

Teatteritekstityksen tutkimuksia

Liisa Tiittula

Helsingin yliopisto

Sisällys

Johdanto.....	1
Tekstityksen lajeista.....	1
Tutkimuskohteita	3
Tekstitykseen liittyviä asenteita.....	3
Tekniikka.....	5
Tekstitysteksti.....	7
Tekstin esittäminen.....	8
Tekstin lyhentäminen.....	8
Kuulovammaistekstityksen erityispiirteitä.....	10
Lopuksi.....	10
Lähteet.....	11

Johdanto

Tekstititys käytäntönä on tuttua televisiosta, elokuvista ja oopperasta. Sen sijaan teatteritekstityksiä on paitsi Suomessa myös kansainvälisesti vähemmän, sillä esitykset ovat yleensä kansallisilla kielillä ja kieltenvälistä tekstitystä tarvitaan vain ulkomaisten teatterivierailujen yhteydessä. Näin kielen sisäinenkin tekstitys on jäänyt vähäiseksi, kun se muilla tekstityksen alueilla on seurannut kieltenvälistä tekstitystä. Koska käytäntö on vähäistä, myös tutkimus on niukkaa. Tämän artikkelin tarkoituksena on luoda katsaus tähän vähäiseen tutkimuskirjallisuuteen ja tuoda esiin siinä tarkasteltuja seikkoja pohjaksi tekstityksen toteuttamiselle Suomessa. Teatteritekstitystä verrataan artikkelissa myös muihin, tutumpiin tekstitysmuotoihin, erityisesti oopperatekstitykseen, jonka kanssa sillä on paljon yhtäläisyyksiä.

Tekstityksen lajeista

Elokuvien ja televisio-ohjelmien tekstitykseen verrattuna elävien esitysten tekstitys on melko uutta. Näyttämötekstitys on metodina vakiintunut useihin oopperoihin, sen

sijaan puheteatterissa se on tavallisimmin käytössä vain ulkomaisten teatterivierailujen yhteydessä, jolloin kyse on kieltenvälisestä tekstityksestä. Sen sijaan kielensisäistä tekstitystä teattereissa on toistaiseksi ollut vähän. Tilapäisenä järjestelynä voi luonnollisesti toimia kirjoitustulkkaukset, mutta tässä artikkelissa keskityn tekstitykseen, joka välitetään tekstityslaitteen kautta joko koko yleisölle tai kaikille, jotka haluavat tekstityksen.

Englannin termi *surtitling*¹ (saks. *Übertitelung*, ransk. *surtitrage*) kuvaa alun perin paikkaa, johon teksti perinteisesti ilmestyy, näyttämön yläreunaa, mutta nykyään termi erottaa tämän tekstitystyyppin omaksi muodokseen elokuva- ja televisiotekstityksestä (*subtitling*; Verwecken 2012a, 236). Kielensisäisestä tekstityksestä Isossa-Britanniassa toimiva Stagertext käyttää termiä *captioning* erottaakseen sen kieltenvälisestä tekstityksestä.

Suomessa erotetaan tilanteen mukaan *teatteritekstit* ja *oopperatekstit*. Niiden erona on muun muassa se, että oopperassa tekstiä on runsaan toiston vuoksi helpompi lyhentää. Oopperan librettoa ei myöskään pidetä samalla tavoin kaunokirjallisena tuotteena kuin draamatekstiä, joskin modernien oopperoiden osalta tilanne on erilainen ja teksti voi olla hyvinkin merkittävä. Teatterissa ja oopperassa myös esitystilanne on erilainen, sillä oopperassa musiikki rytmittää tekstin lähetystä. Siten esimerkiksi Verwecken (2012b, 232) toteaa, että oopperan ja teatterin tekstitykset ovat omat lajinsa ja eroavat huomattavasti toisistaan.

Yhteistä kaikelle tekstitykselle on se, että niissä tekstitetään multimodaalista kokonaisuutta. Kyse ei siis ole vain draamatekstin käännöksestä tai transkriptiosta, vaan pikemmin esityksen kääntämisestä (Griesel 2007: 12). Yhteistä on myös tilan ja ajan rajallisuus, minkä vuoksi tekstiä on tiivistettävä. Teatteri- ja oopperatekstit eroavat elokuva- ja televisiotekstityksestä siinä, että niiden ajallinen sovittaminen esitykseen tapahtuu lopullisesti aina varsinaisessa näytöksessä, sillä jokainen esitys on rytmiltään omanlaisensa. Puhe saattaa myös jonkin verran muuttua, esitykseen voi tulla improvisointia tai alkuperäisestä tekstistä voi jäädä jotain pois, mikä on yhteensovittamisessa otettava huomioon. Hyvä teknologia toimii tässä joustavasti, mutta vaatii tekstittäjältä (tai ajastajalta) nopeaa reagointia. Elävän esityksen tekstitystä voikin pitää eräänlaisena kääntämisen ja tulkkauksen välimuotona (Griesel 2009). Kääntämisestä se muistuttaa siinä, että teksti valmistellaan etukäteen. Toisaalta tulkkauksen tavoin valmis tuote syntyy vasta itse tilanteessa ja tilanteen mukaan.

Tekstityksen lajit eroavat myös lukutilanteeltaan. Sen vuoksi esimerkiksi television ruututekstin ja videon sekä toisaalta elokuvateatterissa esitettävän elokuvan tekstin asettelua, määrää ja ajastusta koskevat ohjeet ovat erilaisia (ks. esim. Hartama 2007). Teatteri- ja oopperatekstit puolestaan eroaa näistä siinä, että katsojan on paitsi

¹ Ilmiön nuoruutta kuvaa nimitysten sekavuus: myös nimityksiä *supertitle* ja *overtitle* on käytetty, mutta *surttitle* näyttäisi olevan vakiintumassa (Verwecken 2012b, 231).

siirrettävä katsetaan pois näyttämöltä mahdollisesti myös käännettävä päätään ylös tekstityslaitteeseen. Tekstin määrään ja helppolukuisuuteen on siten kiinnitettävä erityistä huomiota, koska teksti vaikuttaa olennaisesti siihen, miten katsoja ehtii seuraamaan näyttämön tapahtumia.

Tutkimuskohteita

Teatteritekstitys voidaan lukea audiovisuaalisen kääntämisen alaan, jonka tutkimus on 1990-luvulta lähtien ja erityisesti tällä vuosituhanella kehittynyt ja laajentunut nopeasti (ks. esim. Gambier 2007). Elävien esitysten tekstitystä on tutkittu melko vähän. Eniten tutkimusta on oopperatekstityksestä (esim. Dewolf 2001, Low 2002, Virkkunen 2004), mikä ei ole yllättävää, koska se myös käytännön toimintana on vakiintunut. Sen sijaan teatteritekstituksen tutkimus on ollut vähäistä. Kieltenvälistä teatteritekstitystä on tutkinut erityisesti Griesel (2005, 2007, 2009), joka on tarkastellut väitöskirjassaan (2007) erilaisia kansainvälisten teatteriesitysten kääntämisen muotoja sekä ranska–saksa-tekstityyksiä. Mateo (2007) puolestaan on tutkinut ooppera- ja teatteritekstituksen tuottoa ja vastaanottoa.

Kielensisäiseen tai erityisesti kuulovammaisille tarkoitettuun tekstitykseen on vasta viime vuosina kiinnitetty tutkimuskirjallisuudessa huomiota. Tämä johtune siitä, että saavutettavuus ja erityisryhmien huomioon ottaminen on ylipäättään noussut avkääntämisen alueella yhä enemmän esiin. Esimerkkinä voi mainita *Media for all*-konferenssit, joista syksyllä 2013 järjestetään jo viides ja joiden esitelmiä on julkaistu kokoomateoksissa (ks. esim. Díaz Cintas ym. 2007). Esillä ovat olleet erityisesti toisaalta reaaliaikainen televisio-ohjelmien tekstitys uudelleenpuhumisen (*respeaking*) avulla ja toisaalta kuvailutulkkaus. Elävien esitysten tekstitystä tutkinut Vervecken (2012a, 2012b) on artikkeleissaan käsitellyt sekä ooppera- että teatteritekstitystä, jonkin verran myös kuulovammaisille tarkoitettua tekstitystä. Verveckenin artikkelit ovat hyviä johdatuksia aiheeseen. Laajasti elävien esitysten tekstityksiä on tuoreessa artikkelissaan käsitellyt myös Oncins (2013), jonka tarkastelun kohteena ovat erityisesti tekstityksen tekniset tekijät.

Seuraavassa tarkastelen ensin tutkimuksia, joiden kohteena ovat tekstitykseen liittyvät asenteet. Toiseksi käsittelen tekstityksen tekniikkaan liittyviä tutkimuksia (ks. myös Karjunen 2011), ja kolmantena tarkastelun kohteena on itse tekstitysteksti, sen laatiminen ja esittäminen.

Tekstitykseen liittyviä asenteita

Mateo (2007) on tutkinut näyttämötekstituksen tuottamiseen ja vastaanottamiseen liittyviä asenteita. Vaikka hän ei käsittele kuulovammaistekstitystä, artikkeli tarjoaa kiinnostavan näkökulman siihen, millaisia asenteita eri tahoilla on esiintynyt, kun tekstitystä on tuotu teatteriin ja oopperaan.

Tekstititys on erityinen av-kääntämisen muoto, koska siinä käänнос ei korvaa alkuperäistä, vaan kokonaisesitykseen tulee jotain lisää, jonka tarkoitus on auttaa katsojia ymmärtämään alkuperäistä. Siten katsojissa saattaa olla kolmenlaisia vastaanottajia: niitä, jotka ymmärtävät alkuperäisen esityksen ilman tekstitystä ja seuraavat vain alkuperäistä puhetta; niitä, jotka ymmärtävät molemmat ja mahdollisesti vertaavat tekstitystä alkuperäiseen; niitä, jotka eivät ymmärrä esityksen kieltä tai eivät kuule sitä lainkaan ja joille esitys tulee ymmärrettäväksi vasta tekstityksen kautta (vrt. Griesel 2007, 19). Vain kolmas ryhmä on siis se, joka tarvitsee tekstitystä. Tekstityksen käyttöönottoon ja käytön laajentumiseen on vaikuttanut, miten tämän ryhmän on katsottu laajentavan vastaanottajakuntaa.

Oopperatekstityksessä oli alun pitäen kyse kieltenvälisestä tekstityksestä. Se oli yksi ratkaisu, kun monet oopperatalot 1990-luvulla miettivät, miten laajentaa supistunutta yleisöään (Low 2002, 98). Tutkimuksia siitä, mikä tekstityksen merkitys yleisömäärän lisääntymisessä todella on, ei ole, mutta monet tutkijat (mm. Mateo 2007) ovat sitä mieltä, että sen avulla ooppera pystyi tavoittamaan uusia sosiaalisia ryhmiä. Lisäetuna oli, ettei tarvinnut turvautua vain tuttuihin ja perinteisiin oopperoihin, joiden sisällön yleisön oletettiin tuntevan, vaan voitiin esittää moderneja, vähemmän tunnettuja oopperoita (Low 2002, 99). Tekstititys myös edisti produktioiden kansainvälistymistä, lisäksi se on halvempaa kuin librettojen laulettavaksi kääntäminen. Mateon (2007, 137) mukaan oopperankävijöiden odotukset oopperakokemuksesta ovat tekstityksen myötä muuttuneet: jos aikaisemmin kokemukseen kuului se, että kaikkea ei ymmärtänyt (ellei etukäteen lukenut librettoa), nykyinen vastaanottajakunta haluaa ymmärtää tekstin ja pitää sitä kokonaisuuden olennaisena osana, joka vaikuttaa esityksen tulkintaan. Siten myös kielensisäinen tekstitys on tullut tärkeäksi, koska laulettujen sanojen ymmärtäminen voi olla vaikeaa, vaikka kieli olisi oma äidinkieli. Mateon mukaan tekstityksen merkitys näkyy siinä, että monet oopperatalot mainostavat tekstitystä ja jos tekstitys ei näy joillekin paikoille, se voidaan ottaa hinnoittelussa huomioon.

Vaikka oopperan tekstitys tuntuu jo itsestäänselvyydeltä, Mateo on kerännyt tutkimukseensa myös sitä vastustavaa kritiikkiä, joka on tullut kritiikoilta, laulajilta ja ohjaajilta, jotka pitävät tekstitystä puuttumisena oopperan taiteellisen kokonaisuuden vastaanottamiseen; myöhemmin kritiikki on kohdistunut kielensisäiseen tekstitykseen, jota on pidetty turhana ja nähty loukkaavana kritiikkinä laulajien toimintaa ja artikuloinnin selkeyttä kohtaan (mts. 138; ks. myös Desblache 2007). Kieltenvälistä teatteritekstitystä ei ole vastustettu samalla tavalla kuin oopperatekstitystä, koska teatterissa puhe ja kieli ovat niin keskeisessä asemassa ja puheen ymmärtäminen välttämätöntä (Mateo 2007a, 148). Toisaalta puheen keskeisyys merkitsee sitä, että teatterissa tekstitys vaatii vielä enemmän katsojan huomiota ja kilpailee siitä enemmän näyttämötapahutumien kanssa kuin oopperassa, jonka tapahtumat saattavat kaiken lisäksi olla katsojalle jo ennestään tuttuja. Tämän vuoksi tekstitystä teatterissa on pidetty jopa häiritsevämpänä elementtinä kuin oopperassa (Carlson 2000, 83). Teatterintekijöiden kannalta

tyydyttävämpi ratkaisu voikin olla tekstityksen sisällyttäminen alun pitäen näyttämökokonaisuuteen (vrt. Carlson 2000, Gröndahl 2012).

Se, että oopperassa on kaikesta huolimatta ryhdytty tekstittämään myös kansallisilla kielillä esitettäviä ohjelmia, osoittaa, miten saavutettavuus yleisön kannalta on lopulta ollut ratkaisussa keskeinen. Voi vain toivoa, että kehitys teatterissa noudattaa samaa linjaa ja teknologian mahdollistaessa yhä helppokäyttöisempiä ja edullisempia ratkaisuja myös kielensisäinen tekstitys lisääntyy eikä sitä enää pidetä häiriötekijänä vaan itsestään selvänä saatavuuden ulottuvuutena.

Tekniikka

Olipa tekstitys kuinka huolellisesti ja hyvin tehty, tekstitys ei toimi, jos tekniikassa on ongelmia. Suurissa oopperataloissa, joissa tekstitys kuuluu olennaisena osana esitykseen, sen laatuun on myös teknisesti panostettu. Sen sijaan teattereissa ratkaisut ovat usein tilapäisiä ja siten helpommin alttiina teknisille ongelmille. Tilapäisyys merkitsee myös sitä, että tekstin paikka vaihtelee teattereittain ja esityksittäin. Englantilainen Stagertext pyrkii sijoittamaan tekstin mahdollisimman lähelle näyttämöä, jopa keskelle lavastusta (ks. Linnapuomi 2013). Oncins (2013, 6–7) toteaa kuitenkin, että meillä ei ole tutkimusta siitä, mikä vastaanoton kannalta on paras esityspaikka; yleisesti ottaen näyttää siltä, että paikan ratkaisevat muut tekijät (käytettävissä oleva tekniikka, ohjaajan näkemykset) kuin katsojien tarpeet.

Oncins (2013) jakaa elävän esityksen tekstityksen tekniset aspektit kahteen ryhmään: 1) tekstityksen laatimiseen liittyviin ja 2) lähetykseen liittyviin aspekteihin. Tekstin tekemiseen liittyy ensinnäkin tekstin sijoittaminen näytölle. Käytössä on sekä keskitettyä että vasensuora-asettelua. Toinen aspekti on tekstin liikkuvuus: teksti voi ilmestyä blokkeina (kuten meillä ruututekstityksessä) tai rullata jatkuvasti. Kuulovammaistekstityksiä tekevät teatterit eivät ole yksimielisiä siitä, kumpi käytäntö on vastaanottajan kannalta parempi. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa toimiva Stagertext käyttää jatkuvasti rullaavaa tekstitystä, Barcelonassa sijaitseva Teatre Lliure puolestaan yhden tai kahden rivin blokkeja. Tekstiblokkien käyttöä puoltaa Romero-Frescon (2012) tekemä silmänliiketutkimus, jonka mukaan blokkeina näytettävä ruututeksti olisi rullaavaa tekstiä käyttäjäystävällisempää sekä kielensisäisessä että kieltenvälisessä tekstityksessä, koska tekstin rullatessa katse tahtoo palata aina lauseen alkuun, kun sana tai rivi liikkuu eteenpäin.

Kolmas Oncinsin (2013) käsittelemä tekninen tekstityksen laatimiseen liittyvä aspekti on väri. Tavallisinta on yksivärinen teksti mustalla pohjalla, minkä vuoksi värien käyttö henkilöiden identifioimisessa on ongelmallista. Myös Verveckin (2012a, 250) toteaa, että television ohjelmatekstityksestä tuttu värien käyttötapa ei sovellu teatteriin, jossa se voi olla häiritsevää. Sen vuoksi usein käytetäänkin merkinnässä nimiä tai nimen etukirjaimia (vrt. Linnapuomi 2013 Stagertextin käytänteistä). Tekstin väriä voidaan sen sijaan vaihdella valaistuksen mukaan,

esimerkiksi kun valaistus on heikko ja näyttämö tumma, voidaan käyttää punaista väriä (Vervecken 2012a). Mahdollisuuksien mukaan voidaan käyttää myös sinistä, kullanuskeaa, vihreää tai valkoista näyttämön värien tai produktion esteettisten seikkojen mukaan; ratkaisu riippuu siis pääasiassa muista seikoista kuin katsojien tarpeista (Oncins 2013, 13).

Neljäntenä teknisenä tekstityksen laatimiseen liittyvänä tekijä Oncins (2013) tarkastelee typografiaa. Tyyli voi muuttua, vaikka fontti ja koko säilyvät samana. Tärkeä on erityisesti kursivointi, jota käytetään erottamaan näyttämöltä ja sen ulkopuolelta tulevaa informaatiota. Viides tekijä on kirkkaus, joka voi olla ongelmallinen erityisesti silloin, kun näyttämö on pimeä. Kuudes tekijä on tekstityksen katoaminen näytöltä; erityisesti oopperatekstityksessä sitä voidaan rytmittää musiikin tempon mukaan, sen sijaan teatteritekstityksessä efektiä ei ole käytetty. Viimeisenä seikkana Oncins mainitsee formaatin, johon teksti tallennetaan. Jatkokäytön kannalta merkitystä on sillä, miten teksti on siirrettävissä ja käytettävissä eri tekstitysohjelmilla.

Tekstin ajastamiseen liittyviä tekijöitä Oncins (2013, 13–14) erottaa kolme. Ensimmäinen koskee tekstityksen tallentamista esityksestä irrallisena tiedostona. Kun kyseessä on elävän esityksen tekstitys, tämä on tärkeää, sillä se mahdollistaa tekstin ajastamisen esityksen mukaan sekä mahdollisen muuttamisen. Teatterissa ajoitus vaihtelee paljon enemmän kuin oopperassa, jossa musiikki sanelee tahdin. Vervecken (2012a, 242) mainitsee erilaisia teatteritekstittäjälle vaikeita tilanteita: Näyttelijä voi hypätä rivien tai kokonaisten kappaleiden yli. Tai hän voi modifioida tekstiä tai improvisoida. Jos kyse on vain lyhyistä fraaseista, ne ehkä ehtii nopeasti lisäämään tekstitykseen, mikä tosin aiheuttaa viivettä puheen ja tekstin välille.

Kaksi muuta teknistä aspektia Oncins (2013, 14) nimeää lokalisoinniksi ja valinnaisuudeksi. Lokalisoinnilla hän tarkoittaa näytön sijaintia. Valinnaisuus puolestaan viittaa siihen, näkyykö tekstitys aina kaikille samanlaisena vai voivatko katsojat valita tekstityksen (*open vs. closed captioning* eli avoin ja yksilöllinen tekstitys; ks. myös Karjunen 2011). Toistaiseksi avoimet tekstitykset ovat yleisiä, mutta tekniikan kehittyessä on todennäköistä, että yksilölliset valinnan mahdollisuudet lisääntyvät.

Myös Vervecken (2012a) käsittelee artikkelissaan erilaisia teknisiä seikkoja. Koska *Kulttuuria kaikille* -palvelun sivustolla näitä on jo käsitelty, esitän tässä vain lyhyen luettelon tekstitysohjelmistoon liittyvistä seikoista, jotka ohjelmaa valittaessa olisi Verveckenin mukaan hyvä ottaa huomioon. Todettakoon, että Vervecken on itse myös tekstittäjä ja artikkeli perustuu osin hänen omiin kokemuksiinsa.

- Mahdollisuus siirtää tekstiä helposti ohjelmasta ja muodosta toiseen.
- Mahdollisuus käsitellä ja editoida tekstiä sen jälkeen, kun se on tuotu laitteeseen.
- Mahdollisuus nähdä yhtä aikaa lähde- ja kohdeteksti, kun tekstiä ajastetaan.

- Aika, joka tarvitaan laitteen ja ohjelmiston käyttöön ottoon.
- Yhteensopivuus projektorin ja LED-näytön kanssa.
- Mahdollisuus käyttää värejä, eri kirjaimia, kokoja, liikettä jne.
- Joustavuus käyttää useampaa kuin yhtä näyttöä.
- Mahdollisuus tarkkailla lukunopeutta.
- Mahdollisuus ajastuksessa hypätä tekstissä, jos näyttelijä jättää vuorosanoja väliin.

Oncins (2013, 17) toteaa artikkelissaan, että nykyään tekniikka on mahdollistanut sen, että suoria esityksiä voi seurata lähes missä paikassa vain, samalla kuitenkin uhkana on, että kuulovammaiset suljetaan esitysten saavutettavuuden ulkopuolelle. Tekstityskäytännöt ovat kehittyneet kuulevien kielellisten tarpeiden mukaan ja keskittyvät välttämään mahdollisimman pitkälle puuttumista näyttämöproduktioon pikemmin kuin tarjoamaan saavutettavuutta koko vastaanottajakunnalle. Tekstitysohjeet vaihtelevat, mikä tekstityksestä riippuvaisten kuulovammaisten katsojien kannalta saattaa olla hämmentävää. Vaikka teknologian kehitys edistää tekstityksen käyttöönottoa, uutena haasteena Oncins (2013, 17–18) mainitsee sen, että uuden teknologian myötä teatterit tarjoavat uusia multimodaalisia ja multimediaalisia sisältöjä ja esityksiä tarjotaan uusissa paikoissa (esimerkiksi ulkona), mikä voi vaikeuttaa tekstityksen toteuttamista.

Tekstitysteksti

Gambier (2007, 88–89) listaa seikkoja, joita on paljon tutkittu kielten välisessä tekstityksessä. Osa kysymyksistä liittyy kielten ja kulttuurien välisiin eroihin, mutta osa on varsin relevantteja myös kielensisäisen tekstityksen kannalta, kuten

- slangi ja kiro sanat, murteet ja sosiolekit
- suullisen kielen piirteet, koherenssi
- ironia
- tekstityksen psykologiset aspektit, muun muassa lukemisen kesto ja strategiat, ruudulla näkyvien rivien ymmärrettävyys
- prosessin ja lopputuotteen laatu.

Oopperatekstitystä tutkinut Virkkunen (2004) on korostanut sitä, miten lähdetekstinä toimii koko esitys, ei libretto. Se tarkoittaa musiikin sekä näyttämöllisten merkkien huomioon ottamista. Oopperassa musiikki on keskiössä. Royal Housen tekstittäjä Jonathan Burton kehottaa välttämään tekstityksessä liikaa informaatiota, sillä yleisö tulee kuuntelemaan laulajia, ei lukea tekstiä (Desblache 2007, 165). Teksti toimii ymmärtämisen apuna, siten kielioppia ja sanastoa voidaan yksinkertaistaa, erilaisiin kielimuotoihin (kuten slangiin, vanhahtavaan kieleen) suhtaudutaan varauksella: Burtonin (2009) mukaan olennaista on välittää se, *mitä* sanotaan, ei sitä, *miten* sanotaan. Oopperateksti on

kuitenkin hyvin erilaista kuin teatterin draamateksti, ja edellä esitettyä voidaan vain osin soveltaa teatteritekstitykseen.

Griesel (2007) on tutkinut ranskalaisten näytelmien saksalaisia tekstityksiä, siis kieltenvälistä tekstitystä. Koska kielenvälisestä tekstityksestä ei juuri ole tutkimusta, Grieselin tutkimuksen voi ottaa lähtökohdaksi. Tulevan tutkimuksen tehtäväksi jää selvittää, missä määrin kielenvälisyys ja kieltenvälinen tekstitys eroavat eri seikkojen suhteen. Griesel on tarkastellut erityisesti lähde- ja kohdetekstin välistä lyhentämisen astetta, kohdetekstin (siis tekstitystekstin) esittämistä, lähdetekstin lyhentämistä, poistoja, tiivistämistä sekä lähdetekstiin nähden tehtyjä lisäyksiä, kuten kulttuurisia selityksiä.

Tekstin esittäminen

Teattereissa tekstitysteksti esitetään Grieselin (2007, 152) mukaan yksi-, kaksi- tai kolmirivisenä, ja rivin pituus voi käsittää 70 merkkiä. Määrä on huomattavasti suurempi kuin mitä se tutkimusten mukaan on elokuvatekstityksessä, jota esitystilan kannalta voidaan verrata teatteriin. Esimerkiksi Hartaman (2007, 192) mukaan elokuvatekstien perinteinen maksimimerkkimäärä riviä kohden on 40. Grieselin tutkimissa tekstityksissä rivimäärä oli yleensä kaksi (2007, 164). Mielenkiintoista on, että kolmirivisiä tekstejä oli vähän, vaikka tutkimusten mukaan katsoja pystyy nopeammin lukemaan useampirivisiä tekstejä kuin lyhyempiä; lisäksi käyttämällä useampia rivejä kerrallaan voitaisiin minimoida rasittavaa katseen siirtämistä näyttämöltä tekstityslaitteeseen (mts. 165). Merkkimäärä riviä kohden oli Grieselin tutkimissa esityksissä keskimäärin 28, yksiriviset tekstit olivat hieman pitempiä, kolmiriviset puolestaan lyhyempiä (mts. 164).

Grieselin aineistossa tekstin keskimääräinen näyttöaika oli 4,1–6,3 sekuntia, mikä vastaa suunnilleen elokuvateksteille esitettyjä normeja (mts. 163; vrt. myös Hartama 2007, 193). Toisaalta Griesel totesi, että esitysten sisäinen vaihtelu oli äärimmäisen suuri, mikä taas on vastoin elokuvatekstitykselle esitettyjä normeja (esim. Ivarsson & Carroll 1998, 65). Sekava rytmitys voi aiheuttaa ongelmia vastaanotossa, koska katsojan on vaikea tietää, milloin teksti vaihtuu. Esimerkiksi jos teksti on tavallista pitempään näytöllä, katsoja kääntää näyttämöltä turhaan katseensa tekstiin ja lukee saman tekstin toistamiseen. (Griesel 2007, 166–167.)

Tekstin lyhentäminen

Kaikessa tekstityksessä aika ja tila ovat rajallisia, minkä vuoksi tekstiä joudutaan supistamaan. Supistamisen määrä riippuu tietenkin puheen määrästä. Jos tekstiä on paljon, katsoja ei pysty seuraamaan esitystä. Eri tahojen toiveet tekstityksen ”täydellisyydestä” vaihtelevat. Vervecken (20012b, 237) kuvaakin hyvin sitä ristipainetta, jossa tekstittäjä työskentelee: samalla kun ajatellaan, että tekstityksen

pitäisi olla mahdollisimman täydellinen, pidetään sitä ylimääräisenä elementtinä ja häiriönä, joka pitäisi minimoida.

Grieselin tutkimissa teatteriteksteissä lyhentämisen aste vaihteli 10 %:sta runsaaseen 50 %:iin (mts. 175–176). Lukuja tarkasteltaessa on kuitenkin otettava huomioon, että draamatekstejä on monenlaisia ja myös yksittäiset tekstin kohdat vaihtelevat puheen määrässä. Dialogeissa lyhentämistä oli enemmän kuin monologeissa (mts. 169). Yleisesti ottaen Grieselin havaintojen mukaan lyhentämisen määrään vaikuttavat muun muassa seuraavat seikat (mts. 176):

- esityksen puhemäärä
- kunakin hetkenä käsiteltävä tekstimäärä
- puheen jaksotukset
- puhenopeus
- monologi- ja dialogirakenne
- musiikin osuus

Erilaisista lyhennyskeinoista Griesel toteaa, että koska draamatekstissä kyse on kaunokirjallisesta tekstistä, lauserakenteen sisäiset lyhennykset eivät ole suositeltavia, sillä ne voivat vaikuttaa haitallisesti tekstin tyyliin. Silti tavanomaisia lyhennyskeinoja ovat huudahdusten, interjektoiden, nimien, puhuttelujen, tittleiden, paikan- ja ajanmääreiden poisjättäminen. Myös virkkeen osia, kuten lauseita ja lausekkeita, voidaan jättää pois. Tosin esimerkiksi toistolla voi olla tyylillistä merkitystä. Tärkeää on tunnistaa ja säilyttää alkuperäisen tekstin tyyli.

Yleisesti ottaen Grieselin mukaan draaman tekstityksessä poisto on suositeltavampi lyhentämisen muoto kuin tiivistäminen. Tiivistäminen tarkoittaa pitempien ilmaisujen korvaamista lyhyemmällä ilmaisuilla ja lyhyempien rakenteiden käyttöä. Erityisesti tunnettujen, kirjalliseen kaanoniin kuuluvien tekstien (esim. *Tuntemattoman sotilaan, Seitsemän veljeksien*) tiivistäminen voi olla hyvin silmiin pistävää ja häiritsevää. (Mts. 177–178.) Toisaalta voi kysyä, miten tekstin kokonaisuudelle käy, jos joidenkin kokonaisten lauseiden säilyttäminen merkitsee sitä, että toisia kokonaisia lauseita tai lauseen osia joudutaan poistamaan paljonkin (vrt. mts. 274). Grieselin havaintojen mukaan klassisia tekstejä lyhennettiin lähinnä poistojen avulla, uudempia, vähemmän tunnettuja tekstejä tiivistämällä; ongelmana jälkimmäisten kohdalla ovat tekstin muuttumisesta aiheutuvat virhetulkinnat (mts. 286–287).

Paljon käytetty, lukemista helpottava keino on graafisten merkkien käyttö sanojen sijasta (esim. *plus plus plus* → *+++*) ja numeroiden käyttö (*kaksisataaviisikymmentäkuusi* → 256) (mts. 213).

Oopperan tekstityksessä on korostettu luettavuutta, minkä vuoksi tekstiä on mahdollisesti yksinkertaistettava. Jonkin verran yksinkertaistamista tai muuttamista luettavampaan muotoon Griesel havaitsi myös teatteritekstityksessä. Esimerkiksi

foneettisia erityispiirteitä, kuten änkytystä, saatettiin vähentää, myös välimerkkien käyttöä ja lauserakenteita oli jonkin verran yksinkertaistettu (mts. 244).

Kieltenvälisessä tekstityksessä murteen ja puhekielen kääntäminen on aina ongelmallista ja niiden käyttöä kohdetekstissä saatetaan välttää. Kielensisäisessä tekstityksessä kysymys on sen sijaan aivan erilainen. Vaikka murre- ja puhekielen piirteet pyrittäisiin mahdollisimman pitkälle säilyttämään, niiden välittäminen sellaisenaan saattaa vaikeuttaa tekstin lukemista (puheen illuusion luomisesta kirjallisuudessa ks. Tiittula & Nuolijärvi 2013).

Stagetextin periaatteiden mukaan tekstityksen on oltava mahdollisimman yhdenmukainen näytelmän vuorosanojen kanssa ja kaikki vuorosanat pyritään tekstittämään (ks. Linnapuomi 2013). Jos tekstitys laaditaan näin, se on hyvin erilainen kuin kieltenväläinen tekstitys.

Kuulovammaistekstityksen erityispiirteitä

Vervecken (2012a) on niitä harvoja, jotka käsittelevät edes jonkin verran kuulovammaisille tarkoitettua teatteritekstitystä. Hänen mukaan on varsin tavallista, että se samastetaan kielensisäiseen tekstitykseen ottamatta vastaanottajien tarpeita huomioon. Näistä Vervecken käsittelee henkilöiden merkintää, mikä on teatterissa erityisen tärkeää, koska katseluetäisyyden vuoksi voi olla vaikea nähdä näyttelijöiden kasvoja ja siten myös erottaa, kuka puhuu.

Muita tekstiin lisättäviä elementtejä ovat erilaiset äänet, kuten sateen ropina tai astioiden kilinä. Myös puheeseen liittyy tärkeitä ei-verbaalisia ääniä, kuten hymähdykset ja ynähdykset, jotka voivat osoittaa esimerkiksi epärointiä ja ovat siten tärkeitä informaatiota. Erilaisia merkintätapoja on paitsi sisällyttää nämä tekstiin, kuvailla ääntä sulkeissa tai käyttää eri kirjasimia tai versaalia erottamaan ne varsinaisesta puheesta; myös hymiöitä voidaan käyttää (Vervecken 2012a, 251). Lisäysten ongelma on se, että ne kasvattavat tekstin määrää, jolloin kuulovammaisen katsoja joutuu entistä enemmän keskittymään tekstin katsomiseen. Vervecken (mts. 252) toteaaakin, että vaaditaan huolellista tekstin ja esityksen analyysia, jotta voidaan päättää, mitä ja kuinka paljon informaatiota tekstitykseen on sisällytettävä.

Lopuksi

Koska laitteiden kalleus ja käytön hankaluus ovat keskeisiä teatteritekstityksen käyttöönoton jarruja, tällä saralla tapahtuva nopea teknologinen kehitys voi hyvinkin pian muuttaa alaa ja edistää tekstitystä. Kielensisäistä ja kuulovammaisille tarkoitettua tekstitystä edistävät myös laitteet, joissa katsoja voi itse päättää millaisen ja minkäkielisen tekstityksen haluaa.

Niin kauan kuin tekstitystä on vähän, määrän lisääminen on olennainen tavoite. Unohtaa ei pidä kuitenkaan laatua, joka takaa erilaisille katsojaryhmille yhtäläisen mahdollisuuden nauttia teatterista. Tutkimusta kuitenkin tarvitaan selvittämään, minkälainen teksti on paitsi luettava myös esityskokemuksen kannalta optimaalinen.

Lähteet

- Burton, Jonathan 2009. The art and craft of opera surtitling. Teoksessa Ian Kemble (toim.), *The Changing Face of Translation*, 28–34. Saatavilla: <http://www.port.ac.uk/departments/academic/slas/conferences/pastconferenceproceedings/translationconf2008/> [viitattu 6.6.2013].
- Carlson, Marvin 2000. The semiotics of supertitles. *Assaph. Studies in the Theatre* 16, 77–90.
- Desblache, Lucile 2007. Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia* 6, 155–170.
- Dewolf, Linda 2001. Surtitling operas. With examples of translations from German into French and Dutch. Teoksessa Yves Gambier & Henrik Gottlieb (toim.), *(Multi)media Translation. Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins, 179–188.
- Díaz Cintas, Jorge, Orero Clavero, Pilar & Remael, Aline (toim.) 2007. *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi.
- Gambier, Yves 2007. Audiovisuaalisen kääntämisen tutkimuksen suuntaviivoja. Teoksessa Riitta Oittinen & Tiina Tuominen (toim.), *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press, 73–115.
- Griesel, Yvonne 2005. Surtitles and translation. Towards an integrative view of theater translation. *EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. Saatavilla: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf [viitattu 7.6.2013].
- Griesel, Yvonne 2007. *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlin: Frank & Timme.
- Griesel, Yvonne 2009. Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage. *TRANS* 13, 119–127. Saatavilla: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_119-127_YGriesel.pdf [viitattu 7.6.2013].
- Gröndahl, Laura 2012. Teatteritekstitys lavastajan näkökulmasta. *Kulttuurikaikille - palvelu*. Saatavilla: <http://www.kulttuuriakaikille.info/index.php?k=12622> [viitattu 15.5.2013].

- Hartama, Marko 2007. Elokuvakääntäminen av-kääntämisen lajina. Teoksessa Riitta Oittinen & Tiina Tuominen (toim.), *Olennaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampere University Press, 187–201.
- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary 1998. *Subtitling*. Stockholm: TransEdit.
- Karjunen, Kimmo 2011. Dialogin tekstityksen toteutusvaihtoehdot näyttämötaiteissa. *Kulttuuria kaikille -palvelu*. Saatavilla: <http://www.kulttuuriakaikille.info/index.php?k=12622> [viitattu 15.6.2013].
- Linnapuomi, Aura 2013. STAGETEXT – malli teatteriesitysten kielensisäisen tekstityksen järjestämiseen. *Kulttuuria kaikille -palvelu*. Saatavilla: <http://www.kulttuuriakaikille.info/index.php?k=12622> [viitattu 15.6.2013].
- Low, Peter 2002. Surtitles for opera. A specialised translating task. *Babel* 48:2, 97–110.
- Mateo, Marta 2007. Surtitling today: new uses, attitudes and developments. *Linguistica Antverpiensia* 6, 135–154. Saatavilla: http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6_Ma.pdf [viitattu 7.6.2013].
- Oncins, Estella 2013. The tyranny of the tool: surtitling live performances. *Perspectives: Studies in Translatology*. Saatavilla: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0907676X.2013.793374>
- Romero-Fresco, Pablo (2012). Quality in live subtitling. The reception of respoken subtitles in the UK. Teoksessa Aline Remael, Pilar Orero & Mary Carroll (toim.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi, 111–131.
- Tiittula, Liisa & Nuolijärvi, Pirkko 2013. *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Vervecken, Anika 2012a. Surtitles: types and functions. Teoksessa Silvia Bruti & Elena Di Giovanni (toim.), *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern: Lang, 235–256.
- Vervecken, Anika 2012b. Surtitling for the stage and directors' attitudes: room for change. Teoksessa Aline Remael, Pilar Orero & Mary Carroll (toim.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi, 229–247.
- Virkkunen, Riitta 2004. *Aika painaa*. Acta Universitatis Tamperensis 1034. Tampere: Tampere University Press. Saatavilla myös sähköisenä: <http://tampub.uta.fi/handle/10024/67280>.