird to a non-Finnish reader, such as the concept of everyone having a summer holiday around the same time, or the city being actually quiet during the night. 'Metsän tuttu' has a plethora of nature vocabulary, which might not be familiar to the reader of the translation. Additionally, there are mentions of some traditional Finnish objects, that even a modern, younger Finn might have problems with, so for an English reader they are likely to be completely alien. There is also quite a lot of poetry, which is written in a manner similar to traditional Finnish verse and *the Kalevala* metre. Lastly, 'Baby Doll' uses vernacular Finnish, and references to several movies, musicians, songs, shops and magazines. Some have been changed in the translation, while others have been translated almost word-to-word.

### *Conclusion*

In summary, it can be said that no literary genre is separate from the culture that creates it. The culture affects the author, even when he or she might not realize it, and thus the culture can be seen in the work of the author as well. It is important to notice these possible culture bumps, or the translation may be misunderstood or even seem completely unintelligible. In the case of the works in question, cultural references change in the translations: in Rajaniemi's work, what was new and weird changes into familiar, and in Sinisalo's work what was familiar may change into something exotic and peculiar. Thus it is important to notice that even a genre such as speculative fiction, which aims to be different from reality, still reflects the reality that created it. At the same time, it is worthwhile to understand that speculative fiction is not, as many still seem to think, just for entertainment. It quite often gives us a mirror that shows us our own selves, cultures and world, and if we don't like what we see, it is not the fault of the author or the genre.