

**Tekstien tanssi – Intertekstuaalisuuden kääntäminen Michael Kunzen
musikaalilibretossa *Tanz der Vampire***

Marika Hakola
Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (saksa)
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2007

Tampereen yliopisto
Käännöstiede (saksa)
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

HAKOLA, MARIKA: Tekstien tanssi – Intertekstuaalisuuden kääntäminen Michael Kunzen
musikaalilibretossa *Tanz der Vampire*

Pro gradu -tutkielma, 87 sivua + liite 69 sivua + saksankielinen lyhennelmä 11 sivua
Marraskuu 2007

Intertekstuaalisuus on tekstejä toisissa teksteissä, merkityksiä rivien välissä. Kun musikaalin päähenkilö kehottaa etsimään kanssaan mustaa Graalin maljaa, libreton kääntäjän on löydettävä repliikille relevantti tulkintakehys. Tutkielman tavoitteena on selvittää, millainen funktio intertekstuaalisilla viittauksilla on modernin, läpisävelletyn musikaalin libretossa ja miten tekstienväliset suhteet vaikuttavat laulettavan libreton kääntämiseen. Samalla etsitään vastausta siihen, millaisia tekstianalyttisiä taitoja musikaalilibreton suomentaminen edellyttää ja miten kääntäjän on mahdollista tasapainoilla libreton sisällön ja musikaalin nuottikuvan asettamien vaatimusten välillä.

Tutkimusaineistona käytettiin Michael Kunzen sanoittaman ja Jim Steinmanin säveltämän *Tanz der Vampire* -musikaalin librettoa, jota analysoitiin kirjallisuudentutkija Kiril Taranovskin kehittämän subtekstianalyysin avulla. Koska pelkän tekstianalyysin ei vielä oletettu paljastavan, mitkä potentiaalisista käännösratkaisuista sopivat yhteen teoksen nuottikuvan kanssa, libretto suomennettiin osana analysointiprosessia. Musikaalilibreton suomentamiseen soveltuvien käännösstrategioiden tarkastelussa hyödynnettiin Ritva Leppihalmeen tutkimusta alluusioiden kääntämisestä.

Subtekstianalyysi osoitti, että intertekstuaaliset viittaukset saivat tutkimusaineistossa mitä moninai-
simpia funktioita. Ne muun muassa karakterisoivat henkilöhahmoja, toivat tekstiin mustaa huumoria, toimivat kokonaisten keskustelujen rakennuspalikoina, jäsensivät musikaalin suhdetta reaali-
maailmaan ja loivat tarinankerronnallista jännitettä. Samalla kävi ilmi, ettei *Tanz der Vampire* intertekstuaalisuus ollut sidoksissa saksankielisten maiden kulttuuriin. Sen sijaan se vaikutti merkittävästi käännöstyöhön, koska jokainen tekstienvälinen kytkentä toi aktivoituessaan jotain uutta alkuperäisen libreton tulkintaan.

Tutkielman perusteella voidaan todeta, että Taranovskin analyysimetodista on huomattavaa hyötyä intertekstuaalisesti värittyneen tekstin kääntäjälle, vaikka musikaalin libretossa nuottikuva viime kädessä ratkaiseekin, mitä potentiaalisista käännösratkaisuista on mahdollista käyttää. Tutkielma osoitti myös, että tähänastisissa tutkimuksissa painotettu tekninen toimivuus on kiistatta laulettavan librettokäännöksen perusedellytys, mutta itse kääntämisen problemaattisuuteen sen tarkastelu ei vielä tarjoa vastausta. Myös intertekstuaalisuus on vain yksi osa kaunokirjallista teosta, minkä vuoksi moni musikaalilibreton kääntämisen kannalta relevantti kysymys jää vaille vastausta vielä subtekstianalyysin jälkeenkin. Musikaalin kääntämistä käsittelevälle jatkotutkimukselle näyttää siis olevan selvä tarve, sillä laadukkaista librettokäännöksistä hyötyy yleisön lisäksi koko kohdekielisen produktion valmistamiseen osallistuva työyhteisö.

Avainsanat: intertekstuaalisuus, kääntäminen, libretot, musikaalit, teatteri, vampyyrit

SISÄLLYS

1 Johdanto.....	1
2 Tutkimuksen lähtökohdat	3
2.1 Aineiston esittely	3
2.2 Intertekstuaalisuus	7
2.2.1 Keskeisiä käsitteitä	8
2.2.2 Intertekstuaalisuus käännösongelmana.....	10
2.2.3 Subtekstianalyysi	14
2.2.4 Tutkimusmenetelmä	17
3 Kääntäminen ja musiikkiteatteri	20
3.1 Lyhyt johdatus musikaaleihin	20
3.2 Musikaalin kääntäminen.....	24
3.2.1 Libreton kääntämisen erityispiirteitä	24
3.2.2 Tanz der Vampiren analysointi- ja käänösprosessi	28
4 Eurooppalainen vampyyriusko	31
4.1 Kansanperinteestä kaunokirjallisuuteen	31
4.1.1 Mytologia ja kansanperinne	31
4.1.2 Vampyyri ja kristinusko.....	34
4.1.3 Goottilainen kirjallisuus.....	37
4.2 Tanssivien vampyyrien esivanhemmat.....	41
4.2.1 Carmilla.....	41
4.2.2 Dracula.....	44
5 Tekstianalyysi	47
5.1 Suora nimeäminen.....	47
5.1.1 Musikaalin henkilöhahmot.....	47
5.1.2 Fiktiiviset ja historialliset henkilöt	52
5.1.3 Paikat ja teokset.....	58
5.2 Diskursiiviset viittaukset	60
5.2.1 Sisällölliset viittaukset	60
5.2.1.1 Raamattu ja filosofia	61
5.2.1.2 Carmilla	67
5.2.1.3 Dracula	69
5.2.1.4 Muut teokset	74
5.2.2 Tekstinsisäiset viittaukset	77
6 Päätelmät	79
Lähteet.....	83
Liite	
Deutsche Kurzfassung.....	

1 JOHDANTO

Intertekstuaalisuus on tekstejä toisissa teksteissä, merkityksiä rivien välissä. Kun musikaalin päähenkilö kehottaa etsimään kanssaan mustaa Graalin maljaa, libreton kääntäjän on löydettävä repliikille relevantti tulkintakehys. Alkaa matka tekstin taakse, teoksen intertekstuaaliseen ulottuvuuteen. Tämän tutkielman tavoitteena on selvittää, millainen funktio intertekstuaalisilla viittauksilla on modernin, läpisävelletyn musikaalin tarinankerronnassa ja miten tekstienväliset suhteet vaikuttavat laulettavan libreton kääntämiseen. Samalla etsitään vastausta siihen, millaisia tekstianalyttisia taitoja musikaalilibreton suomentaminen edellyttää ja miten kääntäjän on mahdollista tasapainoilla libreton sisällön ja musikaalin nuottikuvan asettamien vaatimusten välillä.

Musikaalilibretto on multimodaalinen tekstilaji (Snell-Hornby 2006, 85), jonka kääntämistä on tutkittu verrattain vähän. Esimerkiksi Suomessa väitöskirjatasoinen tutkimus puuttuu kokonaan, vaikka joka viides maassamme myydyistä teatterilipuista oikeuttaa katsomaan musikaalia tai muuta musiikinäytelmää (Teatterin tiedotuskeskus 2006). Kotimaisissa yliopistoissa julkaistuista tutkielmista merkittävin lienee Johan Franzonin (2006) lisensiaatintutkimus *Att få orden att sjunga – funktionell utformning av tre musikalöversättningar*, jossa Franzon tarkastelee klassista Broadway-musikaalia edustavan *My Fair Lady*n norjan-, ruotsin- ja tanskankielisiä käännöksiä. Vaikka klassikkoteoksilla onkin edelleen vankka jalansija sekä suomalaisissa että ulkomaalaisissa teattereissa, musikaaligenre näyttää 2000-luvulla huomattavan erilaiselta kuin *My Fair Lady*n kantaesitysvuonna 1956. Yhä useamman musikaalin partituuri on läpisävelletty, mikä vaikuttaa olennaisesti librettotekstiin ja sen kääntämiseen. Kun teoksen kaikki kielellinen informaatio on laulettavien repliikkien varassa, puhuttuja dialogiosuuksia ei voida enää käyttää libreton sisällön välittämiseen. Kohdetekstissä on tällöin oltava kohdallaan muutakin kuin rytmi, riimitys ja sanojen paino, mikä asettaa sekä kääntäjät että kääntämisen tutkijat uudenlaisen haasteen eteen.

Tässä tutkielmassa sisällön välittämisen ongelmaa lähestytään tarkastelemalla modernin musikaalilibreton kääntämistä intertekstuaalisuuden näkökulmasta. Koska aiempaa tutkimustietoa on vähän, aineistolähtöinen tutkimus on luonteva lähestymistapa. Tutkimusaineistona käytetään Michael Kunzen sanoittaman ja Jim Steinmanin säveltämän *Tanz der Vampire* -musikaalin librettoa, jota analysoidaan kirjallisuudentutkija Kiril Taranovskin kehittämän subtekstianalyysin avulla. Taranovskin analyysimetodi soveltuu musikaalilibreton intertekstuaalisuuden tarkasteluun erityisen hyvin sen vuoksi, että se on konkreettinen tekstianalyysin menetelmä ja kehitetty rajatun aineiston tarkastelua varten. Subtekstianalyysin tavoitteena on selvittää, millainen funktio intertekstuaalisilla

viittauksilla on Tanz der Vampiren libretossa ja miten tekstienväliset kytkennät vaikuttavat teoksen suomentamiseen. Koska pelkän tekstianalyysin ei voida vielä olettaa paljastavan, mitkä potentiaalisista käännösratkaisuista sopivat yhteen teoksen nuottikuvan kanssa, libretto suomennetaan osana analysointiprosessia. Koko musikaalin suomennos on luettavissa tutkielman liitteestä.

Mustan Graalin etsintä aloitetaan tutustumalla tutkimusaineistona käytettävään Tanz der Vampire -musikaaliin, josta luvun alussa mainittu esimerkki on peräisin. Sen jälkeen tarkastellaan intertekstuaalisuutta yleisenä kaunokirjallisuuden ilmiönä ja käännösongelmana ja esitellään Ritva Leppihalmeen (1997) tutkimus alluusioiden kääntämisestä, jota hyödynnetään pohdittaessa musikaalilibretton suomentamiseen soveltuvia käännösstrategioita. Lopuksi perehdytään Kiril Taranovskin (1976) tekstianalyysimetodiin Pekka Tammen (1991) artikkelin pohjalta ja muodostetaan tutkimusaineiston analysointiin soveltuva tutkimusmenetelmä.

Kolmannessa ja neljännessä luvussa taustoitetaan tutkielman tekstianalyysiosiota. Aluksi luodaan lyhyt katsaus musikaalien historiaan ja tarkastellaan musikaalilibretton kääntämisen erityispiirteitä puhenäytelmän ja oopperan kääntämisen valossa. Sen jälkeen perehdytään Tanz der Vampire -musikaalin libretton analysointi- ja käännösprosessiin, joka johdattaa lukijan tekstianalyysissä käytettävien subtekstien jäljille. Neljännessä luvussa käsitellään libretton merkittävänä tulkintakehystä eli eurooppalaista vampyyriuskoa ja sen ilmentymiä kansanperinteessä, kristillisessä mytologiassa ja goottilaisessa kirjallisuudessa. Yksityiskohtaisen tarkastelun kohteeksi otetaan kaksi tekstianalyysissä käytettävää teosta, Joseph Sheridan Le Fanun *Carmilla* ja Bram Stokerin *Dracula*.

Viidennessä luvussa Tanz der Vampire -musikaalin librettoa tarkastellaan soveltamalla Tammen (1991) tulkintaa Taranovskin (1976) subtekstianalyysistä ja Leppihalmeen (1997) mallia intertekstuaalisuuden kääntämisestä, minkä lisäksi pohditaan intertekstuaalisten viittausten funktiota tarinankerronnan näkökulmasta ja tekstienvälisen suhteiden vaikutusta libretton suomentamiseen. Subtekstianalyysin tulokset kootaan yhteen tutkielman kuudennessa luvussa, jossa arvioidaan myös mahdollisen jatkotutkimuksen tarvetta.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Kuten johdannossa todettiin, tutkielman painopiste on musikaalilibreton sisällön ja erityisesti sen intertekstuaalisuuden tarkastelussa.¹ Libretto nähdään kaunokirjallisena tekstinä, joka ei leiju tyhjiössä vaan on jatkuvassa vuorovaikutuksessa muiden tekstien ja tekstilajien kanssa. Teatterin kontekstissa libretto on partituurin ohella se musikaalin osa, joka vaikuttaa näyttelijäntyöhön, ohjaukseen ja teoksen näyttämöllepanoon. Sen vuoksi on otettava huomioon, ettei musikaalilibreton kääntäjä palvele ainoastaan kohdeyleisöä ja libretistiä vaan koko työyhteisöä, joka osallistuu produktion valmistamiseen. Koska teatteriesityksessä kokonaisuus on monen osatekijän summa, on ymmärrettävää, ettei onnistunut käännös yksin riitä takaamaan produktion onnistumista. Sen sijaan voidaan olettaa, että kääntäjän epäonnistuminen antaa huonon lähtökohdan muun muassa näyttelijöiden roolisuorituksille ja ohjaajan työlle. Kääntäjän vastuu on näin ollen suuri, minkä vuoksi musikaalilibreton kääntämisen tutkimukselle näyttää olevan varteenotettavat perusteet.

Tässä luvussa esitellään ensin tutkielmassa käytettävä tutkimusaineisto ja sen syntyhistoria, minkä jälkeen siirrytään tarkastelemaan intertekstuaalisuutta kirjallisuuden ilmiönä ja käännösongelmana. Analyysiosiota varten perehdytään Kiril Taranovskin tekstianalyysimetodiin, jonka pohjalta rakennetaan musikaalilibreton intertekstuaalisuuden tarkasteluun soveltuva tutkimusmenetelmä.

2.1 Aineiston esittely

Tutkielman tutkimusaineistona käytetään saksankielisen *Tanz der Vampire* -musikaalin librettoa, jonka on käsikirjoittanut ja sanoittanut saksalainen libretisti-kirjailija Michael Kunze.² Wienissä syksyllä 1997 kantaesitetyn musikaalin partituuri on yhdysvaltalaisen säveltäjä Jim Steinmanin käsialaa, ja teoksen ohjauksesta on perinteisesti vastannut puolalaissyntyinen elokuvaohjaaja Roman Polanski, jonka vuonna 1967 julkaistuun *The Fearless Vampire Killers* -elokuvaan musiikki perustuu.³ Koska elokuva ja musiikki liittyvät läheisesti toisiinsa, musikaalin tarkastelu on aiheellista aloittaa lyhyellä katsauksella elokuvan juoneen ja syntyvaiheisiin.

Roman Polanskin mukaan *The Fearless Vampire Killers* syntyi ajatuksesta parodioida perinteisiä vampyyrielokuvia, joita yleisö näytti pitävän lähinnä tahattoman koomisina. Polanski päätti käyttää

¹ Libretto sisältää musikaalissa esitettävän tekstin eli laulu- ja puherepliikit. Niiden lisäksi libretossa on yleensä juoniselostus ja lyhyitä kuvauksia kohtausten tapahtumista.

² Librettoa ei ole aiemmin suomennettu eikä musikaalia ole toistaiseksi esitetty Suomessa.

³ Elokuvan koko nimi on *The Fearless Vampire Killers or Pardon Me But Your Teeth Are In My Neck*.

asetelmaa hyväkseen ja luoda kauhuelokuvan, joka saisi katsojat nauramaan sen sijaan, että nämä huvittuisivat epäonnistuneen säilyttelyn aiheuttamasta tilannekomiikasta. Vaikka kauhukomedian pääasiallinen tarkoitus olikin pitää hauskaa klassisten Dracula-elokuvien kustannuksella, teoksen tuli samalla olla myös nokkela, elegantti ja visuaalisesti miellyttävä. (Polanski 1984, 229–231.)

Polanski toteutti suunnitelmansa käsikirjoittamalla Gérard Brachin kanssa 1800-luvun loppuun sijoittuvan elokuvan, jossa saksalainen professori Abronsius ja tämän nuori assistentti Alfred matkustavat talviseen Transilvaniaan etsimään todisteita vampyyrien olemassaolosta. Perillä tutkijat asettuvat asumaan paikalliseen majataloon, jonka katosta riippuu kymmeniä valkosipulilettejä. Professorin mielestä ne ovat varma merkki kyläyhteisöä terrorisoivista vampyyreistä, mutta majatalon juutalainen isäntäväki ja muut asukkaat kiistävät tietävänsä mitään verenimijöistä. Totuus paljastuu kuitenkin jo seuraavana iltana, kun vampyyrikreivi von Krolock sieppaa isäntäpariskunnan sievän tyttären, johon Alfred on syvästi ihastunut. Tutkijat aloittavat vampyyrijahdin ja päätyvät vieraksi kreivin linnaan, jossa professori on kuin kotonaan. Alfred sen sijaan pelkää kuollakseen itsensä ja rakastettunsa puolesta, eikä hänen huoliaan ainakaan vähennä kreivin poika Herbert, joka osoittaa erityisen lämpimiä tunteita häntä kohtaan. Tragikoominen vampyyrijahti huipentuu lopulta linnassa järjestettäviin tanssiaisiin, joiden jälkeen vampyyrit levittäytyvät kaikkialle maailmaan.

Vuonna 1967 ensi-iltaan tulleessa kauhukomediassa professori Abronsiusta esitti Jack MacGowran, Alfredia ohjaajana toiminut Roman Polanski, kreivi von Krolockia Ferdy Mayne ja siepattua Sarah-tyttöä Sharon Tate. Elokuvan huumori oli mustaa ja ajoittain monimielistä, mitä Brachin ja Polanskin luomat karikatyyrimäiset henkilöhahmot entisestään korostivat. Se ei miellyttänyt elokuvan yhdysvaltalaisista levitysyhtiötä, joka vaati tekijöitä muun muassa siistimään Sarah'n ja Alfredin dialogia kylpyhuonekohtauksessa ja välttämään fyysistä kosketusta Herbertin ja Alfredin välillä, ellei kyseessä ollut vampyyrin yritys purra uhriaan (Polanski 1984, 240–241). Elokuva julkaistiin Yhdysvalloissa lopulta lyhennettynä versiona (mts. 256), ja sen alkuperäinen nimi *Dance of the Vampires* jäi pääasiassa brittiläisten käyttöön. Suomessa Polanskin kauhukomedia sai nimen *Vampyyrintappajat – anteeksi, mutta hampaanne ovat niskassani*, ja suomalaiset elokuvateatterit esittivät sitä eurooppalaiseen tapaan lyhentämättömänä versiona.

Noin kaksikymmentä vuotta *Vampyyrintappajien* julkaisemisen jälkeen eräs elokuvan tuottajista, Andrew Braunsberg, halusi muokata teoksesta näyttämömusikaalin. Hän esitteli suunnitelmansa Vereinigte Bühnen Wienin intendentille Rudi Klausnitzerille, joka otti yhteyttä Roman Polanskiin. (Krumm & Rösch 2003, 3–4.) Polanski katsoi elokuvansa soveltuvan hyvin näyttämömusikaalin perustaksi, minkä vuoksi hän antoi luvan *Tanz der Vampiren* tuottamiseen (Menger 2002, 12).

Musikaalin käsikirjoittajaksi ja libretistiksi valittiin saksalainen oikeustieteen tohtori Michael Kunze, joka oli noussut teatterimaailman tietoisuuteen vuonna 1992 kantaesitetyllä musikaalillaan *Elisabeth*.^{4 5} Partituurin sai sävellettäväkseen yhdysvaltalainen rockmuusikko Jim Steinman, joka tunnettiin muun muassa Meat Loafille ja Bonnie Tylerille tekemistään sävellyksistä.

Kunzen, Polanskin ja Steinmanin ainoa yhteinen kieli oli englanti, minkä vuoksi Kunze kirjoitti librettonsa ensimmäisen version englanniksi. Esitettäväksi tarkoitetun, saksankielisen tekstin hän saattoi työstää valmiiksi vasta, kun Steinman oli saanut sävellystyönsä päätökseen. (Kunze 1999, 19.) Vanhasta kauhukomediasta muovautui vähitellen moderni rockmusikaali, joka kantaesitettiin Wienissä lokakuussa 1997.⁶ Päärooleissa nähtiin Steve Barton kreivi von Krolockina, Aris Sas Alfredina, Cornelia Zenz Sarah'na ja Gernot Kranner professori Abronsiuksena. Produktion ohjasi Roman Polanski ja sen koreografian suunnitteli Dennis Callahan. (Back-Vega 1999, 2.)

Kriitikot ottivat musikaalin vastaan ristiriitaisin tuntein, mistä esimerkkinä toimii musiikkiteatteriinkin keskittyvän *Musicals*-lehden numerossa 68 julkaistu lehdistökatsaus *Tanz der Vampire im Spiegel der Presse*. Monista lehden siteeraamista arvosteluista kuvastuu pettymys siihen, että musikaalin ja elokuvan yhtäläisyydet näyttivät rajoittuvan pääasiassa yhteiseen juoneen ja henkilögalleriaan.⁷ Itävallan arvostetuimpiin päivälehtiin kuuluva *Der Standard* kritisoi 6.10.1997 julkaisemassaan arvostelussa musikaalin uskottomuutta elokuvaa kohtaan ja arvosteli erityisesti henkilöhahmojen muokkaamista alkuperäisiä inhimillisemmiksi ja moniulotteisemmiksi. Tehdyt muutokset eivät olleet lehden mielestä tarpeellisia, koska ei ollut aihetta olettaa, että yleisö haluaisi ottaa vampyyrien kaltaiset roolihahmot vakavasti. (Knopf 1997, 6.) Roman Polanski vastasi kritiikkiin toteamalla, että Vampyyrintappajien tarkoitus oli ollut parodioida vampyyrielokuvien genreä. *Tanz der Vampire* ei kuitenkaan ollut elokuva vaan musikaali, minkä vuoksi sen oli mahdotonta toimia tietyn elokuvatyypin parodiana. Näin ollen karikatyyrimäisten henkilöhahmojen luonnetta oli syvennettävä ja teoksen juonta muutettava moniulotteisemmaksi, jotta tarina voisi ylipäättään toimia näyttämöllä. Stuttgartin produktion käsiohjelmaa varten tehdyssä haastattelussa Polanski korosti musikaalin olevan taiteenlaji, joka edellyttää suhteiden kehittämistä henkilöhahmojen välille ja psykologisten

⁴ Sylvester Levayn säveltämä *Elisabeth* on Michael Kunzen musikaaleista toistaiseksi ainoa, jota on esitetty Suomessa. *Elisabeth* kuului Turun kaupunginteatterin ohjelmistoon vuosina 2005 ja 2006.

⁵ Michael Kunze on käsikirjoittanut ja sanoittanut kuusi musikaalia sekä kääntänyt saksaksi lukuisia englanninkielisiä teoksia. Hänen omia musikaalejaan ovat *Hexen, Hexen* (1991), *Elisabeth* (1992), *Tanz der Vampire* (1997), *Mozart!* (1999), *Rebecca* (2006) ja *Marie Antoinette* (2006), jotka ovat *Tanz der Vampire* lukuun ottamatta Sylvester Levayn säveltämiä.

⁶ Raimund Theaterissa 4.10.1997 nähdyn maailmankantaesityksen tuotti Vereinigte Bühnen Wien.

⁷ Musikaalin juoniselostus on luettavissa liitteenä olevasta suomennoksesta.

näkökulmien huomioimista tarinankerronnassa. Sen vuoksi elokuvan ja musikaalin vertaileminen keskenään on Polanskin mukaan tarpeetonta. (Menger 2002, 12–13.)

Michael Kunze korostaa *Tanz der Vampiren* olevan ennen kaikkea Alfredin kasvukertomus, mutta huomauttaa samalla, että musikaali poikkeaa monista genrensä edustajista muun muassa siksi, ettei se suhtaudu edes itseensä täysin vakavasti (Kunze 2006b). Näkemys vaikuttaa johdonmukaiselta, sillä musikaali rikkoo joitakin genrelle tyypillisiä kliseitä. Niin perinteisissä musikaaleissa kuin oopperoissakin viehättävän sopraanon saa yleensä omakseen sankarillinen tenori, mutta *Tanz der Vampiressa* sopraano karkaa pahamaineisen baritonin matkaan. Sankaritenori taas osoittautuu anti-sankariksi jo ensimmäisessä näytöksessä, eikä loppukohtauksen musiikkikaan kerro samaa tarinaa näyttämön tapahtumien kanssa. Siinä missä *Vampyyrintappajat* parodioi vampyyrielokuvia, *Tanz der Vampiressa* ironian kohteeksi näyttäisi joutuvan musikaalin genre. (Vrt. Kaindl 1995, 137–138.)

Musiikillisesti *Tanz der Vampire* on kaksinäytöksinen läpisävelletty musikaali. Sen musiikki on mahtipontista, melodista goottirockia, joka on saanut vaikutteita niin jazzista, Richard Wagnerin oopperoista kuin gregoriaanisesta kirkkomusiikistakin. Osa kappaleista on uudelleensävellettyjä versioita Jim Steinmanin varhaisemmista teoksista, joista tunnetuin lienee Bonnie Tylerin vuonna 1983 levyttämä *Total Eclipse of the Heart*. (Ks. esim. Back-Vega 1999, 18.) Kolmesataasivuisessa partituurissa vuorottelevat yksinlaulut, duetot ja kuorokohtaukset, jotka sulautuvat yhteen jatkuvaksi musiikin virraksi. Musiikki säestää myös puherepliikkejä, joita *Tanz der Vampiressa* on muiden läpisävellettyjen musikaalien tapaan vain muutamia (vrt. 3.1). Vuonna 2000 musikaalin ensimmäiseen näytökseen lisättiin kaksi uutta laulua, *Die roten Stiefel* ja *Stärker als wir sind*, joista ensimmäinen korvasi tanssikohtauksen taustalla soineen samannimisen instrumentaalin.

Lehdistön esittämästä kritiikistä huolimatta *Tanz der Vampire* miellytti yleisöä ja vakiinnutti pian asemansa keskieurooppalaisten teatterien ohjelmistossa. Tutkielman julkaisuajankohtaan mennessä musikaalia oli esitetty Itävallan lisäksi Saksassa, Yhdysvalloissa, Virossa, Puolassa, Japanissa ja Unkarissa, minkä lisäksi Hollannin ja Belgian kantaesitykset olivat suunnitteilla syksyksi 2008 (Vereinigte Bühnen Wien 2007). Helmikuussa 2007 Wienissä järjestettiin *Tanz der Vampiren* kymmenvuotisen historian kunniaksi kahdeksan juhlanäytöstä, joissa musikaali esitettiin puolitoista tuntia kestäneenä konserttiversiona. *Tanz der Vampiressa* on tehty useita levytyksiä ja julkaistu saksankielinen libretto ja nuottikirja. Libreton erityispiirteisiin palataan luvussa 3.2.2, jossa käsitellään teoksen analysointi- ja käännösprosessia. Seuraavaksi siirrytään tarkastelemaan intertekstuaalisuutta kirjallisuuden ilmiönä ja käännöstyöhön vaikuttavana tekijänä.

2.2 Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuus on kaikessa kirjallisuudessa esiintyvä universaali ilmiö, jolla tarkoitetaan yhden tai useamman tekstin tunnistettavaa läsnäoloa toisessa tekstissä (Genette 1997, 2). Mikään teksti ei siis synny eikä ole olemassa vain itsenäisenä kokonaisuutena, vaan se on aina myös jonkinlaisessa suhteessa aiemmin ja myöhemmin kirjoitettuihin teksteihin. Vaikka intertekstuaalisuus yleistyi kirjallisuustieteen käsitteenä vasta 1960-luvun loppupuolella (Ruokonen 2006, 59), se oli ilmiönä itsestään selvä ja yleisesti hyväksytty osa länsimaista kirjallisuutta aina antiikin ajoista 1700-luvun puoliväliin saakka (Saariluoma 1998a, 7).⁸ Kirjallisuus ei vielä tuolloin ollut kenenkään yksityistä omaisuutta vaan osa traditiota, minkä vuoksi samat teemat, tyylikeinot, myyttiset ainekset ja ilmaisumuodot toistuivat kaikissa teoksissa (mts.).

Vasta romantiikan tyylikautena kehittynyt moderni taiteilijäkäsitys alkoi korostaa originaalisuutta tekstin tuottamisessa (Saariluoma 1998a, 7–8). Teoksen ei enää tullut nojata kirjalliseen traditioon vaan ilmentää taiteilijan persoonallisuutta ja elämäkokemusta. Kaikenlainen riippuvuus traditiosta koettiin negatiiviseksi, ja toisilta lainaaminen kyseenalaisti taiteilijan luovuuden. Sama ajattelutapa jatkui 1800-luvun realistisessa kirjallisuudessa, joka pyrki kuvaamaan todellisuutta sellaisena kuin se on. Realismin periaatteiden mukaisesti teos ei saanut näyttää siltä, että se perustuisi kirjalliseen traditioon, vaan kaiken taiteen lähtökohtana tuli olla elämä itse. 1900-luvun modernismi sitä vastoin hylkäsi objektiivisesti kuvattavan, kaikille yhteisen todellisuuden ja korvasi sen subjektiivisella kokemuksella todellisuuden luonteesta. Kuitenkin vasta 1900-luvun puolivälin jälkeen kehittynyt postmodernismi kyseenalaisti kirjailijan kokonaan autonomisena subjektina ja tekstin lähteenä. Kirjallinen teos ei postmodernin näkemyksen mukaan ilmentänyt kirjailijan itseilmaisua vaan liikehdintää tekstuaalisessa avaruudessa, tekstien rakentumista toisista teksteistä. (mts. 8–9.)

Nykykäsityksen mukaan teksti toimii jälleen myös ei-tekstuaalisessa todellisuudessa ja kirjailijalle on palautettu hänen asemansa relevanttina toimijana. Siitä huolimatta häntä ei enää nähdä tekstin autonomisena luoja ja lähteenä vaan sosiaalisesti ja kulttuurisesti määräytyneenä subjektina, joka kirjoittaessaan itse määrittää sosiaalista ja kulttuurista todellisuutta. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että intertekstuaalisuus ja kirjallisen tradition hyödyntäminen voidaan nähdä keinona puhua kirjallisuuden ulkopuolisesta todellisuudesta. (Saariluoma 1998a, 10–11.) Myöskään lainaamista ei enää paheksuta, jos kyse on hedelmällisistä vaikutteista: kirjailijan originaalisuus syntyy tavasta käyttää lainattua ainesta luovalla tavalla (Makkonen 1991, 15). Yhteenvetona voidaan siis todeta,

⁸ Termiä käytti ensimmäisen kerran kielitieteilijä ja kirjallisuudentutkija Julia Kristeva esseessään *Word, Dialogue and Novel*. Essee julkaistiin vuonna 1967 ja sen englanninkielinen käännös kaksi vuotta myöhemmin. (Ruokonen 2006, 59.)

että intertekstuaalisuus on ilmiönä ollut osa länsimaista kirjallisuutta kautta historian, mutta vasta 1960-luvulta lähtien sitä on alettu tutkia järjestelmällisesti.

Tässä luvussa intertekstuaalisuutta lähestytään kolmesta näkökulmasta. Ensimmäisessä alaluvussa perehdytään tekstienvälisiin viittaussuhteisiin yleisenä kirjallisuuden ilmiönä ja määritellään tutkielmassa käytettävät käsitteet. Sen jälkeen tarkastellaan intertekstuaalisuutta käännösongelmana ja tutustutaan aiheesta tehtyyn käännöstieteellisen tutkimukseen. Kolmannessa alaluvussa esitellään Tammen (1991) tulkinta Taranovskin (1976) subtekstianalyysistä, jonka avulla muodostetaan tämän tutkielman tarpeisiin soveltuva tutkimusmenetelmä.

2.2.1 Keskeisiä käsitteitä

Intertekstuaalisuus määriteltiin edellä yhden tai useamman tekstin läsnäoloksi toisessa tekstissä, toisin sanoen yleiseksi kirjallisuuden ilmiöksi, jossa uudet tekstit rakentuvat aiemmin kirjoitettujen pohjalta. Kirjallisuustieteen näkökulmasta tällainen määritelmä on kuitenkin voimakas yleistys, sillä termiä käytetään teoreettisena käsitteenä ja metodologisena työkaluna hyvin eri tavoin (Makkonen 1991, 10). Tästä syystä Makkonen korostaakin Millerin (1985, 19) näkemystä, jonka mukaan yhden intertekstuaalisuuden sijaan tulisi puhua useista intertekstuaalisuuksista (mts.). Kirjallisuustieteessä intertekstuaalisuuden kenttää on pyritty selventämään luokittelemalla itse ilmiö *yleiseen* ja *rajattuun* intertekstuaalisuuteen (Ruokonen 2006, 58)⁹, minkä lisäksi aihetta käsittelevä tutkimus on jaoteltu *lähde-vaikutustutkimukseen* ja varsinaisen *intertekstuaalisuuden tarkasteluun* (Makkonen 1991, 17).

Yleisellä intertekstuaalisuudella tarkoitetaan yksittäisen tekstin suhdetta lukemattomaan joukkoon muita, usein anonyymeiksi jääviä tekstejä. Voidaan ajatella, ettei kirjallisuutta olisi olemassa ilman edeltävää kirjallisuutta, minkä vuoksi yksittäisestä tekstistä tulee ymmärrettävä ainoastaan aiempien tekstien muodostamassa kontekstissa. (Saariluoma 1998b, 53; Ruokonen 2006, 58.) Tästä puolestaan seuraa, että laajimmassa merkityksessään intertekstuaalisuus mielletään kaiken kommunikation ehdoksi, eikä se näin ollen ole ainoastaan osa kirjallisuutta vaan koko kulttuuria (Makkonen 1991, 19). Kirjailija ei tällaisen käsityksen mukaan ole autonominen tekstin luoja vaan kulttuurisesti ja sosiaalisesti määräytynyt toimija, joka hyödyntää teksteissään yhteiskunnallisia, kulttuurisia ja tekstuaalisia lähteitä joko tietoisesti tai tiedostamatta (Saariluoma 1998a, 10; Ruokonen 2006, 62). Yksittäisten tekstien tutkimuksen kannalta yleisen intertekstuaalisuuden käsite on kuitenkin varsin epäkäytännöllinen. Tammi (1991, 73) korostaa, että anonyymejä (yhteiskunnallisia, kulttuurisia ja

⁹ Ruokonen käyttää termiä *rajallinen* intertekstuaalisuus. Koska rajallinen intertekstuaalisuus on tietyssä mielessä aina keinotekoisesti rajattua, tässä tutkielmassa ilmiötä kutsutaan *rajatuksi* intertekstuaalisuudeksi.

tekstuaalisia) lähteitä on epäilemättä ääretön määrä, mutta jos intertekstuaalisuuden tarkastelussa tyydytään toteamaan, ettei näitä yhteyksiä ole mahdollista tavoittaa, analyysi uhkaa jäädä pelkäksi kliseiden toisteluksi. Yksittäisen tekstin tarkastelu intertekstuaalisuuden näkökulmasta edellyttääkin aiheen rajaamista, mihin kirjallisuustieteessä on pyritty rajatun intertekstuaalisuuden määritelmällä.

Rajattu intertekstuaalisuus on yleistä intertekstuaalisuutta suppeampi käsite, jolla tarkoitetaan tiettyssä tekstissä esiintyviä, tunnistettavia viittauksia muihin teksteihin, tekstiryhmiin tai kirjallisiin konventioihin (Saariluoma 1998b, 53). Tässä kohden on otettava huomioon, että pelkästään teksti voidaan ymmärtää viittauskohteena laajasti. Hakkarainen (1998, 50) toteaa, että intertekstuaalinen viittaus voi kohdistua fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tekstien lisäksi muihin merkkijärjestelmiin, kuten musiikkiin tai elokuvaan. Ruokonen (2006, 70) puolestaan jatkaa, että tekstinä voidaan nähdä myös tunnettu tapahtuma tai kuuluisa henkilö, kuten kylmä sota tai keisari Napoleon. Tällainen näkemys herättää kysymään, missä kulkee raja intertekstuaalisten viittausten ja reaalioiden eli kielenulkoisten kulttuurisidonnaisen elementtien välillä. Toisaalta voidaan pohtia, onko edellä mainitun erottelun tekeminen ylipäättään tarpeellista. Joka tapauksessa on selvää, että myös rajattu intertekstuaalisuus edellyttää tarkasteltavien kohteiden rajausta käytännön tekstianalyysissä. Makkosen (1991, 23) mukaan intertekstuaalisten kytkentöjen analysointi vaatii aina prioriteettiasettelua: yksi teksti on valittava varsinaisen tarkastelun kohteeksi, jolle muut tekstit eli viittausten kohteet ovat alisteisia.

Tekstienvälisten suhteiden tutkimuksessa ollaan perinteisesti oltu kiinnostuneita ennen kaikkea kirjailijan käyttämästä lähdemateriaalista ja hänen saamistaan vaikutteista ja virikkeistä: kyseessä on tällöin ollut niin kutsuttu lähde-vaikutustutkimus (Makkonen 1991, 13). Millerin (1985, 26–27) mukaan lähteiden ja vaikutusten analysointi aloitetaan havaitsemalla yhtäläisyys kahden teoksen välillä, minkä jälkeen tarkastelun ulkopuolelle suljetaan sellaiset tapaukset, joissa samankaltaisuus johtuu esimerkiksi yhteisestä aiheesta tai kirjallisuudenlajista (Makkonen 1991, 14). Jos tekijä on tavalla tai toisella ilmaissut lainanneensa materiaalia toiselta kirjailijalta, tutkimuksen tavoitteena on selvittää, kuinka suuri osa tarkasteltavasta tekstistä on lainattua. Jos taas tekijä ei ole tunnustanut saaneensa ulkopuolisia vaikutteita, tutkija pyrkii osoittamaan, että vaikutussuhde on olemassa eikä kyse ole sattumasta. Sen jälkeen tavoitteena on todistaa tarkasteltavan tekstin originaalisuus eli osoittaa, että lainatut elementit on sulautettu hedelmällisesti osaksi uutta teosta (mts.14–15). Kuten edellisestä käy ilmi, lähde-vaikutustutkimuksen voidaan katsoa olevan kirjailijalähtöistä tutkimusta.

Intertekstuaalisuuden tutkimus eroaa lähde-vaikutustutkimuksesta ennen kaikkea siten, ettei siinä kiinnitetä huomiota kirjailijan intention. Tutkimuksen lähtökohtana on *lukijan tekemä havainto* tekstissä läsnä olevasta vieraasta tekstiaineksestä. Kiinnostavaa ei siis ole se, onko lainaus tehty

tietoisesti vai tiedostamatta. Tavoitteena ei myöskään ole osoittaa kahden tekstin välillä vallitsevaa kausaalisuhdetta tai todistaa kirjailijan omaperäisyyttä. Sen sijaan halutaan selvittää, kuinka tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä ja miltä tarkasteltava teksti näyttää toisen tekstin valossa. (Makkonen 1991, 16.) Intertekstuaalisuuden tutkimus on näin ollen kauttaaltaan lukijalähtöistä tutkimusta, kun taas lähde-vaikutustutkimuksessa lähtökohtana on kirjailijan intentio.

2.2.2 Intertekstuaalisuus käännösongelmana

Edellisen luvun perusteella voidaan päätellä, että rajatun intertekstuaalisuuden käsite soveltuu yleistä intertekstuaalisuutta paremmin etenkin käytännön käännöstyötä käsitteleviin tutkimuksiin (vrt. Ruokonen 2006, 61). Siitä huolimatta myös yleinen intertekstuaalisuus tarjoaa kiinnostavia näkökulmia joihinkin kääntämisen kannalta olennaisiin kysymyksiin, joita on hyvä tarkastella ennen kuin perehdytään rajattuun intertekstuaalisuuteen käännöstieteellisestä näkökulmasta.

Ruokosen (2006, 61) mukaan yleisen intertekstuaalisuuden teoriat ovat merkittäviä kääntämiselle ennen kaikkea siksi, että ne ovat muuttaneet olennaisesti käsitystä tekstistä ja sen tulkitsemisesta sekä kirjailijan, lukijan ja kääntäjän roolista. Intertekstuaalisuuden näkökulmasta tekstin merkitys on epävakaata ja vaihtelevaa, eikä siitä sen vuoksi voida muodostaa mitään yhtenäistä tai lopullista tulkintaa. Näin ollen teksti ei ole pelkkä muuttumaton joukko sanoja paperilla, vaan sen merkitys syntyy vasta, kun lukija suhteuttaa tekstin intertekstuaaliseen, yhteiskunnalliseen, historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Jokainen lukukerta on vuoropuhelua lukijan, tekstin ja kontekstin välillä, minkä vuoksi yhdestä sanojen joukosta muodostuu eri aikana ja eri tilanteessa aina uudenlainen tulkinta kunkin lukijan tarpeiden mukaan. Koska yhtä ja oikeaa lukutapaa ei ole, myös käänнос on kääntäjän tulkinta lähdetekstistä tietynä aikana ja tietyissä tilanteissa. (mts.)

Edellä kuvattua näkemystä edustaa käännöstieteessä niin kutsuttu manipulaatiokoulukunta, joka määrittelee kääntämisen uudelleenlukemiseksi ja -kirjoittamiseksi (ks. esim. Snell-Hornby 2006, 47–50). Esimerkiksi Oittinen (2000, 266) katsoo, ettei lähdeteksti ”*ole jotakin*”, vaan se luetaan ja ymmärretään aina jonakin”. Tällöin hylätään vaatimus lähde- ja kohdetekstin samuudesta ja hyväksytään sen sijaan ajatus, jonka mukaan kääntäjä tulkitsee lähdetekstiä oman lukuprosessinsa aikana omista lähtökohdistaan ja kirjoittaa sen jälkeen tekstin uudelleen kohdekielellä (mts. 265–267).

Kääntäjä ei kuitenkaan voi tulkita tekstiä vain itselleen mielekkäällä tavalla, sillä käännöstyötä rajoittavat muun muassa asiakkaan odotukset ja yhteiskunnalliset normit sekä kääntämistä koskevat sopimukset ja lait. Vaikka hyvän käännöksen kriteerit ovatkin suhteellisia ja ajan myötä muuttuvia,

tietyissä viestintätilanteissa tietyt tulkinnat nähdään oikeampina ja hyväksyttävämpinä kuin toiset. Sen vuoksi kääntäjän on tiedostettava, että tehdessään oman tulkintansa lähdetekstistä hän avaa lukijalle yksiä tulkintamahdollisuuksia ja sulkee toisia pois. (Ruokonen 2006, 62–63.) Tästä taas seuraa, ettei kääntäjän ole koskaan mahdollista olla täysin objektiivinen työssään: hän on lähdetekstin kirjoittajan tavoin sosiaalisesti ja kulttuurisesti määräytynyt subjekti, joka tulkitsee tekstiä omista lähtökohdistaan (vrt. 2.2.1). Voidaan kuitenkin ajatella, että juuri subjektiivisuuden tiedostaminen auttaa kääntäjää etsimään mahdollisimman objektiivista luku- ja tulkintatapaa, joka tarjoaa mahdollisuuden lukijan kannalta optimaalisen käännöksen työstämiseen.

Siinä missä yleinen intertekstuaalisuus näyttäisi kytkeytyvän yleisiin kysymyksiin kääntämisen luonteesta ja periaatteista, rajattu intertekstuaalisuus tarjoaa työkaluja lähdetekstissä esiintyvien, tunnistettavien viittausten analysointiin. Raja yleisen ja rajatun intertekstuaalisuuden välillä ei kuitenkaan ole yksiselitteinen, eikä aina ole mahdollista päätellä, missä yleinen intertekstuaalisuus vaihtuu tunnistettaviksi viittauksiksi (Ruokonen 2006, 69). On myös otettava huomioon, että koska intertekstuaalisuus on ennen kaikkea lukijan tekemä havainto tekstistä (vrt. 2.2.1), eri lukijat voivat tunnistaa samasta tekstistä erilaisia viittauksia. Kaikkien potentiaalisten tulkintojen ennakoiminen taas on käytännössä mahdotonta, minkä vuoksi yleensä edellytetään, että intertekstuaalisiksi viittauksiksi luokiteltavien elementtien on oltava jollain tapaa todennettavissa ja perusteltavissa (mts.).

Kun tekstienvälisiä viittaussuhteita lähestytään kääntäjän työn näkökulmasta, huomio kiinnittyy ensisijaisesti siihen, miten lähde- ja kohdetekstin lukijoiden kulttuuriset taustat eroavat toisistaan ja miten tämä vaikuttaa viittausten ymmärtämiseen. Sen vuoksi voidaan olettaa, että lukijalähtöinen intertekstuaalisuuden tutkimus tarjoaa paremman lähtökohdan tekstienvälisistä kytkennöistä johtuvien käännösongelmien tarkasteluun kuin kirjailijalähtöinen lähde-vaikutustutkimus (vrt. 2.2.1). Selvää lienee myös, ettei kaikkia potentiaalisia tulkintoja voida ottaa huomioon lähdetekstiä analysoitaessa, koska normaalioloissa kääntämiseen on käytettävissä vain tietty, toimeksiantajan kanssa sovittu aika. Tästä syystä kääntäjä voi tarkastella kerrallaan vain rajallista määrää subtekstejä, minkä vuoksi käytännön käännoistyössä on aina kyse rajatusta intertekstuaalisuudesta: yhtäältä käännosongelmia aiheuttavat tekstissä esiintyvät tunnistettavat viittaukset, toisaalta kääntäjän on mahdollista ottaa huomioon vain tietty määrä potentiaalisia tulkintoja. Olennaisena voidaankin pitää sellaisen luku- ja tekstianalyysimenetelmän etsimistä, joka auttaa hahmottamaan lähdetekstissä esiintyviä viittauksia mahdollisimman nopeasti ja tehokkaasti.

Rajatun intertekstuaalisuuden tutkimuksessa käytettävä terminologia on kirjavaa sekä kirjallisuudesta käännoistieteessä, minkä vuoksi yksittäisten termien merkitys saattaa vaihdella tutkimuksen ja

kirjoittajan mukaan. Tarkasteltavaa tekstiä voidaan kutsua esimerkiksi fokustekstiksi, päällystekstiksi tai primaaritekstiksi, viittausten kohteena olevaa tekstiä taas intertekstiksi, subtekstiksi tai lähdetekstiksi. (Ks. esim. Makkonen 1991, 9; Ruokonen 2006, 69). Tässä tutkielmassa tarkasteltavaan tekstiin viitataan termillä *primaariteksti*, koska se nähdään ensisijaisena suhteessa viittausten kohteena oleviin teksteihin (vrt. 2.2.1). *Lähdetekstillä* puolestaan tarkoitetaan käännettävää tekstiä ja viittausten kohteina olevia tekstejä nimitetään *subteksteiksi* aineiston tarkastelussa sovellettavan Taranovskin (1976) analyysimetodin mukaan.

Merkittävin käännettieteellisistä intertekstuaalisuuden tutkimuksista lienee Leppihalmeen (1997) väitöskirjan pohjalta valmistunut *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions*, jossa Leppihalme tarkastelee alluusioiden funktiota ja kääntämistä englanninkielisestä nykyproosasta ja journalistisista teksteistä kokoamansa empiirisen aineiston avulla. Leppihalme määrittelee tutkimuksessaan allusion tekstelementiksi, johon sisältyy vihje rivien väliin kätkeydyksestä (mts. 4). Merkitys selviää lukijalle vasta, jos tämä osaa yhdistää vihjeen samojen tai samankaltaisten sanojen aiempaan käyttöön (*avainfraasi*) tai tietyn nimen toisessa teoksessa esiintyvän henkilön luonteenpiirteisiin (*erisnimi*). Jotkut alluusiot ovat kehittyneet kliseiksi tai leksikalisoituneet, minkä vuoksi niitä ei enää yhdistetä alkuperäisiin lähteisiinsä. Toiset alluusiot taas kytkeytyvät niin pienelle lukijakunnalle suunnattuihin teksteihin, että ne avautuvat ainoastaan harvalle lukijalle. Alluusio saattaa siis jäädä ymmärtämättä myös lähdekulttuurissa, mutta varsinkin kulttuurirajan ylittäessään alluusiot ovat vaarassa muuttua lukijaa hämmentäviksi elementeiksi, joita Leppihalme kutsuu *kulttuuritöyssyiksi* (*culture bumps*) Archerin (1986, 170–171) mukaan. (mts.)

Leppihalme käsittelee tutkimuksessaan kattavasti alluusioiden funktioita sekä niiden kääntämisessä käytettäviä käännostrategioita. Hän erottaa toisistaan makro- ja mikrotasolla toimivat alluusiot ja jaottelee ne funktion perusteella neljään eri luokkaan: *temaattisiin*, *humoristisiin*, *henkilöhahmoa karakterisoiviin* ja *henkilöhahmojen välisiä suhteita ilmentäviin* alluusioihin. Samalla hän kuitenkin huomauttaa, että edellä mainittujen luokkien väliset rajat ovat muuttuvia eikä luokittelu sinänsä ole tärkeää itse ilmiön tarkastelun kannalta. (Leppihalme 1997, 31–39.)

Leppihalme jakaa alluusioiden kääntämisessä sovellettavat käännostrategiat kahteen ryhmään sen perusteella, käytetäänkö niitä erisnimi- vai avainfraasi- alluusioiden kääntämiseen. Erisnimet voidaan Leppihalmeen mukaan *säilyttää sellaisinaan tekstissä*, niihin voidaan *lisätä selitys* tai ne voidaan *korvata toisella erisnimellä* tai *yleisnimellä*. Mikäli erisnimellä on olemassa *vakiintunut käänno*, sitä on mahdollista hyödyntää myös kohdetekstissä. Joissakin tapauksissa saattaa olla perusteltua *korvata erisnimi pelkällä selityksellä* tai *poistaa se kokonaan*. (Leppihalme 1997, 78–79.)

Avainfraasialluusioiden käänösstrategiat muistuttavat pitkälti erisnimialluusioiden kääntämisessä sovellettavia menetelmiä. Avainfraasista voidaan erisnimen tavoin käyttää vakiintunutta käänöstä tai sen yhteyteen voidaan lisätä tekstinsisäinen tai -ulkoisen selitys.¹⁰ Kohdetekstissä avainfraasia voidaan *korostaa semanttisin tai typografisin keinoin* tai se voidaan *muotoilla uudelleen* siten, että käänökseen muodostuu vastaava kohdekielinen alluusio. Eräs mahdollisuus on poistaa avainfraasi mutta kääntää kohdetekstiin sen implisiittinen merkitys, mikä muistuttaa edellä mainittua erisnimen korvaamista selityksellä. Muita tutkimuksessa esiintyviä strategioita ovat *uuden alluusion luominen*, avainfraasin poistaminen ja *suoran käänöksen käyttö*. (Leppihalme 1997, 84.)

Katsaus Leppihalmeen tutkimukseen osoittaa, että vain osa edellä mainituista käänösstrategioista soveltuu musikaalilibreton suomentamiseen. Laulettavaksi tarkoitettu teksti on tiiviisti sidoksissa teoksen nuottikuvaan, minkä vuoksi repliikkejä pidentävien selitysten lisääminen on käytännössä mahdotonta. Lisäksi musikaalilibreton kääntäjän on hylättävä kaikki sellaiset käänösstrategiat, jotka edellyttävät *tekstin näkemistä*. Humoristisesti voidaan todeta, ettei kursiivi kuulu lauletaessa eikä alaviitteitä heijasteta näyttämön takaseinään, vaikka se saattaisikin helpottaa kääntäjän työtä. Juice Leskinen (1998, 90) on kommentoinut *Sweeney Toddin* käänöstyötä toteamalla, että kaiken kulttuurisidonnaisen informaation välittäminen musikaalin suomennokseen olisi edellyttänyt yhden ylimääräisen roolin säveltämistä bassolle, joka huutelee alaviitteitä orkesterisyvennyksen reunalta. Jos intertekstuaalisuus aiheuttaa käänösongelmia suorasanaudessa proosatekstissä, se aiheuttaa niitä epäilemättä myös musikaalilibretossa, jossa jokaisen tavun paino ja pituus on ennalta määrätty.

Vaikka kaikkia Leppihalmeen (1997) mainitsemista käänösstrategioista ei olekaan mahdollista soveltaa musikaalin kääntämisessä, tutkimus tarjoaa kuitenkin arvokasta tietoa siitä, miten libreton intertekstuaalisia viittauksia voidaan lähestyä. Viittausten analysoiminen ja kääntäminen edellyttää luonnollisesti niiden tunnistamista, minkä vuoksi tässä kohden on aiheellista kysyä, voiko kääntäjä tunnistaa lähdetekstin intertekstuaaliset kytkennät pelkän intuitionsa ja yleissivistyksensä avulla. Koska edellä todettiin, että osa viittauksista saattaa jäädä tunnistamatta myös lähdekulttuurissa ja että kääntäjä on kirjailijan ja lukijan tavoin kulttuurisesti ja sosiaalisesti määrätynyt subjekti, on perusteltua vastata kysymykseen kieltävästi tai vähintäänkin epäilevästi. Ratkaisua tunnistamisen ongelmaan voidaan etsiä intertekstuaalisuuden tarkasteluun kehitetyistä tekstianalyysimenetelmistä, joista seuraavassa luvussa esitellään tutkielmassa sovellettava Tammen (1991) tulkinta Taranovskin (1976) subtekstianalyysistä.

¹⁰ Tekstinulkoisia selityksiä ovat esimerkiksi alaviitteet, loppuviitteet ja kääntäjän huomautukset.

2.2.3 Subtekstianalyysi

Subtekstianalyysi on venäläisen Kiril Taranovskin kehittämä tekstianalyysimetodi, jota Suomessa on tehnyt tunnetuksi erityisesti kirjallisuudentutkija Pekka Tammi (Makkonen 1991, 22). Koska valtaosa Taranovskin tuotannosta on venäjänkielistä tai muuten vaikeasti saatavilla, tutkielman tekstianalyysiosio perustuu Tammen (1991) kattavaan artikkeliin Taranovskin analyysimetodista. Menetelmä on kehitetty alun perin sitaatin ja alluusion käytön tarkasteluun venäläisrunoilija Osip Mandelštamin tuotannossa, mutta käytännössä sitä voidaan soveltaa minkä tahansa kaunokirjallisen tekstin intertekstuaalisuuden analysoimiseen (mts. 60–62).

Taranovskin subtekstiteoria poikkeaa monista muista intertekstuaalisuuden teorioista ennen muuta sen vuoksi, että se on *konkreettinen tekstianalyysin menetelmä* ja rakennettu vain rajatun aineiston tarkastelua silmällä pitäen (Tammi 1991, 61–62). Subtekstianalyysin avulla ei näin ollen ole edes tarkoitus saavuttaa yleispäteviä tutkimustuloksia vaan hahmottaa valitun aineiston erityispiirteitä, minkä vuoksi sen voidaan olettaa soveltuvan erityisen hyvin käännöstyön apuvälineeksi. Kyseessä onkin Tammen mukaan nimenomaan *lukemisen strategia*, joka auttaa lukijaa paljastamaan tekstin intertekstuaaliset ulottuvuudet (mts. 62). Koska objektiivinen ja analyttinen lukutapa määriteltiin edellä merkittäväksi osaksi onnistunutta käännöstyön prosessia, Taranovskin menetelmä saattaa tarjota käyttökelpoisen ratkaisumallin myös lähdetekstin tulkinnan ongelmaan (vrt. 2.2.2).

Subtekstianalyysin lähtökohtana on oletus, jonka mukaan *jokainen elementti tekstin rakenteessa on motivoitu*; toisin sanoen tekstissä ei ole mitään sattumalta. Siitä huolimatta subtekstianalyysissä ei keskitytä kirjailijan intention tai tämän käyttämiin lähteisiin vaan intertekstuaalisuutta lähestytään ensisijaisesti lukemisen ja tulkinnan ongelmana. (Tammi 1991, 62–67.) Lähestymistapaa selventää subtekstianalyysin toinen perusoletus, jonka mukaan *primaaritekstissä esiintyvät vieraat elementit jaetaan lähtökohtaisesti geneettisiin ja intertekstuaalisiin viittauksiin*. Geneettisestä viittauksesta on kyse silloin, kun tekstien välillä on havaittavissa eräänlainen kausaalisuhde: kirjoittaja on käyttänyt toista tekstiä oman tekstinsä lähteenä tai omaksunut siitä vaikutteita. Intertekstuaalinen kytkentä sen sijaan muodostuu kahden tekstin välille silloin, kun *primaaritekstin semanttinen merkitys avautuu, muuttuu tai laajenee subtekstin valossa*.¹¹ (mts. 71–75.) Ei siis vielä riitä, että subteksti on olemassa ja lukija havaitsee sen: subtekstin on myös tuotava jotain uutta primaaritekstin tulkintaan.

¹¹ Taranovski (1976, 18) määrittelee subtekstin jo olemassa olevaksi tekstiksi (tai tekstien joukoksi), joka tulee esiin uudessa tekstissä (Tammi 1991, 66). Toisin sanoen kyseessä on teksti, johon primaariteksti on joko geneettisessä tai intertekstuaalisessa suhteessa.

Taranovski osoittaa oman tutkimusaineistonsa avulla, että relevantti kehys Mandelštamin runojen tulkinnalle löytyy aina toisista kaunokirjallisista teksteistä. Tästä syystä alkujaan mielivaltaisilta vaikuttavat tekstielementit saavat semanttisen merkityksen vasta, kun lukija osaa tarkastella niitä subtekstien valossa.¹² (Tammi 1991, 63.) Tammi kuitenkin korostaa, että ilmaisut ovat vain harvoin kokonaan vailla tehtävää primaaritekstissä: intertekstuaalisena viittauksena toimiva tekstielementti voi saada semanttisen merkityksen myös ilman subtekstiä eli pelkän primaaritekstin tasolla. Mikäli näin ei kuitenkaan tapahdu eikä lukija tunnista subtekstiä, hän voi keksiä vieraalle tekstiainekselle oman tulkintansa kannalta mielekkään merkityksen. Vastaavasti myös geneettiseksi oletettu viittaus voi muuttua intertekstuaaliseksi, mikäli sille voidaan osoittaa semanttinen tehtävä primaaritekstin tulkinnassa. (mts. 63–64, 72.)

Subtekstianalyysissä ei näin ollen pidä kiinnittää huomiota ainoastaan subteksteihin, vaan tekstiä on aina syytä tulkita myös suljettuna kokonaisuutena (Tammi 1991, 64). Lähdetekstin analysoinnin ja käännöstyön kannalta tällä näyttäisi olevan kahdenlaista merkitystä. Ensinnäkin on tiedostettava, että lähdetekstissä saattaa piillä intertekstuaalinen viittaus, vaikka teksti itsessään vaikuttaisi täysin koherentilta kokonaisuudelta. Toiseksi kääntäjän on muistettava, ettei hän voi tällaista viittausta kääntäessään turvautua ratkaisuun, joka yhtäältä säilyttää lähdetekstin intertekstuaalisen viittauksen mutta toisaalta rikkoo primaaritasolla tekstin sisäisen koherenssin. Mikäli lähdetekstiä voidaan tulkita mielekkäästi ilman subtekstiä, lienee perusteltua vaatia samaa myös käännökseltä.

Eräs subtekstiteorian erityispiirteistä on se, ettei teoria pyri tekemään jyrkkää erottelua mikro- ja makrotasolla toimivien viittausten välillä. Taranovski (1976, 4) korostaakin, ettei kytkeä kahden tekstin välillä välttämättä ole pelkästään paikallinen ja tiettyihin tekstinosiin rajoittuva, vaan viittaus tietyn runon tiettyyn säkeeseen saattaa johtaa tilanteeseen, jossa primaaritekstin tulkinta edellyttää kyseisen runoilijan koko tuotannon tuntemista (Tammi 1991, 67). Lisäksi on huomattava, etteivät vain yksittäiset runot tai romaanit rinnastu keskenään, vaan kosketuksiin joutuvat useiden tekstien muodostamat kokonaisuudet (mts. 68). Näin subtekstiteoria siirtyy rajatusta intertekstuaalisuudesta kohti yleistä intertekstuaalisuutta, mikä saattaa johtaa kysymykseen tekstien retrospektiivisestä vaikutussuhteesta. Tällöin kaikkea kirjallisuutta ajatellaan yhtenä suurena tekstinä, mistä johtuen myös myöhemmin kirjoitetun tekstin voidaan katsoa vaikuttavan aiemmasta tehtävään tulkintaan. Käytännön tekstianalyysissä tällainen lähestymistapa kaatuu kuitenkin omaan laajuuteensa, minkä vuoksi onkin perusteltua pysytellä Taranovskin subtekstimääritelmässä. Sen mukaan subteksti on aina jo olemassa oleva teksti, joka tulee esiin uudessa tekstissä. (mts. 73–74.)

¹² Intertekstuaalisen viittauksen tunnistamista ja ymmärtämistä kutsutaan taranovskilaista terminologiaa käyttäen joko subtekstin *aktivoitumiseksi* tai *motivoitumiseksi* (vrt. Tammi 1991).

Jotta primaaritekstin ja subtekstin välisiä kytkentöjä voitaisiin analysoida, on ensin tarkasteltava niitä keinoja, joiden avulla tekstit kytkeytyvät toisiinsa uusiksi tulkinnallisiksi kokonaisuuksiksi (Tammi 1991, 75). Intertekstuaalisia viittauksia voidaan siis etsiä järjestelmällisesti vasta, kun tiedetään, mitä ollaan etsimässä. Tammi jaottelee intertekstuaalisten kytkentöjen keinot neljään pääluokkaan, jotka hän nimeää viittaustyypeiksi I–IV (mts. 76–90). Ensimmäiseen kategoriaan sijoittuvat sellaiset viittaukset, joissa kytkentä muodostuu *suoran nimeämisen* kautta. Tällaisia tapauksia Tammi mainitsee neljä. Ensinnäkin teos voidaan nimetä toisen teoksen mukaan, jolloin uuteen tekstiin kytkeytyy joitakin aiemman tekstin piirteitä. Toiseksi lainattu nimiaines voidaan sisällyttää osaksi uuden tekstin diskurssia, jolloin se toimii vastaavalla tavalla, muttei ole yhtä eksplisiittisesti esillä tekstissä. Kolmanneksi kytkennän voi tuottaa pelkän subtekstissä esiintyvän henkilönnimen mainitseminen, ja neljänneksi tietyn kirjailijan tuotantoon tai kokonaiseen genreen voidaan viitata tekijännimen kautta. (mts. 76–78.)

Toiseen viittaustyyppien kategoriaan Tammi luokittelee *sitaatit*, joita subtekstianalyysissä katsotaan olevan laskutavasta riippuen joko neljää tai viittä lajia. Toisen kirjoittajan tekstiä voidaan lainata suoraan tai mukaillen, minkä lisäksi kirjoittaja voi siteerata omaa tekstiään. Tekstiin voidaan myös sisällyttää vieraskielistä tekstiainesta, lainaus voidaan kääntää tai sitä voidaan käsitellä käännettynä sanaleikin tapaan. (Tammi 1991, 78–82.) Kolmanteen kategoriaan sijoittuvat niin kutsutut *tyylilliset viittaukset*, joiden tunnistaminen on jo edellä esiteltyjä viittaustyyppejä haastavampaa. Tyyllisestä viittauksesta on kyse silloin, kun siteerattu aines ei ole leksikaalista vaan toiselta kirjoittajalta on lainattu niin yksilöllinen tyylikeino, että sen välityksellä aktivoituu kokonainen teksti. Kyseessä voi olla rytmisen kuvion tai äänteiden lainaus eli niin kutsuttu metrinen laina, määrätyn riimin lainaus tai tietyn komposition tai syntaktisen rakenteen toisto. Myös tällaisissa tapauksissa edellytetään, että subtekstin on vaikutettava primaaritekstin semanttiseen merkitykseen, jotta viittaus luokiteltaisiin intertekstuaaliseksi kytkennäksi. (mts. 82–86.) Neljännessä kategoriassa kytkennän keino voi olla mikä tahansa edellä mainituista, mutta itse kytkentä on *monilähteinen*. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että sama tekstielementti viittaa useampaan kuin yhteen subtekstiin tai että subtekstillä itsellään on subteksti. (mts. 86–90.)

Tässä luvussa on tarkasteltu Tammen (1991) tulkintaa Taranovskin (1976) subtekstianalyysistä ja esitelty pääpiirteissään ne keinot, joiden vaikutuksesta tekstien välille syntyy intertekstuaalisia kytkentöjä. Edellä käsiteltyjen seikkojen perusteella voidaan olettaa, että Taranovskin analyysimetodin avulla on mahdollista ratkoa myös sellaisia ongelmia, joita kääntäjä kohtaa työstäessään intertekstuaalisia kytkentöjä sisältävää lähdetekstiä. Seuraavassa luvussa pohditaan, miten subtekstianalyysiä

voidaan hyödyntää musikaalilibretton intertekstuaalisuuden tarkastelussa, ja muodostetaan tämän tutkielman tarpeisiin soveltuva tutkimusmenetelmä.

2.2.4 Tutkimusmenetelmä

Subtekstianalyysi näyttää soveltuvan käänöstieteelliseksi tutkimusmenetelmäksi erityisen hyvin sen vuoksi, että se edustaa *lukijalähtöistä* kirjallisuudentutkimusta (vrt. 2.2.2). Siitä huolimatta on perusteltua kysyä, mikä on kirjailijan intention osuus lähdetekstin intertekstuaalisten kytkentöjen muodostumisessa. Tammi (1991, 91) toteaa, ettei Taranovski (1976) ota suoranaisesti kantaa kirjailijan intention merkitykseen: yhtäältä tämä näkee kirjailijan aktiivisena toimijana, toisaalta taas hyväksyy ajatuksen viittauksista, joista kirjailijakaan ei ole ollut täysin tietoinen. Taranovskin seuraajien muodostamassa koulukunnassa näkemykset vaihtelevat, mutta monet subtekstianalyysin myöhemmistä soveltajista jättävät kirjailijan intention tarkastelun ulkopuolelle. Myös Tammi toteaa olevansa taipuvainen kallistumaan tämän ratkaisun kannalle, koska viime kädessä subtekstien aktivoitumisessa on aina kyse lukijan tulkinnasta, eikä meidän yleensä ole mahdollista tietää, mikä tekstissä on kirjailijan tietoisesti tarkoittamaa. (mts.) Kääntäjän näkökulmasta ratkaisua voidaan perustella lisäksi sillä, etteivät kaikki kirjailijat ole tavoitettavissa kysymysten esittämistä varten. Saattaa myös käydä niin, ettei kirjailija halua selittää omia tarkoituspäiriään tai että hän ei yksinkertaisesti tiedä tai muista, mitä hän on tiettyä tekstikatkelmaa kirjoittaessaan ajatellut (vrt. 2.2.1). Siksi kirjailijan intentio suljetaan tässäkin tutkielmassa kokonaan tarkastelun ulkopuolelle.

Kun suhtautuminen kirjailijan intention on selvitetty, on aika tehdä seuraava rajaus ja pohtia, millaiset tekstit ovat Tanz der Vampiren libretton potentiaalisia subtekstejä. Luvussa 2.1 todettiin, että musikaali perustuu Roman Polanskin vuonna 1967 julkaistuun *Vampyyrintappajat*-elokuvaan, josta teoksen juoni on pääpiirteissään peräisin. Sen vuoksi voidaan olettaa, että elokuvan ja musikaalin välillä vallitsee joko geneettinen tai intertekstuaalinen suhde. Pääpiirteissään molemmat teokset kertovat saman tarinan, joskin erilaisin keinoin ja erilaisia näkökulmia painottaen. Elokvasta on kuitenkin vaikeaa löytää mitään sellaista, mikä toisi jotain uutta musikaalin tulkintaan: musikaali on sama itsenäinen kokonaisuutensa riippumatta siitä, tunteeke yleisö elokuvan vai ei. Näin ollen voidaan päätellä, että elokuvan ja musikaalin välillä vallitseva suhde on puhtaasti geneettinen (vrt. 2.2.3) eikä elokuva sen vuoksi kuulu subtekstianalyysin tarkastelukohteisiin.

Edellisestä rajauksesta käy ilmi, että teksti käsitetään tutkielmassa laajasti (vrt. 2.2.1). Tätä voidaan perustella sillä, että musikaalilibretossa on mahdollista viitata esimerkiksi elokuvassa esiintyvään repliikkiin. Yhdessä tutkielmassa voidaan kuitenkin tarkastella vain rajallista määrää subtekstejä,

minkä vuoksi viidennen luvun subtekstianalyysissä keskitytään ainoastaan *kirjoitettuihin teksteihin*, joiksi luokitellaan esimerkiksi romaanit, kansantarinat ja laululyriikka. Koska Taranovskin määritelmä edellyttää, että subtekstiksi voidaan hyväksyä vain ennen primaaritekstiä kirjoitettu teksti (vrt. 2.2.3), tarkastelua on rajoitettava ennen vuotta 1997 julkaistuihin teoksiin. Samalla on kuitenkin otettava huomioon, että musikaalin tarina oli olemassa jo vuonna 1967, jolloin Polanskin elokuva sai ensi-iltansa. Sen vuoksi tehdään vielä yksi rajausta ja todetaan, että Tanz der Vampiren libretton subteksteiksi hyväksytään *ennen vuotta 1967 julkaistut kirjoitetut tekstit*.

Lopuksi on vielä pohdittava, millaisia intertekstuaalisia kytkentöjä musikaalilibretosta on ylipäättään mahdollista löytää. Edellisen luvun perusteella näyttää siltä, että kaikki *suoran nimeämisen* keinot olisivat mahdollisia, samoin sellaiset tapaukset, joissa lainataan jotakin muuta osaa *toisen teoksen diskurssista*. Tammen jaottelussa edellä mainitut kytkennät sijoittuvat tyyppeihin yksi ja kaksi, minkä lisäksi ne muistuttavat Leppihalmeen erisnimi- ja avainfraasialluusion käsitteitä (vrt. 2.2.2). Diskursiivisia viittauksia tarkasteltaessa on otettava huomioon, että musikaalilibretton rakenne edellyttää tiivistä kielellistä ilmaisua. Tästä syystä ei ole välttämätöntä erotella esimerkiksi suoria lainauksia ja mukaelmia toisistaan, koska suorien lainausten käyttö ei useinkaan ole mahdollista nuottikuvan asettamien rajoitusten vuoksi. Näin ollen diskursiivisia viittauksia käsiteltäessä riittää, että toisesta teoksesta peräisin oleva sisällöllinen aines on libretossa niin eksplisiittisesti esillä, että kääntäjällä ja lähdetekstin yleisöllä on mahdollisuus sen tunnistamiseen.

Tyylillisistä kytkennöistä mahdollisilta vaikuttavat ainakin määrätyn riimin ja syntaktisen rakenteen lainaukset, mutta rytmisen rakenteen kohdalla tilanne on ongelmallinen. Musikaalilibretton teksti on sidoksissa teoksen nuottikuvaan, minkä vuoksi rytmisen rakenteen lainaus edellyttäisi, että viittauksen sisältävä osa olisi kirjoitettu ennen musiikin säveltämistä – muutoinhan kyseessä olisi partituurin sisältämä viittaus. Koska libretto ja partituuri syntyvät yleensä libretistin ja säveltäjän yhteistyön tuloksena, tällaisen seikan selvittäminen on lähes mahdotonta. Sen vuoksi tyylillisten kytkentöjen tarkastelussa keskitytäänkin pääasiassa riimien ja syntaktisen rakenteen lainauksiin, mikäli libretossa sellaisia esiintyy.

Monilähteisistä kytkennöistä ovat ainakin teoriassa mahdollisia sellaiset tapaukset, joissa yhdellä tekstikatkelmalla on useita subtekstejä, sekä ne tapaukset, joissa itse viittauskohteella on subteksti. Käytännössä on kuitenkin otettava huomioon, että esitettynä subtekstiin viittaava katkelma kestää vain joitakin sekunteja. Tästä syystä on äärettömän epätodennäköistä, että subtekstin subteksti ehtisi aktivoitua. Sen sijaan on täysin perusteltua tarkastella useaan eri subtekstiin kohdistuvia viittauksia, koska eri katsojien tulkinnassa voivat aktivoitua eri subtekstit. Koska monilähteisissä kytkennöissä

itse kytkennän keino voi olla mikä tahansa edellä mainituista, niitä ei ole tarpeen erottaa analyysissä omaksi kategoriakseen, vaan niitä voidaan tarkastella oman viittaustyyppinsä kohdalla.

Edellä tehtyjen päätelmien perusteella Tanz der Vampiren libretossa esiintyvät viittaukset jaetaan tutkielman tekstianalyysiosiossa kolmeen kategoriaan: *suoraan nimeämiseen*, *diskursiivisiin viittauksiin* ja *tyylillisiin viittauksiin*, jotka luokitellaan edelleen pienempiin ryhmiin viittauksen alaluokan tai subtekstin perusteella. Diskursiivisten viittausten kategoriassa tarkastellaan lisäksi sellaisia musikaaleille tyypillisiä tapauksia, joissa tietty primaaritekstin osa toistuu identtisenä tai lähes identtisenä vähintään kahdessa eri kohtauksessa siten, että sen semanttinen merkitys laajenee tai muuttuu uudessa kontekstissa. Tällaisia viittauksia nimitetään jäljempänä *tekstinsisäisiksi viittauksiksi* ja niiden voidaan katsoa olevan eräs kirjailijan oman tekstin siteeraamisen muoto.

Tanz der Vampiren intertekstuaalisten viittausten analysointi johtaa jäljempänä kansanperinteen vampyyritarinoiden, kristillisen mytologian ja goottilaisen kirjallisuuden jäljille, minkä vuoksi niihin perehdytään tarkemmin tutkielman neljännessä luvussa. Sitä ennen on kuitenkin aika pohtia, minne tanssivat vampyyrit sijoittuvat musikaalien genressä ja millaisia haasteita musikaalilibreton erityispiirteet aiheuttavat intertekstuaalisuuden kääntämiselle.

3 KÄÄNTÄMINEN JA MUSIIKKITEATTERI

Edellä esiteltiin tutkimusaineistona käytettävä Tanz der Vampire -musikaali ja tarkasteltiin joitakin libretton erityispiirteitä intertekstuaalisuuden ja subtekstianalyysin näkökulmasta. Tässä luvussa syvennytään musikaaliin käännettävänä tekstilajina ja pohditaan, miten sen suomentaminen eroaa suorasanaisten näytelmätekstien ja oopperan kääntämisestä ja millaisen prosessin lopputuloksena liitteenä oleva Tanz der Vampiren suomennos syntyi. Ennen sitä on kuitenkin luotava lyhyt katsaus musikaalien historiaan ja kehitysvaiheisiin, jotta pystymme hahmottamaan, millaisen genren kanssa olemme tekemisissä ja minne tanssivat vampyyrit sijoittuvat musiikkiteatterin laajassa kentässä.

3.1 Lyhyt johdatus musikaaleihin

Musikaali on nykyaikaisen musiikkiteatterin suosituin muoto (Wildbühler 1999, 7), joka yhdistetään New Yorkin Broadwayhin ja Lontoon West Endiin lähes yhtä varmasti kuin vampyyrit Romanian Transilvaniaan ja kreivi Draculaan. Assosiaatio ei missään tapauksessa ole perusteeton, sillä monet modernin musiikkiteatterin tunnetuimmista teoksista ovat peräisin anglosaksisista maista ja saaneet vaikutteita niiden kaupallisesta teatterijärjestelmästä (vrt. Müller 2000, 649). Harhaanjohtavaa on sen sijaan ajatella, että koko genren kehitys olisi keskittynyt pelkästään edellä mainittuihin maihin: 1990-luvun puolivälistä alkaen kansainvälisesti menestyvien musikaalien maailmankantaesityksiä on nähty yhä enemmän etenkin keskieuropalaisissa teattereissa. Musikaali ei myöskään ole vain 1900- ja 2000-lukujen ilmiö, vaan sen juuret ulottuvat aina antiikin Kreikan ja Rooman teatterikulttuuriin saakka (Gänzl 2001, 9). Tämän tutkielman näkökulmasta kiinnostavinta on kysyä, millaisen kehityksen seurauksena Tanz der Vampire on syntynyt ja millaiselta genre on näyttänyt teoksen kymmenvuotisen historian aikana. Koska musikaalin tie antiikista 2000-luvulle on liian pitkä käännöstieteen tutkielmassa tarkasteltavaksi, seuraavassa käsitellään joitakin genren merkittävimmistä kehitysvaiheista.

Musikaalien historian tarkastelu aloitetaan yleensä 1700-luvulta, jolloin populaari musiikkiteatteri oli jakautunut kahtia niin englannin-, saksan- kuin ranskankielisissäkin maissa (Gänzl 2001, 9). Yleisöä viihdytettiin yhtäältä *vaudevilleiksi* kutsutuilla humoristisilla musiikinäytelmillä, toisaalta taiteellisesti kunnianhimoisempina pidetyillä *koomisilla oopperoilla* (*opéra-comique*).¹³ Teostyyppit erosivat toisistaan pääasiassa siten, että vaudeville hyödynsi muista teoksista lainattuja melodioita,

¹³ Ranskassa kehittynyt *opéra-comique* sisältää laulun lisäksi dialogia, mikä erottaa sen varsinaisesta oopperasta. Nimi on osittain harhaanjohtava myös siksi, että teokset saattavat sisältää ainakin puolivakavia aineksia (Gänzl 2001, 10).

kun taas koomista oopperaa varten sävellettiin kokonaan uutta musiikkia. 1800-luvun puolivälissä vaudevillen ja koomisen oopperan rinnalle kehittyivät *opéra-bouffe* ja *operetti*, joiden musiikki oli niin ikään sävelletty kyseisiä teoksia varten. Juoneltaan *opéra-bouffet* ja operetit olivat kuitenkin edeltäjiään monitasoisempia ja älykkäämpiä, minkä vuoksi ne vakiinnuttivat nopeasti paikkansa perinteisen oopperan humoristisena vastapainona ja toisinaan myös sen parodiana. (Gänzl 2001, 11; Murtomäki 2007a). Siinä missä *opéra-bouffe* levisi maailmalle Ranskasta, operetti syntyi Itävalta-Unkarin pääkaupungissa Wienissä, jossa sen suosio oli suurimmillaan 1870-luvun ja ensimmäisen maailmansodan välisenä aikana (Murtomäki 2007b). Tässä kohden on hyvä ottaa huomioon, etteivät uudet musiikkiteatterin lajit kehittyneet eristyksissä toisistaan. Gänzl (2001, 10) korostaa, että ranskan-, saksan- ja englanninkieliset teatterikulttuurit olivat alusta alkaen vuorovaikutuksessa keskenään ja niin tyylit kuin teoksetkin liikkuvat kielellisten ja kulttuuristen rajojen yli.

Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa alkoi 1800-luvun loppupuolella kehittyä *musiikkikomediksi* (*musical comedy*) kutsuttu musiikkiteatterin laji, joka seurasi *opéra-comiquen* jalanjalkia ja toimi vastapainona operetille ja *opéra-bouffelle*. Musiikkikomedioden juoni oli yksinkertainen, niiden huumori syntyi tilannekomiikasta ja teosten viehätys perustui lähes yksinomaan erinomaisiin laulu- ja tanssinumeroihin, jotka eivät välttämättä nivoutuneet itse tarinaan. Musiikkikomediat saivat vaikutteita aikansa muoti-ilmioistä, revyyistä ja varieteesta, ja esimerkiksi Yhdysvalloissa niille antoi leimansa salonkikelpoiseksi muuttunut jazz. (Wildbihler 1999, 8–10; Gänzl 2001, 36–90). Lähes samanaikaisesti musiikkikomedioden kanssa kehittyi toinen modernin musiikkiteatterin laji, joka alkoi edellisestä poiketen kiinnittää erityistä huomiota libreton juoneen ja rakenteeseen: syntyi niin kutsuttu *book musical* eli *musical play*, jota tässä tutkielmassa nimitetään *juonelliseksi musikaaliksi* (ks. esim. Gänzl 2001, 91).¹⁴

Toisin kuin musiikkikomedioissa, juonellisissa musikaaleissa laulu- ja tanssikohtaukset pyrittiin integroimaan saumattomasti osaksi itse tarinaa. Teosten aiheita etsittiin niin romaaneista, näytelmistä kuin yhteiskunnallisista ongelmistakin, ja libretot saavuttivat vähitellen korkean kielellisen ja kirjallisen tason. Vuosien 1943 ja 1968 välinen aika oli juonellisten musikaalien kultakautta, jonka aloittivat Richard Rodgers ja Oscar Hammerstein II teoksellaan *Oklahoma!*. Partituurien osalta juonellisten musikaalien kehitys noudatteli kahta päälinjaa: toisten inspiraationlähteenä toimi klassinen operetti, toiset taas etsivät vaikutteita muodikkaasta jazzista. Musiikilliset seikat heijastuivat myös teosten aiheisiin, mistä johtuen operettivaikutteisten musikaalien pääteemat olivat yleensä vakavahkoja, ajattomia ja yleismaailmallisia, kun taas jazzvaikutteisiin partituureihin valittiin ajankohtaisia,

¹⁴ Ensimmäinen juonellinen musikaali oli Jerome Kernin säveltämä ja Oscar Hammerstein II:n sanoittama *Show Boat*, joka sai ensi-iltansa vuonna 1927 ja käsitteli rotusortoa, aviokriisiä ja showbisnestä. (Wildbihler 1999, 10).

urbaaneja ja yhdysvaltalaisia aiheita. Juonellisten musikaalien kultakautena genre kehittyi pitkälti siksi musiikkiteatterin lajiksi, joka nykyään mielletään musikaaliksi, ja monet tuolloin syntyneistä teoksista kuuluvat edelleen musikaaleja esittävien teatterien ohjelmistoon. Siitä huolimatta genre näytti tulleen tiensä päähän 1960-luvun lopussa, jolloin jatkuva tuotantokustannusten kasvu nosti pääsylippujen hintoja ja sai katsojat vetäytymään teattereista television ääreen. Selviytyäkseen musikaalin oli uudistuttava, ja 1970-luvulla sen pelastajaksi saapui rock. (Wildbihler 1999, 10–12.)

Aikakauden populaarimusiikkia oli hyödynnetty jo 1700-luvun vaudevilleissa, minkä vuoksi rockin yhdistämisessä musiikkiteatteriin ei sinänsä ollut mitään radikaalia. Musikaalin kehityshistorian kannalta merkittävää oli sen sijaan tapa, jolla brittisäveltäjä Andrew Lloyd Webber alkoi käsitellä musiikkia omissa teoksissaan. Vuonna 1971 New Yorkissa kantaesitettiin Kristuksen viimeisistä päivistä kertova *Jesus Christ Superstar*, jonka voimakkaan rockvaikutteinen partituuri oli oopperan tavoin kokonaan *läpisävelletty* ja *-laulettu*.¹⁵ Juonellinen musikaali alkoi näin lähestyä rakenteeltaan klassista oopperaa mutta säilytti samalla tiiviin sidoksensa populaarimusiikkiin. (Gänzl 2001, 202.)

Rockin ja läpisävellettyjen partituurien ohella musikaaligenreen kotiutui 1970-luvulla kolmas uuden ajan ilmiö, niin kutsuttu *konseptimusikaali* (*concept musical*), joka luopui juonellisen musikaalin lineaarisesta tarinankerronnasta ja muistutti tekniseltä toteutukseltaan vuosisadan alun musiikkikomedioita. Konseptimusikaalin lähtökohtana oli jokin perusongelma tai metafora, jota varioitiin itsenäisinä kokonaisuuksina toimivissa laulu- ja tanssikohtauksissa.¹⁶ (Wildbihler 1999, 13.) Vaikka konseptimusikaali ei saavuttanutkaan aivan juonellisen musikaalin kaltaista suosiota, se jäi elämään tämän rinnalle toisena nykyisen musikaalin kahdesta päätyypistä (vrt. Müller 2000, 649).

Edellisen perusteella voidaan todeta, että 1970-luvun loppuun mennessä musikaali oli muotoutunut nykyiseksi musiikkiteatterin lajikseen. Se ei kuitenkaan merkinnyt kehityksen pysähtymistä, vaan erityisesti läpisävelletyissä juonellisissa musikaaleissa alettiin nyt keskittyä teosten visuaaliseen näyttävyyteen (Prece & Everett 2002, 246). Taidokkaista näyttämötekniikan sovelluksista tuli yhä tärkeämpi osa itse esitystä, minkä lisäksi musikaalien esitysoikeuksien mukana alettiin myydä koko alkuperäinen produktio ohjauksineen, koreografioineen ja lavastusratkaisuineen (Müller 2000, 650). Voidaan myös katsoa, että 1900-luvun alun musiikkikomedia on palannut uudistuneena juonellisen musikaalin ja konseptimusikaalin rinnalle: etenkin Broadwaylle ja West Endiin on viime vuosina tuotettu teoksia, joiden kevyehkö tarina on koottu tietyn artistin tai yhtyeen kappaleiden ympärille ja joiden viehäytys perustuu muistoja herättävän musiikin ohella humoristisuuteen ja visuaaliseen

¹⁵ Läpisävelletty (*through-composed*) ja läpilauettu (*through-sung*) musikaali eroavat toisistaan siten, että edellisessä saattaa olla myös musiikin säestämiä puherepliikkejä, kun taas jälkimmäisessä kaikki repliikit esitetään laulamalla.

¹⁶ Konseptimusikaaleja ovat muun muassa *Company* (1970), *Pippin* (1972), *A Chorus Line* (1975) ja *Cats* (1981).

loistokkuuteen (ks. esim. Gänzl 2001, 238–240).¹⁷ Tämä taas osoittaa, ettei musikaali ole genrenä yhtenäinen eikä yksiselitteisesti määriteltävissä. Wildbühler (1999, 12–14) korostaa, että oman aikamme populaaria musiikkiteatteria luonnehtivatkin parhaiten eriytyminen ja globalisoituminen: yhtäältä genren sisällä on havaittavissa lukuisia eri tyyliuuntauksia, toisaalta tietyt, pääasiassa englanninkieliset teokset saavuttavat yhä vankemman jalansijan kaikkialla maailmassa. Tähän eriytyvään ja globalisoituvaan musiikkiteatterikulttuuriin saapui vuonna 1997 saksankielinen rock-musikaali *Tanz der Vampire*, jonka uusimmat produktiot kantavat lisänimeä *das Grusical*.

Saksan kielen sanoista *gruselig* (kauhua herättävä) ja *das Musical* muodostettu ilmaus on yllättäen löytänyt tiensä myös englanninkieliseen kirjallisuuteen; esimerkiksi Gänzl (2001, 236) luonnehtii sillä 1980-luvulta alkaen yleistyneitä musikaaleja, jotka ammentavat aiheensa kauhukirjallisuuden klassikoista.¹⁸ Gänzl ei kuitenkaan näe *Tanz der Vampirea* kyseisen musikaalityypin edustajana vaan sen parodiana (mts. 248), mihin palataan tutkielman kuudennessa luvussa. Seuraavaksi on aika pohtia, minne tanssivat vampyyrit sijoittuvat musiikkiteatterin pirstaloituneessa kentässä.

Luvussa 2.1 *Tanz der Vampire* määriteltiin *kaksinäytöksiseksi, läpisävelletyksi* musikaaliksi. Edellä esitetyn perusteella on myös ilmeistä, että kyseessä on *juonellinen* musikaali – toisin sanoen teos on osa sitä musiikkiteatterin kehityskaarta, jonka juuret ulottuvat 1800-luvun puolivälin opéra-bouffeperinteeseen (vrt. Gänzl 2001, 248). Musikaalin partituuri on voimakkaan rockvaikutteinen, mutta sisältää samalla vivahteita niin wagneriaanista oopperasta kuin varhaisissa musiikkikomedioissa suositusta jazzistakin. Näin ollen *Tanz der Vampire* lähestyy musiikillisesti *Jesus Christ Superstarin* kaltaisia rockoopperoita, mutta poikkeaa niistä jonkin verran melodisen mahtipontisuutensa vuoksi. Ulkoiselta toteutukseltaan musikaali voidaan luokitella visuaaliseksi spehtaakkeliksi, joka tarjoaa tilaisuuden monipuoliseen näyttämötekniikan hyödyntämiseen. Varsovassa vuonna 2005 ensi-iltaan tullut produktio ja Wienin vuoden 2007 juhlanäytökset kuitenkin osoittivat, ettei itse teos nojaa teknisten seikkojen varaan: libretto ja partituuri riittävät yksinäänkin kuljettamaan tarinaa eteenpäin.

Edellisen perusteella näyttää siltä, ettei *Tanz der Vampire* sijoitu yksiselitteisesti mihinkään tähän mennessä esitellyistä musikaalin kategorioista. Se voidaankin nähdä eräänlaisena pirstaloituneen genren peilinä, joka yhtäältä heijastaa ja toisaalta parodioi modernia musiikkiteatteria. Kääntäjälle tämän itseironisen asetelman säilyttämisestä muodostuu aivan erityinen haaste, sillä kuten Gänzl (2001, 248) toteaa, ero taidokkaan parodian ja korniuden välillä on vain veteen piirretty viiva.

¹⁷ Lajityypin menestyneimpiin edustajiin kuuluvat Peter Allenista kertova *The Boy from Oz* (1998), Abban musiikkiin perustuva *Mamma Mia!* (1999) ja Queen-musikaali *We Will Rock You* (2002).

¹⁸ Kansainvälisesti tunnettuja grusikaaleja ovat muun muassa *Sweeney Todd* (1979), *The Phantom of the Opera* (1986), *Jekyll & Hyde* (1997), *Notre-Dame de Paris* (1998) ja *Dracula* (2004).

3.2 Musikaalin kääntäminen

Koska tutkielman päätavoitteena on tarkastella intertekstuaalisuuden vaikutusta laulettavan libreton kääntämiseen, tekstianalyysin mielekkyyden kannalta on perusteltua syventyä hetkeksi juonellisen musikaalin librettoon käännettävänä tekstilajina. Tässä luvussa pohditaan, miten musikaalilibreton kääntäminen poikkeaa suorasanaisten draamatekstin eli puhenäytelmän kääntämisestä ja millaisia vaatimuksia musiikki asettaa käännoistyölle. Samalla luodaan lyhyt katsaus oopperan ja musikaalin välisiin eroihin ja pohditaan, miksi ooppera- ja musikaalilibrettojen kääntämiseen eivät aina päde samat lainalaisuudet. Aihetta lähestytään siirtymällä yleisestä kohti yksittäistä, jolloin tekstin punainen lanka kulkee puhenäytelmän kääntämisestä libreton erityispiirteiden kautta yksittäisen teoksen eli *Tanz der Vampire* n suomentamiseen. Luvun tarkoituksena on auttaa ymmärtämään, miksi libreton intertekstuaalisuuden kääntämisessä on toisinaan mahdollista soveltaa vain tiettyjä käännostrategioita ja millaisen prosessin lopputuloksena liitteenä oleva suomennos syntyi.

3.2.1 Libreton kääntämisen erityispiirteitä

Kun puhutaan näytelmäkirjallisuuden kääntämisestä, on ensin erotettava toisistaan *teatteritekstit* ja *näytelmätekstit*. Näistä ensimmäiset ovat tai ovat olleet osa teatteriesitystä, jälkimmäiset sen sijaan voivat esiintyä myös ilman teatterin kontekstia. Näin ollen kirjoitetusta näytelmästä tulee teatteriteksti vasta, kun se otetaan käyttöön teatterissa ja tuodaan näyttämölle. Maassamme käännettävä näytelmäkirjallisuus koostuu pääasiassa teatteriteksteistä, sillä suomalaiset kustantajat eivät yleensä julkaise käännettäviä draamaa. (Aaltonen 2000, 132–136.) Näytelmiä ei siis käännetä lukijoille vaan teattereille, millä voidaan katsoa olevan kolmenlaisia seurauksia. Ensinnäkään draamakirjallisuutta ei lueta, koska sitä ei ole saatavilla (mts. 136), ja toiseksi näytelmäkäännöksiä leimaa eräänlainen kertakäyttöisyys silloin, kun ne räätälöidään tiettyä produktiota varten (ks. esim. Ellonen 1998, 45). Kolmanneksi näytelmäsuomennokset ovat teatteritekstejä eli esityksen rakennuspalikoita, minkä vuoksi niitä on tarkasteltava osana teatterin semiotiikkaa (Aaltonen 2000, 136).

Teatteritekstit luokitellaan *multimodaalisiksi* teksteiksi, koska esityksen kontekstissa viestitään lukuisin verbaalisin ja non-verbaalisin keinoin (Snell-Hornby 2006, 85). Kääntäjän tuottama teksti ja sen verbaalinen muoto eli näyttämöpuhe ovat siten vain yksi osa esitystä, minkä vuoksi niiden merkityksestä on esitetty toisistaan voimakkaasti poikkeavia näkemyksiä. Esimerkiksi Aaltonen (2000, 144–145) katsoo käännoksen ja näyttämöpuheen olevan yksi esityksen vähiten tärkeistä osista, kun taas Siltanen (1998, 53) näkee käännoksen koko esityksen kivijalkana, joka ohjaa kaikkien produk-

tiossa työskentelevien toimintaa. Näkökulmasta riippumatta hyvän teatterikäännöksen kriteereinä korostuvat yleensä *esitettävyy*s ja *puhuttavuus*.¹⁹ Teatterissa käytettävä kieli ei ole puhuttua vaan kirjoitettua kieltä, joka esitetään puhumalla ja jonka tavoitteena on luoda näyttämölle *puheen illuusio* eli vaikutelma luonnollisesta puhekielestä. (Snell-Hornby 2006, 86.) Tämä taas edellyttää, että kääntäjä hallitsee kohdekielen puherytmin ja painotuksen lisäksi ne keinot, joilla kirjoitettuun tekstiin tuotetaan aidon puheen tuntua (ks. esim. Juva 1998, 49–53).

Musikaalin suomentamisessa on niin ikään kyse teatteritekstin kääntämisestä, sillä librettoja käännetään vain konkreettista käyttöä varten. Siitä huolimatta musikaalin kääntäminen poikkeaa puhenäytelmän käännöstyöstä vähintään kahdella tavalla. Ensinnäkin musikaalilibretton suhde puhuttuun kieleen on monimutkaisempi kuin puhenäytelmän. Ihmiset eivät normaalioloissa kommunikoi keskenään laulamalla, minkä vuoksi musikaalilibretossa ei yleensä edes pyritä tuottamaan puheen illuusiota. Vaikka läpisävelletyn musikaalin henkilöhahmot käyvät dialogia keskenään, libretto muistuttaa tekstilajina enemmän lyriikkaa kuin proosakirjallisuutta. Toiseksi kohdetekstin rytmiä ja painotusta eivät sanele kohdekielen vastaavat ominaisuudet vaan musiikki, joka ohjaa kääntäjän työtä alusta loppuun saakka. Tästä puolestaan seuraa, että kääntäjän on osattava lukea nuotteja ja hallittava tahtilajit, jotta libretton käännös on sopusoinnussa sekä musikaalin nuottikuvan että kohdekielen rytmin ja painotuksen kanssa (ks. esim. Ellonen 1998, 42–43; Leskinen 1998, 87).

Yksinkertaistetusti ilmaistuna nuottikuva vaikuttaa libretton kääntämiseen siten, että kohdetekstissä tavujen määrä sekä jokaisen yksittäisen tavun paino ja pituus on ennalta määrätty. Lisäksi on kiinnostava huomiota siihen, millaisia äänneitä ja äänneyhdistelmiä on ylipäättään mahdollista laulaa (vrt. Kaindl 1995, 118–121). Tästä syystä musikaalilibretton kääntämistä pidetään puhenäytelmän kääntämistä työläämpänä, minkä vuoksi musikaalikäännökset ovat verrattain pitkäikäisiä ja samaa suomennosta saatetaan käyttää vuosikymmeniä eri teattereissa. Lisäksi teattereilla on suurempi kynnys muunnella laulettavaksi kirjoitettua käännöstä, jonka sanoja sitoo musiikki (vrt. Virkkunen 2001, 12).²⁰ Musiikin ja tekstin välisen sidoksen vuoksi musikaalin kääntämisen katsotaankin yleensä muistuttavan enemmän oopperan kuin puhenäytelmän kääntämistä, mutta myös musikaali- ja oopperalibretot poikkeavat jossain määrin toisistaan.

Oopperassa musiikki on teoksen kantava voima ja ilmaisukeino. Koska oopperalibretton ja musiikin suhde on vaihdellut eri aikakausina, oopperassa esitettävä teksti saattaa tietyissä tapauksissa olla

¹⁹ Bassnett (1998, 94–98) kritisoi voimakkaasti erityisesti esitettävyyden kriteeriä. Hänen mukaansa käsitteellä ei ole vakiintunutta määritelmää eikä toisen tekstin voida katsoa olevan ”esitettävämpi” kuin toisen.

²⁰ Pohjola & Jääskinen (1998, 125) korostavat, että vaikka kääntäjällä onkin tekijänoikeus käännökseensä, teatterit eivät useinkaan ymmärrä, ettei käännöstä ole luvallista ”korjailla” ilman kääntäjän suostumusta.

alisteista teoksen musiikille. Tällöin librettoon otetaan mukaan vain kaikkein välttämättömin, minkä vuoksi tekstiä voi olla vaikeaa ymmärtää ilman musiikkia. (Ks. esim. Virkkunen 2004, 48 & 72–73.) Musikaaleissa lähtökohta on sen sijaan toisenlainen, sillä etenkin uuden ajan eurooppalaisissa musikaaleissa tekstin ja musiikin tehtävä on toimia tarinankerronnan apuvälineinä (Kunze 2006a).²¹ Libreton ja partituurin välillä ei näin ollen vallitse hierarkiasuhde, vaan ne ovat tasavertaisessa asemassa keskenään ja alisteisia tarinankerronnalle.

Musiikillisesti oopperan ja musikaalin välillä on kaksi kääntämisen näkökulmasta merkittävää eroa. Koska musikaalit ammentavat vaikutteensa populaarimusiikista eikä musiikin asema ole niissä yhtä dominoiva kuin oopperassa, esimerkiksi musiikin tempoa on tarpeen vaatiessa mahdollista sovittaa paremmin kohdekieltä vastaavaksi. Toiseksi oopperan äänenkäyttötapa poikkeaa huomattavasti musikaaleista, joissa laulu on ikään kuin puheäänien laajentuma, kuten kapellimestari Nick Davies asian ilmaisee (Kuusisaari 2006, 34). Musikaalin erilainen laulutekniikka tarjoaa mahdollisuuden monipuolisempaan äänteiden käyttöön niin kääntäjälle kuin näyttelijällekkin, joka voi laulaessaan itkeä, karjaldella tai hihkua riemusta aina tilanteen mukaan. Ooppera- ja musikaalilaulutekniikan välisiä eroja kuvastaa myös se, että Kansallisoopperassa tekstitetään nykyään suomenkielisetkin oopperat, jotta yleisö pystyy seuraamaan librettotekstiä mahdollisimman vaivattomasti (Virkkunen 2004, 42). Musikaaleissa tekstittäminen on sitä vastoin erittäin harvinaista, ellei mukaan lueta esimerkiksi Budapestin operettiteatterin tapaa esittää musikaalit paikallisella kielellä ja lisäksi tekstittää ne englanniksi ulkomaalaisia katsojia varten (Budapesti Operett Színház 2007). Tällöin käytössä on kaksi käännöstä: esitettävän tekstin unkarinnos ja sen englanninkielinen tekstitys.

Musikaalien kääntämistä käsittelevissä tutkielmissa nuottikuvan asettamiin rajoituksiin on monesti suhtauduttu eräänlaisena käännösongelmana, minkä vuoksi tarkastelussa on keskitytty vertailemaan lähdetekstin, käännöksen ja nuottikuvan välistä suhdetta (ks. esim. Toivonen 2000). Lähestymistapa voidaan nähdä tietyssä mielessä ongelmallisena, sillä se siirtää näkökulman lähdetekstin sisällön ja tyylin välittämisestä yksittäisten tavujen tarkasteluun. Tällöin onnistuneen käännöksen kriteereinä korostuvat vain tekstin *teknisen toimivuuden* kannalta olennaiset seikat, kuten rytmi ja paino (vrt. Kaindl 1995, 2), mikä saattaa johtaa seuraavan esimerkin kaltaiseen sisällölliseen ongelmaan.

Michael Kunzen ja Sylvester Levayn musikaalissa *Elisabeth* kruununprinssi Rudolf on jäänyt kiinni monarkianvastaisten lehtiartikkelien kirjoittamisesta ja saanut keisarin raivostumaan. Epätoivoisena hän uskoutuu äidilleen: ”Ich seh keinen Ausweg mehr. Hof und Ehe sind mir eine Qual. Ich krank, mein Leben leer. Und nun dieser elende Skandal!” (Kunze 1996, 71). Rudolfin tunteenpurkauksesta

²¹ Näitä tarinalähtöisiä eurooppalaisia musikaaleja Kunze (2006a) kutsuu *draamamusikaaleiksi* (*das Drama-Musical*).

käy ilmi, että avioliitto ja elämä hovissa ovat hänelle kärsimystä. Lehtiin kirjoittamisesta aiheutunut skandaali taas on kärjistänyt tilannetta niin, ettei Rudolf näe enää muuta ratkaisua kuin pyytää apua äidiltään. Esko Elstelän suomentamassa libretossa prinssi laulaa: ”Pakotietä ei nyt näy. Hovitavat vaatii naimisiin. En tiedä kuinka käy. Tämä johtaa suureen skandaaliin” (Kunze 2005, 98).

Teknisestä näkökulmasta säkeiden suomennos toimii moitteettomasti. Painolliset ja painottomat tavut on sijoitettu nuoteille oikeaoppisesti, minkä lisäksi lähdetekstin riimirakenne on onnistuttu säilyttämään käännöksessä. Suomennoksen sisällössä sen sijaan on kaksi merkittävää ongelmaa. Ensinnäkin käännös voidaan helposti tulkita niin, että Rudolf on joutumassa avioliittoon vastoin tahtoaan, mikä ahdistaa häntä. Todellisuudessa kohtaus sijoittuu vuoteen 1888, jolloin Rudolf oli ollut naimisissa seitsemän vuotta (Kunze 1996, 67; Hamann 2005, 602). Toiseksi kruununprinssin mainitsema skandaali tarkoittaa lehtiartikkeleista noussutta kohua, mutta suomennoksessa viitataan yksiselitteisesti johonkin tulevaan skandaaliin – kenties Rudolfin itsemurhaan. Tämä tulkinta taas on vaarallinen teoksen sisäisen jännitteen kannalta, sillä Rudolfin katsotaan ajautuvan itsemurhaan nimenomaan siksi, että keisarinna torjuu poikansa avunpyynnön. Näin ollen kruununprinssi tekee epätoivoisen ratkaisunsa vasta sen kohtauksen jälkeen, jossa maininta skandaalista esiintyy, minkä vuoksi viittaus itsemurhaan on ristiriidassa tekstin kerronnallisen koherenssin kanssa.

Edellä käsitelty esimerkki osoittaa, ettei nuottikuvan ja kohdetekstin saumaton yhteensopivuus vielä takaa käännöksen onnistumista: Rudolfin repliikki on ristiriidassa sekä historiallisen että musikaalin sisäisen kontekstin kanssa. Tästä taas voidaan päätellä, ettei partituurin asettamiin rajoituksiin tulisi suhtautua käännösongelmana vaan *libreton kääntämisen reunaehtona*. Nuottikuvan noudattaminen käännöstyössä ei nimittäin tarjoa ratkaisua kääntämisen problemaattisuuteen vaan takaa ainoastaan sen, että kohdetekstiä on ylipäättään mahdollista käyttää näyttämöllä. Lisäksi edellisestä esimerkistä käy ilmi, ettei musikaalilibretto ole vuorovaikutuksessa ainoastaan teatterin kontekstin kanssa (vrt. Aaltonen 2000, 136) vaan se on aina suhteessa myös kirjalliseen ja kielenulkoiseen todellisuuteen, kuten luvussa 2.2 todettiin. Näin ollen on perusteltua siirtää näkökulma kohdetekstin ja partituurin välisen vastaavuuden tarkastelusta libreton sisällön välittämiseen.

Miten kääntäminen tulisi määritellä tapauksessa, jossa kohdetekstin tavujen määrä, paino ja pituus on ennalta määrätty? Miten musikaalilibreton sisältö voidaan välittää kohdekulttuurin yleisölle, kun nuottikuva rajoittaa olennaisesti käytettävissä olevia käännösstrategioita? Eräs tapa lähestyä ongelmaa on määritellä kääntäminen manipulaatiokoulukunnan tavoin *uudelleenkirjoittamiseksi* (vrt. 2.2.2), jolloin vapaudutaan lähde- ja kohdetekstin välisen vastaavuuden vaatimuksesta. Libreton kääntämisen kontekstissa tämä näyttäisi olevan lähestulkoon ainoa käyttökelpoinen kääntämisen

määritelmä, sillä nuottikuvan asettamien rajoitusten vuoksi kääntäjälle ei yleensä jää muuta vaihtoehtoa kuin kirjoittaa teksti uudelleen.

Uudelleenkirjoittamisessa olennaisen merkityksen saavat lähdetekstin lukeminen ja tulkitseminen. Oittinen (2000, 274) korostaa, että kääntäjän lukutapa on aivan erityinen, koska tämä jakaa oman lukukokemuksensa kohdetekstin yleisön kanssa (vrt. 2.2.2). Jotta kääntäjän luennasta, tulkinnasta ja uudelleenkirjoitetusta tekstistä tulisi kohdeyleisön kannalta optimaalinen, käännöstyötä varten on etsittävä analyttinen lukutapa (vrt. 2.2.2), jollaisena tässä tutkielmassa sovelletaan edellä esiteltyä Kiril Taranovskin subtekstianalyysiä. Seuraavasta luvusta käy ilmi, miten subtekstianalyysi toimi apuvälineenä Tanz der Vampiren käännöstyössä.

3.2.2 Tanz der Vampiren analysointi- ja käännöso prosessi

Tanz der Vampiren käännöso prosessin juuret ulottuvat lukuvuoteen 2004–2005, jolloin olin vaihto-opiskelijana Salzburgin yliopistossa. Musiikkiteatterin tutkija Ulrich Müllerin ansiosta löysin uuden maailman: keskieuropalaiset musikaalit ja Michael Kunzen libretot, jotka alkoivat kiehtoa minua kääntäjänä. Tanz der Vampiren levytystä kuunnellessani havaitsin, että ilmaisuvoimaisen ja kielellä leikittelevän tekstin takana oli jotakin, minkä vaikutuksen aistin jatkuvasti mutta mihin en päässyt käsiksi, koska en pystynyt määrittelemään sitä tarkemmin. Hankin musikaalin libreton ja ymmärsin, että jos saisin käännettäväkseni vastaavanlaisen tekstin, minun olisi etsittävä tie tekstin takaiseen tilaan, jonka myöhemmin havaitsin libreton intertekstuaaliseksi ulottuvuudeksi.

Tanz der Vampiren ensimmäinen käännöso valmistui kevään 2005 aikana puhtaasta kokeilunhalusta ja kääntämisen ilosta. En sovittanut tekstiä nuottikuvaan vaan työstin siitä lukulibreton, jonka avulla hahmottelin itselleni musikaalin kääntämisen peruseriaatteita. Samalla aloin havaita lähdetekstissä viittauksia toisiin kaunokirjallisiin teoksiin. Intertekstuaalisuudella näytti olevan libretossa erityinen tehtävä, joten yritin ottaa sen huomioon myös omassa käännöso sessäni. Salzburgista palattuani teksti hautautui pöytälaatikkoon, mutta myöhemmin samana vuonna matkustin Hampuriin, jossa kävin katsomassa musikaalin kahdesti. Sain kohtalokkaan vampyyrinpureman ja aloin leikitellä ajatuksella musikaalilibreton kääntämistä käsittelevästä pro gradu -tutkielmasta. Helmikuussa 2006 otin yhteyttä libretisti Michael Kunzeen ja pyysin lupaa libreton suomentamiseen ja käännöso n julkaisemiseen tutkielmani liitteenä. Viikon kuluttua sain myöntävän vastauksen ja syyskesällä aloitin nuottikuvaan sovitetun käännöso n laatimisen Kiril Taranovskin subtekstianalyysin avulla.

Koska tavoitteeni oli selvittää, millainen funktio intertekstuaalisilla viittauksilla on laulettavassa libretossa, käännöstyöni reunaehtona toimi musikaalin nuottikuva, jota tarkastelin teoksen piano-partituurin ja Wienin alkuperäisproduktiosta tehdyn kokonaislevytyksen avulla.²² Laulettavuuden ohella asetin käännokselleni kolme muuta vaatimusta. Ensinnäkin kohdetekstin tuli olla lojaali lähdetekstin sisällölle ja tyylille, minkä lisäksi intertekstuaalisten viittausten piti mahdollisuuksien mukaan säilyä suomennoksessa. Kolmanneksi käännoksen oli kestettävä päivänvalo eli oltava niin sujuvaa suomen kieltä, että se miellyttäisi musikaalin *kuvitteellisen kohdeyleisön* lisäksi *tutkielmani lukijoita*. Jälkimmäistä vaatimusta voidaan kritisoida toteamalla, ettei musikaalilibrettoja julkaista Suomessa painettuina eikä niitä näin ollen ole tarpeen kääntää luettaviksi (vrt. 3.2.1).²³ Tanz der Vampiren alkuperäinen libretto toimii kuitenkin kaunokirjallisena tekstinä myös ilman esityksen kontekstia, minkä vuoksi ammattietuikkani ei sallinut kirjoittaa käännostä, josta tulisi ymmärrettävä ainoastaan yhtenä osana teatterin semiotiikkaa.

Lähdetekstin riittäilyyn suhtauduin verrattain vapaamielisesti: pyrin säilyttämään alkuperäisen riimikaavan suomennoksessani aina, kun se oli sisällön välittämisen ja laulettavuuden ehdoilla mahdollista, mutten uhrannut kumpaakaan edellä mainituista riittäilyyn vuoksi. Monesti päädyin korvaamaan loppusoinnun puolisoinnulla – yhtäältä tekstin sisällön asettamien vaatimusten takia, toisaalta siksi, että halusin välttää ilmiön, jota teatterin- ja draamantutkimusta opiskeleva ystäväni kutsuu humoristisesti etukäteiskärsimiseksi. Tällä hän viittaa tilanteeseen, jossa katsoja kuulemansa perusteella aavistaa seuraavan tai sitä seuraavan säkeen viimeisen sanan ja alkaa jo etukäteen tuntea myötähäpeää kliseisen loppusointuparin valinnutta kääntäjää kohtaan.

Luvussa 2.2.3 esiteltyä subtekstianalyysiä tein järjestelmällisesti koko käänno prosessin ajan ja sen tuloksiin palaan myöhemmin tutkielmani viidennessä luvussa. Käytännössä kyseessä oli tietoisin analyttinen tapa lukea lähdetekstiä ja kiinnittää jatkuvasti huomiota niihin seikkoihin, joiden avulla tekstit Taranovskin (1976) ja Tammen (1991) mukaan kytkeytyvät toisiinsa (vrt. 2.2.3 ja 2.2.4). Lähdetekstiä tarkastellessani totesin, ettei pelkkä intuitio olisi riittänyt teoksen intertekstuaalisuuden analysointiin (vrt. 2.2.2): subtekstianalyysin avulla havaitsin libretossa myös sellaisia viittauksia, joihin en ollut osannut kiinnittää huomiota ensimmäistä käännoä kirjoittaessani.

Toiset viittaukset olivat tekstissä eksplisiittisemmin esillä kuin toiset. Esimerkiksi libreton kytkentä eurooppalaiseen vampyyriuskoon ja goottilaiseen kirjallisuuteen oli ilmeinen ja muodosti teokselle

²² Laulua, pianonsoittoa ja musiikkiteatteria harrastavat ystäväni kokoontuivat kahtena viikonloppuna vuonna 2007 testaamaan suomennoksen laulettavuutta. He arvioivat tekstin miellyttäväksi ja helpoksi laulaa.

²³ Vertailun vuoksi mainittakoon, että vuoteen 2004 mennessä Tanz der Vampiren saksankielisestä libretosta oli julkaistu neljä painosta.

niin merkittävän tulkintakehyksen, että käsittelen sitä jäljempänä yksityiskohtaisesti. Professori Abronsiuksen suhde kantilaiseen filosofiaan sitä vastoin muuttui näkyväksi vasta, kun aloin pohtia, miksi professori työskentelee nimenomaan Königsbergin yliopistossa ja mainitsee sen libretossa kahdesti. Vampyyrien nietzscheläisen maailmankatsomuksen jäljille pääsin vastaavasti kysyessäni, millainen funktio sitaatilla ”Jumala on kuollut” on libreton kontekstissa ja millaisen merkityksen se saa länsimaisen vampyyrikäsityksen valossa. Esimerkit osoittavat, että subtekstianalyysi käynnistää parhaimmillaan prosessin, jota voidaan kuvata intertekstuaaliseksi lumivyöryksi. Yhden viittauksen tunnistaminen johtaa aina uusien kytkentöjen aktivoitumiseen, minkä seurauksena tekstienvälisistä verkostoista muodostuu vähitellen se libreton ulkoinen todellisuus, jota edellä kutsuin *tilaksi tekstin takana* (vrt. Tammi 1991, 69). Omassa tutkimusaineistossani merkittävä osa tätä tilaa oli eurooppalainen vampyyrimytologia ja sen heijastumat goottilaisessa kirjallisuudessa, joihin tutustutaan seuraavassa luvussa.

4 EUROOPPALAINEN VAMPYYRIUSKO

Kertomukset elävistä, verta imevistä vainajista ovat kiehtoneet ihmismieltä vuosisatojen ajan. Lähes kaikilla maailman kieli- ja kulttuurialueilla esiintyy vampyyritarinoita, joista vanhimmat sijoittuvat aikaan ennen ajanlaskumme alkua. Tässä luvussa tarkastellaan eurooppalaista vampyyriuskoa sekä sen historiaa, kehitystä ja ilmenemistä kaunokirjallisuudessa. Luvun tarkoituksena on pohjustaa tutkimuksessa käytettyä subtekstianalyysiä ja selvittää, millaisista kansanperinteen elementeistä Tanz der Vampire ja sen subtekstit muodostuvat. Ensimmäisessä alaluvussa tutustutaan eurooppalaiseen vampyyrikäsitykseen mytologian, kristinuskon ja goottilaisen kirjallisuuden näkökulmasta. Toisessa alaluvussa luodaan yksityiskohtainen katsaus kahteen tekstianalyysissä käytettyyn teokseen, Joseph Sheridan Le Fanun *Carmillaan* ja Bram Stokerin *Draculaan*.

4.1 Kansanperinteestä kaunokirjallisuuteen

Vampyyrimyyttien alkuperää tarkasteltaessa päädytään helposti kliseiseen toteamukseen, jonka mukaan vampyyritarinoiden historia on yhtä vanha kuin ihmiskunnan historia. Gelder (1994, 24) korostaa, että vampyyrimyyttien tarkkaa alkuperää on mahdotonta selvittää, koska ilmiö tunnetaan lähes kaikkialla maailmassa ja käsitys vampyyreistä vaihtelee voimakkaasti historiallisen ajankohdan ja maantieteellisen alueen mukaan. Tämän tutkimuksen näkökulmasta onkin hedelmällisempää kysyä, millainen merkitys vampyyrimyyteillä on ollut entisaikojen ihmisille, miten myytit ovat kehittyneet vuosisatojen kuluessa ja kuinka vampyyrit ovat päätyneet kaunokirjallisuuden kautta moderniin musiikkiteatteriin. Vastausten etsiminen näihin kysymyksiin auttaa hahmottamaan, millaisten tekstien joukosta Tanz der Vampiren subtekstejä on etsittävä ja millaiseen tarinoiden jatkumoon musikaali sijoittuu.

4.1.1 Mytologia ja kansanperinne

Meurerin (2001, 12) mukaan vampyyrimyytit ilmentävät ihmisen alkukantaisimpia pelkoja luontoa, seksuaalisuutta ja kuolemaa kohtaan. Me pelkäämme sitä, mitä emme tunne ja mikä on meidän rationaalisen ajattelumme ulottumattomissa. Siksi myyttien tehtävänä on ollut selittää syntymän ja kuoleman kaltaisia ilmiöitä aikana, jolloin tieteen keinot eivät vielä riittäneet niiden ymmärtämiseen. Meurer kuitenkin huomauttaa, ettei tieteen kehitys ole tehnyt myyteistä tarpeettomia. Hänen mukaansa aina on olemassa jotain, mitä me emme pysty ymmärtämään tai hallitsemaan ja mikä sen

vuoksi aiheuttaa pelkoa. Niin kauan kuin me pelkäämme, tarvitsemme jotain, mihin voimme kohdistaa pelkomme. (Meurer 2001, 11–15.)

Mikä sitten erottaa vampyyrin muista mytologian olennoista ja miksi juuri vampyyri sai tehtävän toimia inhimillisten pelkojen projektiona? Kuten edellä todettiin, eri kulttuurien vampyyrikäsitys on vaihdellut voimakkaasti eri aikakausina eikä yhtenäistä vampyyrin identiteettiä ole sen vuoksi mahdollista määritellä. Monille kulttuureille yhteistä on kuitenkin ollut uskomus, jonka mukaan vampyyri hankkii ravintonsa imemällä verta elävistä uhreista. Kyseisen piirteen katsotaan perustuvan vuosituhansia vanhaan, yleismaailmalliseen käsitykseen veren, elämän ja kuoleman välisestä suhteesta (ks. esim. Leatherdale 1985, Meurer 2001). Myyttisen maailmankuvan aikakautena veri oli konkreettisesti elämää ylläpitävä tekijä, jonka vaikutukset voitiin havaita omin silmin. Siinä missä naisen kuukautisvuodon puuttuminen enteili lapsen syntymää, verenvuodatus taistelussa tai metsästyksessä johti lähes poikkeuksetta kuolemaan. Entisaikojen ihmiselle veri ei ainoastaan symboloinut elämää; se oli itse elämä. (Leatherdale 1985, 15–16; Meurer 2001, 27.)

Vampyyrimyytin kehittyminen edellytti siis yhtäältä käsitystä verestä elämän lähteenä, toisaalta uskoa kuolemanjälkeiseen elämään. Siinä missä edellä mainittu käsitys oli syntynyt konkreettisten havaintojen perusteella, jälkimmäinen uskomus perustui ihmiselle luonnolliseen kuolemanpelkoon. Ajatus kuolemasta elämän lopullisena päätepisteenä koettiin useimmissa kulttuureissa niin kauhistuttavaksi, että kuolema haluttiin nähdä vain eräänlaisena siirtymäriittinä kahden eri todellisuuden välillä (Meurer 2001, 27). Koska kuolleet eivät tällaisen uskomuksen mukaan olleet kuolleita sanan varsinaisessa merkityksessä vaan edustivat ainoastaan toisenlaista elämänmuotoa, oli järkeenkäypää uskoa, että myös vainajat tarvitsivat verta, jota niillä itsellään ei ollut. Verestä muodostui silta elämän ja kuoleman välille, ja vainajien henkiä lahjottiin veriuhreilla, jotta ne eivät olisi palanneet takaisin ja ottaneet väkivalloin tarvitsemaansa. (Leatherdale 1985, 17–19.)

Käsitys verestä elämän synonyymina ja usko kuolemanjälkeiseen elämään olivat universaaleja ilmiöitä, joten myös niiden pohjalta syntyneet uskomusolennot tunnettiin useimmissa kulttuureissa (Leatherdale 1985, 18). Eurooppalainen vampyyri alkoi erottua omaksi kategoriakseen keskiajalla, jolloin siitä kehittyi fyysinen ja seksuaalinen olento. Voimakkaimmin tähän kehitykseen vaikuttivat romanialaiset ja unkarilaiset kansantarut, joissa vampyyri ei ollut henki tai aave vaan ruumis, joka ei kuoleman jälkeen hajonnut luonnollisella tavalla. Fyysisenä olentona vampyyri tarvitsi elääkseen verta ja siksi se ei levännyt rauhassa haudassaan vaan etsi uhreikseen niitä, joita se oli aiemmassa elämässään rakastanut tai vihannut. (Ks. esim. Leatherdale 1985, 20–22; Laine 2007, 587.)

Koska kansanperinne oli voimakkaasti sidoksissa alueelliseen kulttuuriin, myös vampyyriin liittyvät uskomukset erosivat toisistaan eri puolilla Eurooppaa. Muuan muassa vampyyriksi muuttumisen syyt olivat mitä moninaisimmat ja saattoivat vaihdella aina väkivaltaisesta kuolemasta odottavan äidin suolattomaan ruokavalioon (Leatherdale 1985, 27). Vampyyrin ulkonäössä sen sijaan oli enemmän yhtenäisiä piirteitä, koska kyseessä oli elävä vainaja. Yleensä vampyyrin kerrottiin olevan riutunut, kalpea ja pahanhajuinen. Sen hiukset ja kynnet olivat pitkät, kädet karvaiset ja iho luonnottoman viileä. Punakoiden huulten takaa työntyivät esiin pitkät kulmahampaat, joita vampyyri käytti imiessään verta uhristaan. Verrattain yleinen oli myös uskomus, jonka mukaan vampyyrillä oli yliluonnollisia voimia. Se saattoi esimerkiksi muuttaa itsensä sudeksi tai sumuksi, vaivuttaa uhrinsa hypnoosiin ja hallita villieläimiä. Tällaiset kyvyt olivat vampyyrin käytössä kuitenkin vain yöllä, sillä päivällä se joutui säilyttämään auringonnousun aikaisen olomuotonsa. (mts. 31–33.)

Taikauskaisissa kyläyhteisöissä vampyyriä saatettiin pitää todellisena uhkana, minkä vuoksi se oli tunnistettava ja tuhottava. Vaikka vampyyri olikin elävä ruumis, se rinnastettiin yleensä demoneihin ja muihin uskomusolentoihin. Niiden karkottamiseen oli vanhastaan käytetty erilaisia yrttejä ja rohdoskasveja, joten myös vampyyrin uskottiin karttavan esimerkiksi yleisenä lääkeaineena käytettyä valkosipulia. Koska demonien kaltaisilla olennoilla ei kansanperinteessä ollut sielua ja peilikuvaa taas pidettiin yleisesti sielun kuvajaisena, vampyyrin saattoi tunnistaa peilikuvan puuttumisesta. Eläväksi epäilty kuollut tuhottiin yleensä siten, että hauta avattiin ja vainajaa estettiin jatkamasta yöllistä vaellustaan. Käytännössä tämä tarkoitti ruumiin kiinnittämistä arkun pohjaan sydämen läpi isketyllä vaarnalla, pään irrottamista, ruumiin tuhkausta tai kaikkia edellä mainittuja menetelmiä. (Leatherdale 1985, 33–36.)

Kun vampyyrimyyttiä tarkastellaan Meurerin mallin mukaisesti inhimillisten pelkojen projektiona, on ymmärrettävää, että vampyyriusko on nostanut Euroopassa päätään aina silloin, kun maanosaa ovat koetelleet esimerkiksi kulkutaudit tai valloittajien hyökkäykset. Fyysisyys ja seksuaalisuus ovat tehneet eurooppalaisesta vampyyristä erinomaisen kohteen kuolemaan ja moraalittomuuteen liittyville peloille, minkä vuoksi sen on uskottu levittävän milloin ruttoa, milloin kuppaa tai koleraa (Meurer 2001, 28 & 35). Koska vampyyri on yhtä aikaa elävä ja kuollut, sillä on pääsy sekä elävien että kuolleiden maailmaan (Leatherdale 1985, 22). Se voi viedä uhrinsa mukanaan tai vietellä tämän unessa, johdattaa moraaliseen rappioon.

Eurooppalaisten vampyyriuskoa ovat vuosisatojen kuluessa ylläpitäneet ja vahvistaneet useat eri tekijät, kuten kryptoissa yöpyneet asunnottomat ja hautausmaalle elävinä viedyt ruttopotilaat, jotka ovat liikkueensa antaneet aihetta tarinoille elävistä vainajista. Myös asfyksia eli valekuolema oli

pitkään tuntematon ilmiö, minkä vuoksi siitä kärsiviä saatettiin vahingossa haudata elävältä. (Meurer 2001, 30.) Kaikkein voimakkaimmin vampyyrimyyttiä lujitti kuitenkin kristinusko, jonka vaikutukseen perehdytään tarkemmin seuraavassa luvussa.

4.1.2 Vampyyri ja kristinusko

Tähän saakka vampyyriä on käsitelty pääasiassa universaalina uskomusolentona, inhimillisten pelkojen projektiona ja eurooppalaisen taikauskon ilmentymänä. Juutalais-kristilliseen perinteeseen pohjautuvissa kulttuureissa vampyyristä kehittyi uuden ajan alussa teologinen ilmiö, johon tutustutaan tässä luvussa. Vampyyrimyytin teologista ulottuvuutta tarkastellaan ensin varhaisen Lilitmyytin pohjalta, minkä jälkeen käsitellään roomalais- ja kreikkalaiskatolisen kirkon merkitystä vampyyriuskon lujittajina. Lopuksi luodaan vielä katsaus siihen, miten kristinuskon vaikutteet ilmenevät oman aikamme vampyyritarinoissa ja miten eurooppalainen vampyyri löysi paikkansa valistusajan tieteellisessä maailmankuvassa.

Juutalais-kristillisessä mytologiassa vampyyrien esiäitinä pidetään naisdemoni Lilitä, joka oli muun muassa Kabbalan mukaan Aatamin ensimmäinen vaimo (Meurer 2001, 17). Raamatussa Lilit esiintyy vain Jesajan kirjassa, jossa hänen kerrotaan olevan öinen velhotar (Jes. 33:14). Koska yhteyttä Aatamin ja Lilitin välillä ei mainita, Lilitmyytin juuria etsitään usein tarkastelemalla ristiriitaa Raamatun kahden luomiskertomuksen välillä. Ensimmäisen kertomuksen mukaan mies ja nainen luotiin yhtä aikaa maan tomusta Jumalan kuvaksi (Moos. 1:26–29), kun taas toisen kertomuksen mukaan nainen luotiin miehen kylkiluusta muiden elollisten olentojen jälkeen (Moos. 2:21–25). Juutalais-kristillisessä mytologiassa ristiriita on selitetty kertomuksella Aatamin kahdesta eri vaimosta, joista ensimmäinen eli Lilit halusi olla tasaveroinen miehensä kanssa ja lähti paratiisista, koska Aatami asetti itsensä hänen yläpuolelleen. Jumala rankaisi paratiisin hylännyttä Lilitä muuttamalla tämän vampyyrin kaltaiseksi demoniksi ja loi sen jälkeen Eevan uudeksi vaimoksi Aatamille. (Meurer 2001, 17–19.) Lilitistä kehittyi näin ollen paitsi syntisen naisen myös eurooppalaisen naisvampyyrin esiäiti (vrt. *femme fatale*, 4.1.3).

Lilitmyyttiä voidaan pitää yhtenä osoituksena siitä, että vampyyriusko on ollut tiiviisti sidoksissa juutalaisuuteen ja kristinuskoon vuosisatojen ajan. Vampyyrien ja kirkon välinen yhteys ei kuitenkaan rajoittunut juutalais-kristilliseen mytologiaan, sillä 1400–1700-luvulla roomalais- ja kreikkalaiskatolinen kirkko lujittivat systemaattisesti kansan keskuudessa vallinnutta taikauskoa (Leatherdale 1985, 26). Kristittyjen ja islaminuskoisten välillä käydyissä uskonsodissa pakanallisia uskomusolentoja alettiin käyttää kristillisenä propagandakeinona. Kristinusko muokkasi noidista,

demoneista, vampyyreistä ja ihmissusista paholaisen edustajia, joiden herättämän pelon avulla kansalaiset saatiin pysymään uskollisina kirkolle. Ikuinen elämä vampyyrinä uhkasi sekä roomalais-että kreikkalaiskatolisen opin mukaan esimerkiksi vääräuskoisia, itsemurhan tekijöitä, murhaajia, varkaita, valehtelijoita, kirkonkiroukseen julistettuja ja noituuden harjoittajia. (mts. 26–28.)

Pakanallinen vampyyrimyytti sulautui vaivattomasti osaksi kristillistä teologiaa, koska se sisälsi useita yhtäläisyyksiä Raamatun kertomusten ja opetusten kanssa. Varhaisessa mytologiassa verta oli kunnioitettu elämän lähteenä (vrt. 4.1.1), jollaisena se nähtiin myös Vanhassa testamentissa (Leatherdale 1985, 24). Uusi testamentti ja Paavalin kirjeissä (1. Kor. 11:23–26) kuvattu ehtoollisen vietto vahvistivat mytologiassa vallinnutta käsitystä veren uudistavasta ja puhdistavasta vaikutuksesta. Näkemystä tuki myös roomalaiskatolisen kirkon keskiajalla kehittämä transsubstantiaatiooppi, jonka mukaan ehtoollisleipä ja -viini muuttuivat alttarilla konkreettisesti Kristuksen ruumiiksi ja vereksi. Ehtoollisen sakramenttia opettaessaan roomalaiskatolinen kirkko käyttikin hyväkseen vampyyrimyyteistä tuttuja käsitteitä. Siinä missä paholaista edustavan vampyyrin tarkoitus oli vuodattaa syntisten verta ja turmella heidän sielunsa, vanhurskaat saattoivat maistaa Kristuksen verta ja päästä siten osaksi hänen pyhydestään. (mts. 25.)

Juutalais-kristillinen mytologia sekä roomalais- ja kreikkalaiskatolisen kirkon dogmit jättivät pysyvän vaikutuksen eurooppalaiseen vampyyrikäsitykseen. Kuten luvussa 4.1.1 todettiin, romanialaisissa ja unkarilaisissa kansantaruissa vampyyri oli ollut ruumis, joka ei hajonnut luonnollisesti. Kreikkalaiskatolinen kirkko nosti tämän ominaisuuden eurooppalaisen vampyyrin puoliviralliseksi määritelmäksi opettamalla, että paholainen esti kirkonkiroukseen julistettujen ja muiden kerettiläisten lahoamisen haudassa. Tällöin sielu ei päässyt irtautumaan ruumiista ja vainaja oli tuomittu ikuisen elämään vampyyrinä. (Leatherdale 1985, 28–29.) Näin ollen eurooppalaisen vampyyrin sisällä ei enää asunut esimerkiksi demoni vaan vainajan oma sielu, mikä erotti sen muista vertaimevistä uskomusolennoista (vrt. 4.1.1).

Eurooppalaiselle vampyyrille kehittyi kristinuskon vaikutuksessa myös useita muita ominaisuuksia, joita on myöhemmin hyödynnetty niin goottilaisessa kirjallisuudessa kuin nykyaikaisessa elokuva-teollisuudessaakin. Eräs tunnetuimmista lienee uskomus, jonka mukaan vampyyrin uhri muuttuu kuoltuaan vampyyriksi (Leatherdale 1985, 31). Käsitys vampyyristä paholaisen edustajana puolestaan vaikutti siihen, miten vampyyriltä voitiin suojautua ja milloin sen hyökkäykseen oli syytä varautua. Kristinuskon symbolit, kuten ristit, krusifiksit, vihkivesi, ehtoollisleipä ja -viini sekä muut pyhinä tai puhtaina pidetyt esineet, auttoivat pitämään verenimijän loitolla. Koska paholainen ei kristillisen käsityksen mukaan voinut olla tekemisissä vastentahtoisen henkilön kanssa, eurooppa-

lainen vampyyri ei voinut astua kutsumatta vieraaseen taloon. Samasta syystä vampyyri puri uhriin yleensä aamuyöllä, jolloin ihmisen psykologisen vastustuskyvyn uskottiin olevan alhaisimmillaan. (mts. 33.) Vampyyrin jäljittämiseksi ja tuhoamiseksi käytettiin kansanperinteestä peräisin olevia menetelmiä (vrt. 4.1.1), joita sovellettiin kristinuskon oppeihin sopivalla tavalla. Esimerkiksi vampyyrin sydämen lävistämiseen oli suositeltavaa käyttää vaarnaa, joka oli valmistettu samasta puulajista kuin Jeesuksen risti. (mts. 39.)

Kristinuskon ja vampyyrimyytin vuosisatoja kestäneen vuorovaikutuksen vuoksi on lähes paradoksaalista, että vampyyritarinoita on myöhemmin alettu pitää kristinuskon parodioina. Vampyyrin katsotaan usein olevan vastakohta kaikelle sille, minkä puolesta Jeesus Raamatun mukaan toimii. Jeesus edustaa Jumalaa ja hyvyyttä, vampyyri paholaista ja pahuutta. Edellisen kuolema ristiinnaulittuna merkitsee uudelleensyntymää, jälkimmäiselle vaarnalla lävistäminen tietää lopullista tuhoa. Jeesus sallii oman verensä vuodattamisen, jotta muut saisivat elää, vampyyri puolestaan imee muiden verta voidakseen itse elää. Molemmat lupaavat seuraajilleen ikuisen elämän ja syntyvät uudelleen kuolemansa jälkeen. (Ks. esim. Leatherdale 1985, 176; Meurer 2001, 31–32.) Yhteys on ilmeinen, mutta sen luonne ei ole yksiselitteinen. Voiko eurooppalainen vampyyri parodioida kristinuskoa, joka muovasi sen omiin käyttötarkoituksiinsa ja levitti sen avulla oppiaan? Kysymys on epäilemättä kiinnostava, muttei kuitenkaan relevantti käännytieteellisestä näkökulmasta.

Vuosina 1730–1735 vampyyrikeskustelu riehui Euroopassa niin voimakkaana, että pelkästään Saksassa julkaistiin kymmeniä aihetta käsitteleviä tutkielmia. Alkususäyksen kohulle antoivat nykyisen Unkarin alueelta löytyneet 16 henkilön ruumiit, jotka eivät lahonneet normaalilla tavalla. Lääketieteilijät näkivät ilmiössä kiinnostavan tutkimuskohteen, kun taas katolinen kirkko yritti viimeisen kerran puolustaa omia dogmejaan valistusajan tieteellistä maailmankuvaa vastaan. Lopullisesti vampyyrit hävisivät julkisesta keskustelusta vuonna 1755, jolloin Itävallan keisarinna Maria Theresia lähetti henkilöäkärinsä Gerard van Swietenin selvittämään Määrissä puhuttanutta vampyyritapausta. Tämä totesi, ettei vampyyrien olemassaolosta löytynyt tieteellisesti päteviä todisteita, minkä seurauksena vampyyriusko ja vampyyrien eliminoimiseen käytetyt menetelmät kiellettiin lailla. Samalla annettiin määräys, jonka mukaan haudoista nousseista vainajista tuli *vastedes* ilmoittaa kirkon sijaan valtion virkamiehille. (Meurer 2001, 50–54.)

Valistusaika ja tieteen kehitys syrjäyttivät näin ollen sekä uskonnot että myytit eurooppalaisen maailmankuvan rakentajina. Kun vampyyrillä ei ollut enää sijaa ihmisten arkitodellisuudessa, se otti ensimmäisen askeleen kohti modernia musiikkiteatteria ja siirtyi julkisesta keskustelusta kaunokirjallisuuteen.

4.1.3 Goottilainen kirjallisuus

Eurooppalaiseen kaunokirjallisuuteen vampyyrit kotiutuivat 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa, jolloin *goottilainen kirjallisuus* alkoi kukoistaa erityisesti Saksassa ja Englannissa. Termillä goottilainen viitataan romantiikan tyylikautena syntyneisiin teoksiin, joissa aihepiirin, miljöön ja tehokeinojen valinnalla luodaan kyseiselle kirjallisuudenlajille tyypillinen painajaismainen tunnelma (Savolainen 1992, 10). Goottilaisten tarinoiden tapahtumapaikkoja ovat jyhkeät linnat, hämyisät katedraalit, öiset hautausmaat ja synkät metsät, joissa vaeltelevat niin takaa-ajetut neidot, kahleitaan kalisuttavat aaveet kuin verenhimoiset vampyyritkin (mts. 10). Goottilainen kirjallisuus on eurooppalaisen kauhun ja taikauskon sielunmaisema.

Savolainen katsoo gotiikan syntyneen vastapainoksi romantiikan optimismille ja idealismille, minkä vuoksi sitä kutsutaan myös kauhuromantiikaksi tai mustaksi romantiikaksi (vrt. Schauerromantik, schwarze Romantik). Toisin kuin tasapainoon ja harmoniaan pyrkinyt romantiikka, gotiikka hyväksyy sen, että hyvän ja pahan välinen taistelu on ikuinen ja ratkaisematon. Demonisista ja toisinaan jopa brutaalin väkivaltaisista piirteistään huolimatta goottilainen kirjallisuus ei ole pelkästään sensaatiohakuista ja suuria lukijamassoja puhuttelevaa viihdettä, vaan se ilmentää romantiikan pimeää, kaoottista ja irrationaalista puolta. (Savolainen 1992, 10–11.)

Kauhuromanttisen kirjallisuuden erottaa varsinaista romantiikkaa edustavista teoksista myös sen eroottinen latautuneisuus. Erotiikka ja seksuaalisuus edustavat goottilaisessa romaanissa pahalaisen aluetta, jota järki ja yhteiskunta eivät pysty kontrolloimaan. (Savolainen 1992, 11.) Kuten luvussa 4.1.1 todettiin, eurooppalainen vampyyri oli fyysisenä ja seksuaalisena olentona toiminut kuolemaa ja moraalista rappiota koskevien pelkojen projektiona satojen vuosien ajan. Tästä syystä olikin luontevaa, että siitä tuli kaunokirjallisuudessa nimenomaan hallitsemattoman ja tuntemattoman pahuuden personifikaatio. Samaan pahan kategoriaan lukeutuvat monet muutkin goottilaisessa kirjallisuudessa suositut aiheet ja henkilöhahmot, kuten ylikuonnolliset ilmiöt ja erilaiset henkiolennot (mts. 11). Irrationaalinen ja hallitsematon pahuus on läsnä erityisesti myyttisillä etsintämatkoilla, joilla goottilaisten romaanien sankarit tavoittelevat jotain lopullista ratkaisua tai tietoa aina omaan tuhoonsa saakka (mts. 16).

Yhtymäkohdat *Tanz der Vampiren* libreton ja goottilaisen kirjallisuuden välillä ovat ilmeisiä. Libreton miljöö muodostuu goottilaiselle romaanille tyypillisistä elementeistä: tarunhohtoisen Transilvanian lumisista erämaista, niiden keskellä sijaitsevasta yksinäisestä kylästä, keskiaikaisesta linnasta, synkästä kryptasta ja öisestä hautausmaasta. Musikaalin alkaessa kaksi sen yhdeksästä

henkilöhahmosta on vampyyreitä ja yksi kauhua herättävä kyttyräselkä, minkä lisäksi joukko-kohtauksissa esiintyy noin kahdenkymmenen hengen vampyyrikuoro. Tapahtumapaikkojen ja henkilöhahmojen ohella goottilaisuus ilmenee myös musikaalin juonessa. Tarinan nuori sankari lähtee professorinsa kanssa etsintämatkalle, jonka tarkoituksena on saavuttaa lopullinen ratkaisu eli vapauttaa ihmiskunta vampyyrien vallasta. Goottilaiselle kirjallisuudelle ominaiseen tapaan matka muuttuu kuitenkin kohtalokkaaksi, eikä nuori sankari koskaan saavuta päämääräänsä. Sen sijaan hän joutuu uhraamaan oman elämänsä ansaitakseen edes suhteellisen onnen.

Nopea silmäys vuonna 1997 kantaesitetyn *Tanz der Vampire* -musikaalin tapahtumapaikkoihin, henkilögalleriaan ja juoneen osoittaa, ettei goottilaisen kirjallisuuden aihepiirejä ja tehokeinoja hyödynnetty ainoastaan 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa, vaan gotiikan perintö elää edelleen eurooppalaisessa kulttuurissa. Siksi onkin otettava huomioon, ettei termillä goottilainen viitata yksinomaan romantiikan tyylikautena syntyneeseen kauhuromanttiseen kirjallisuuteen vaan myös uudempiin teoksiin, jotka hyödyntävät historialliselle gotiikalle ominaisia piirteitä ja tyylikeinoja (ks. esim. Punter 1980). Termin kaksi eri merkitystä selittänevät myös sen, miksi monet goottilaista tyyliä edustavista vampyyritarinoista kirjoitettiin vasta viktoriaanisella aikakaudella, jolloin romantiikka oli jo saanut väistyä realismin tieltä.

Koska *Tanz der Vampire* on mitä ilmeisimmin ainakin osittain goottilainen teos, sen subtekstejä on etsittävä kauhuromanttisesta kirjallisuudesta. Seuraavassa tarkastellaan joitakin eurooppalaisen vampyyrikirjallisuuden merkkiteoksia ja esitellään lyhyesti tekstianalyysissä käytetyt subtekstit, joihin perehdytään tarkemmin luvussa 4.2.

Eurooppalaisessa kaunokirjallisuudessa vampyyreitä alkoi esiintyä 1700-luvulla, jolloin sen ajan arvostetuimmat runoilijat tekivät niistä salonkikelpoisia. Esimerkiksi Johann Wolfgang von Goethe käytti kreikkalaisia kansantarinoita vuonna 1797 julkaistun *Die Braut von Korinth* -runoelmansa lähdemateriaalina ja lisäsi siten vampyyriaiheen arvostusta (Leatherdale 1985, 47; Meurer 2001, 55). Ensimmäisenä modernina vampyyrikertomuksena pidetään John Polidorin pienoisromania *The Vampyre*, joka julkaistiin vuonna 1819. Tekijäksi ilmoitettiin kuitenkin Polidorin ystävä ja työnantaja lordi Byron, jonka kirjoittaman tarinakatkelman pohjalta Polidori oli työstänyt pienoisromaaninsa. Byronin oma kertomus julkaistiin myöhemmin samana vuonna ja Polidori merkittiin *The Vampyre* kirjoittajaksi. Goethe oli kuitenkin jo ehtinyt nimetä *The Vampyre* lordi Byronin parhaaksi teokseksi, minkä vuoksi Polidori pysyi plagioijana keskieurooppalaisen yleisön silmissä. (Leatherdale 1985, 51; Gelder 1994, 26.)

The Vampyre kertoo englantilaisesta lordi Ruthvenista, joka tutustuu Lontoon seurapiireissä Aubrey-nimiseen nuorukaiseen. Herrat lähtevät yhdessä matkalle Keski-Eurooppaan, mutta myöhemmin heidän tiensä erkanevat. Aubrey matkustaa edelleen Kreikkaan, missä hän löytää syrjäisestä mökistä vampyyrin tappaman neidon. Pian tämän jälkeen Aubrey sairastuu vakavasti ja lordi Ruthven saapuu hoitamaan hänet terveeksi. Kun miehet jatkavat matkaansa, ryöstäjät yllättävät heidät vuoristossa ja lordi Ruthven haavoittuu hengenvaarallisesti. Ennen kuolemaansa hän pakottaa Aubreyn lupaamaan, ettei tämä kerro kenellekään tapahtuneesta. Aubrey antaa sanansa ja palaa Lontooseen, jonka seurapiireille hän esittelee sisarensa. Takaisin on palannut myös toinen herra, lordi Ruthven. Aubrey pitää lupauksensa liian pitkään, minkä vuoksi hänen oma sisarensa kuolee vampyyrilordin uhrina. Tytön surmattuaan Ruthven katoaa jäljettömiin. (Polidori 1988.)

The Vampyre on merkittävä kertomus eurooppalaisten vampyyritarinoiden historiassa ennen kaikkea siksi, että se antoi suunnan genren myöhemmälle kehitykselle. Lordi Ruthvenin hahmosta kehittyi eurooppalaisen vampyyrin arkkityyppi: julma, ovela, elämänsä kyllästynyt ja viileän varautunut aatelismies, jota viattomat nuoret naiset pitivät täysin vastustamattomana. Leatherdalen mukaan nimenomaan aatelisuus oli merkittävä piirre kaunokirjallisuuden vampyyrille, sillä se teki hahmosta liikkuvamman ja lisäsi sen eroottista vetovoimaa. (Leatherdale 1985, 51.) Siinä missä mytologian ja kansanperinteen vampyyri oli ollut etäinen ja persoonaton, kaunokirjallisuus antoi vampyyrille kasvot ja yhteiskunnallisen statuksen. Lordi Ruthvenin esikuvana toimivat Polidorin ystävä lordi Byron ja tämän luomat henkilöahmot, minkä vuoksi kaunokirjallisuuden miespuolisia vampyyreitä alettiin Euroopassa kutsua *byronilaisiksi vampyyreiksi*.

The Vampyre poiki kielellistä puutteistaan huolimatta lukuisia mukaelmia ja jatko-osia, ja sen pohjalta kirjoitettiin näytelmiä ja oopperalibrettoja. Vampyyritarinoita ja muuta goottilaista kirjallisuutta alettiin 1800-luvun alussa julkaista myös oman aikansa kioskikirjallisuutena eli jatkokertomuksina, joita kutsuttiin nimellä penny dreadfuls. Merkittävin näistä lienee James Malcolm Rymerin *Varney the Vampire*, joka julkaistiin vuonna 1853.²⁴ Yli 800-sivuinen romaani kertoo lordi Ruthvenia muistuttavan Sir Francis Varneyn tarinan. (Leatherdale 1985, 53; Meurer 2001, 57–59.) Sivistynyt herrasmiesvampyyri vainoaa Bannesworthin sukua, mutta kärsii omantunnontuskia jatkuvista veritöistään. Kirja päättyy pitkään monologiin, jossa Varney tunnustaa tekonsa ja jonka jälkeen hän tuhoaa itsensä heittäytymällä Vesuviukseen. (Laine 2007, 605–606.)

²⁴ Romaanin kirjoittajana pidettiin pitkään Thomas Preskett Prestiä, mutta Louis James osoitti vuonna 1963 James Malcom Rymerin alkuperäisen muistiinpanojen avulla, että teos olikin Rymerin käsialaa (Frayling 1991, 145).

Vaikka valtaosa goottilaisen kirjallisuuden vampyyreistä olikin byronilaisia mieshahmoja, niiden rinnalla kehittyi myös eurooppalaisen vampyyrin feminiini vastine, *femme fatale*. Historian tärkeimpänä naisvampyyrinä pidetään kreivitär Mircalla Karnsteinia, joka esiintyy Joseph Sheridan Le Fanun vuonna 1872 julkaistussa pienoisromaanissa *Carmilla*.²⁵ Kertomus on merkittävä ainakin kahdesta syystä: sitä pidetään edelleen yhtenä kaikkien aikojen taidokkaimmista vampyyritarinoista, minkä lisäksi se oli ilmestyessään ensimmäinen genrensä edustaja, joka kuvasi kahden naisen välistä rakkaussuhdetta. (Ks. esim. Leatherdale 1985, 54; Frayling 1992, 55.) Tunteellinen ja kaunopuheinen kreivitär Karnstein muokkasi olennaisella tavalla eurooppalaisen vampyyrin profiilia. Le Fanu antoi kreivittärelle mahdollisuuden tuntea myötätuntoa uhriaan kohtaan ja teki siten vampyyristä moniulotteisen persoonallisuuden julman tappajan sijaan.

Tässä luvussa eurooppalaisen vampyyrin arkkityypeistä on esitelty kaksi merkittävintä, byronilainen vampyyri ja *femme fatale*. Frayling (1991, 62) erottaa näiden lisäksi vielä kaksi muuta – joskaan ei yhtä yleistä – kaunokirjallisuuden vampyyrytyppiä, jotka hän nimeää *näkymättömäksi voimaksi* ja *kansanperinteen vampyyriksi*. Edellä mainittuja esiintyy muun muassa O’Brienin ja de Maupassantin teoksissa, kun taas jälkimmäiset ovat tyypillisiä esimerkiksi Mériméen, Gogolin, Tolstoin, Turgenevin, Lintonin ja Burtonin kertomuksille (mts. 62). Tämän tutkielman kannalta olennaisia ovat nimenomaan byronilainen vampyyri ja *femme fatale*, minkä lisäksi tekstianalyysissä hyödynnetään luvussa 4.1.1 esiteltyjä kansanperinteen elementtejä.

1800-luvun loppuun mennessä eurooppalainen vampyyri oli saanut kaikki ne piirteet, jotka Bram Stoker kokosi yhteen vuonna 1897 julkaistussa romaanissaan *Dracula*. Vampyyrikirjallisuuden klassikkoteosta pidetään samalla viimeisenä merkittävänä vampyyrikertomuksena, sillä se vaikutti genren kehitykseen niin voimakkaasti, että kaikkien myöhempien teosten voidaan katsoa joko vahvistavan tai uusintavan Stokerin kokoamaa vampyyrikuvaa. Tämä koskee myös *Tanz der Vampirea*, minkä vuoksi *Dracula* onkin yksi musikaalin tärkeimmistä subteksteistä. Ennen kuin siirrytään tarkastelemaan tanssivien vampyyrien intertekstuaalisia esivanhempia, *Carmillaa* ja *Draculaa*, on aiheellista tehdä vielä lyhyt yhteenveto 1800-luvun lopun vampyyrikäsityksestä.

Kuten luvussa 4.1.1 todettiin, mytologiassa ja kansanperinteessä vampyyri oli ollut uskomusolento, jonka avulla selitettiin maailmaa ja johon kohdistettiin inhimillisiä pelkoja. Kaunokirjallisuudessa vampyyrin tehtävä oli edustaa eräänlaista hallitsematonta pahaa, mutta myös toimia kerronnan välineenä ja viihdyttäjänä. Goottilaisen kirjallisuuden vampyyri kuului aatelistoon, jotta sen oli mah-

²⁵ Kreivitär Karnstein esiintyy novellissa kolmella eri etunimellä: Mircalla, Millarca ja Carmilla. Näistä ensimmäinen on hänen elinaikanaan käyttämänsä nimi.

dollista matkustella ja kätkeytyä tarvittaessa suurkaupunkien vilinään. Se valitsi uhreikseen ihmisiä, joita se piti esteettisesti ja eroottisesti vetoavina, kun taas kansanperinteen vampyyri oli surmannut pääasiassa perheenjäseniään ja muita läheisiään (vrt. 4.1.1). Esikuviaan inhimillisempänä olentona kaunokirjallisuuden vampyyri saattoi myös tuntea myötätuntoa uhrejaan kohtaan, mikä teki siitä entistä monipuolisemman hahmon kirjallisuuden tarpeisiin. (Leatherdale 1985, 54–55.)

4.2 Tanssivien vampyyrien esivanhemmat

Tässä alaluvussa esitellään kaksi kaunokirjallista teosta, joita käytetään tekstianalyysissä *Tanz der Vampire* subteksteinä: Joseph Sheridan Le Fanun *Carmilla* ja Bram Stokerin *Dracula*. Kolmas tekstianalyysissä sovellettava teos on *Raamattu*, jonka merkitystä vampyyritarinoiden kehityksessä tarkasteltiin luvussa 4.1.2. Subtekstit on valittu sen perusteella, mihin teoksiin suurin osa libretton intertekstuaalisista viittauksista kohdistuu. Tekstianalyysissä käsitellään myös muita viittauksia, mutta koska jokaisen subtekstin yksityiskohtainen tarkastelu on yhden tutkielman puitteissa mahdotonta, on perusteltua esitellä vain ne teokset, joihin *Tanz der Vampire* libretolla näyttää olevan merkittävin intertekstuaalinen yhteys.

Kuten edellä todettiin, valtaosa libretton intertekstuaalisista viittauksista kohdistuu kahteen vampyyrikertomukseen, joissa esiintyvistä vampyyreistä toinen on nainen ja toinen mies. Voidaan siis ajatella, että musikaalin tanssivilla vampyyreillä on eräänlaiset intertekstuaaliset esivanhemmat, äiti *Carmilla* ja isä *Dracula*. Ajatusleikki soveltuu aiheeseen senkin vuoksi, että vampyyriyden tavoin myös intertekstuaalisuus on tarttuvaa. Siinä missä vampyyri imee uhristaan verta ja muuttaa tämän edelleen vampyyriksi, kirjailija hyödyntää aiempia tekstejä ja ottaa niistä vaikutteita. Ajan mittaan intertekstuaaliset verkostot vahvistuvat, laajenevat ja levittäytyvät kaikkialle maailmaan tanssivien vampyyrien tavoin.

4.2.1 *Carmilla*

Goottilainen pienoisromaani *Carmilla* julkaistiin vuonna 1872 osana Joseph Sheridan Le Fanun kauhutarinoiden kokoelmaa *In a Glass Darkly* (Gelder 1994, 44). Kuten luvussa 4.1.3. todettiin, teos poikkesi muista aikakautensa vampyyrikertomuksista ennen kaikkea siksi, että se kertoo kahden naisen välisen rakkaustarinan. Toisin kuin vampyyrikirjallisuuden klassikkoja yleensä, *Carmilla* pidettiin hyvää makua osoittavana ja aistikkaana teoksena (Leatherdale 1985, 54).

Carmilla alkaa muiden samassa kirjassa julkaistujen tarinoiden tavoin lyhyellä kehyskertomuksella (Gelder 1994, 44), jonka on kirjoittanut tarinakokoelman fiktiivinen toimittaja. Prologista käy ilmi, että kertomus Carmillasta on löytynyt edesmenneen tohtori Hesseliuksen papereiden joukosta ja että tohtori on liittänyt kertomukseen maininnan kirjoittamastaan esseestä, jossa hän käsittelee tarinassa esiin tulleita seikkoja. Toimittaja on päättänyt jättää kyseisen esseen julkaisematta ja yrittänyt tavoittaa naisen, joka on luottamuksellisesti kertonut tarinansa tohtorille. Valitettavasti nainen on kuollut, eikä kertomuksen todenperäisyyttä näin ollen saada selville.

Varsinaisen tarinan kertoja on yksinäinen, köyhään aatelissukuun kuuluva Laura, joka asuu eläkkeellä olevan isänsä kanssa nykyisen Itävallan alueella sijaitsevassa linnassa. Äidin varhaisen kuoleman jälkeen tytöstä ovat huolehtineet lastenhoitaja ja kotiopettaja. Lapsuudesta Lauran mieleen on jäänyt yö, jolloin hänen luokseen ilmestyi viehättävä nainen. Laura nukahti naisen viereen, mutta heräsi jonkin ajan kuluttua tuntiessaan kahden terävän neulan pistävän rintaansa.

Vuosia myöhemmin nyt 19-vuotias Laura odottaa vieraakseen kenraali Spielsdorfin sisarentytärtä. Vieraan sijasta linnaan saapuukin kirje, jossa kenraali kertoo tytön kuolleen lyhyen sairauden jälkeen ja syyttää itseään tapahtuneesta. Samana iltana linnan edessä kaatuvat vaunut, joissa matkustavat aatelinainen ja hänen tyttärensä Carmilla. Tytär loukkaantuu onnettomuudessa, ja Lauran isä tarjoutuu huolehtimaan hänestä naisen paluuseen saakka.

Tyttöjen kohdatessa ensimmäistä kertaa Laura tunnistaa Carmillan samaksi naiseksi, joka vieraili hänen unessaan vuosia sitten. Myös Carmilla kertoo nähneensä unta Laurasta, mikä hämmentää molempia. Epäluuloistaan huolimatta Laura alkaa tuntea viehtymystä salaperäistä vierasta kohtaan, ja Carmilla ihastuu häneen palavasti. Tyttöjen orastavaa rakkautta varjostaa kuitenkin läheisessä kylässä riehuva outo kuumetauti, jonka uhrina kuolee nuoria naisia. Sen lisäksi Lauraa säikäyttää Carmillan intohimoinen tapa puhua kuolemasta.

Jonkin ajan kuluttua myös Laura sairastuu salaperäiseen tautiin, jonka oireita ovat selittämättömät painajaiset, väsymys, voimattomuus ja pahoinvointi. Lauraa hoitava lääkäri Spielsberg, pitkältä tutkimusmatkalta palannut kenraali Spielsdorf ja tämän tuttava paroni Vordenburg ovat yhtä mieltä diagnoosista: Laura kärsii vampyyrin yöllisistä vierailuista, joiden seurauksena myös kenraalin sisarentytär menetti henkensä. Seuraavana päivänä miehet matkustavat Lauran isän kanssa läheisen kylän raunioille ja avaavat 150 vuotta sitten kuolleen kreivitär Mircalla Karnsteinin haudan, josta he löytävät Carmillan. Nuori nainen on horrosta muistuttavassa tilassa mutta selvästi elossa. Carmilla tuhotaan asianmukaisin menetelmin, minkä jälkeen Lauran isä vie tyttärensä Italiaan toipumaan.

Laura päättää tarinansa paroni Vordenburgin selostukseen vampyyreistä, mutta antaa kuitenkin ymmärtää, ettei koskaan unohda Carmillaa – eivätkä muistot ole yksinomaan kauhistuttavia.

Tanz der Vampiren intertekstuaalisuuden analysoinnin kannalta Carmillassa on juonen lisäksi kaksi merkittävää seikkaa: paroni Vordenburgin selostus vampyyreistä ja tietty tarinankerronnan tekniikka, johon palataan jäljempänä. Ensin on kuitenkin aiheellista tarkastella lyhyesti, millaisen vampyyrikuvan Le Fanu välittää pienoisromaanina lopussa.

Carmillan tuhoamiseen osallistuneen paroni Vordenburgin mukaan vampyyriepidemia saa alkunsa itsemurhasta. Tietyissä olosuhteissa itseltään hengen riistänyt henkilö muuttuu kuolemansa jälkeen vampyyriksi, jota riivaa sammumaton verenhimo. Vampyyri poistuu haudastaan jälkiä jättämättä ja vieraillee unessa uhrinsa luona, kunnes tämä kuolee verenhukkaan ja muuttuu edelleen vampyyriksi. Toisinaan vampyyri voi tuntea uhriaan kohtaan intohimoista rakkautta, jolloin se osoittaa loputonta kärsivällisyyttä saadakseen haluamansa. Tällaisen tunteen vallassa toimiva vampyyri saattaa pitkitää nautintoaan ja vältellä uhrinsa surmaamista viimeiseen saakka, jolloin se toivoo saavansa tältä ikään kuin suostumuksen tekoonsa. Normaalioloissa vampyyri sen sijaan tyydyttää verenhimonsa väkivaltaisesti ja surmaa uhrinsa usein jo ensimmäisellä kerralla. (Le Fanu 1988.)

Carmillasta on tehty useita psykoanalyttisiä tulkintoja, joista tämän tutkielman kannalta kiinnostavin lienee Gelderin (1994) analyysi teoksen kerrontatekniikasta. Gelder käyttää lähtökohtanaan Sigmund Freudin käsitteitä *heimlich* ja *unheimlich*, joista ensimmäinen viittaa johonkin ennestään tuttuun ja jälkimmäinen puolestaan johonkin selittämättömään ja vaaralliseen (Gelder 1994, 44). Carmillassa tarinan sisäistä jännitettä pitää yllä ennestään tutun ja selittämättömän jatkuva vuorottelu (mts. 45), jota voidaan havainnollistaa esimerkiksi Lauran suhtautumisella Carmillaan. Kohdattessaan Carmillan ensimmäistä kertaa Laura tunnistaa hänet välittömästi; Carmilla on siis vieraudestaan huolimatta ennestään tuttu. Tarinan loppupuolella kenraali Spielsdorf saa Laurassa aikaan vastakkaisen reaktion, kun hän paljastaa Carmillan todellisen henkilöllisyyden. Vampyyrinä Carmilla ei enää olekaan ennestään tuttu vaan selittämätön: hän edustaa nyt sitä irrationaalista pahuutta, johon Savolainen (1992) viittaa artikkelissaan *Gotiikka eilen ja tänään* (vrt. 4.1.3).

Valistusajan uusi tieteellinen ajattelutapa ei kuitenkaan jättänyt tilaa selittämättömälle. Sen vuoksi vampyyriä oli tutkittava ja analysoitava myös kaunokirjallisuudessa – toisin sanoen se oli muutettava selittämättömästä takaisin ennestään tutuksi. Gelder korostaa, että Carmillassa on kokonainen joukko isällisiä henkilöitä nimeltään tätä tarkoitusta varten. Kenraali Spielsdorf, tohtori Spielsberg ja paroni Vordenburg tutkivat, keskustelivat ja analysoivat, kunnes ovat valmiita tuhoa-

maan Carmillan. (Gelder 1994, 49.) Carmillassa kerrontateknisenä keinona käytetty tutun ja selittämättömän vuorottelu muuntuu myös tietämisen ja uskomisen paradoksiksi, jota Bram Stoker hyödynsi taitavasti romaanissaan *Dracula*. Seuraavassa luvussa tarkastellaan tätä vampyyrikertomusten klassikkoa, joka sai useita vaikutteita Carmillasta.

4.2.2 Dracula

Vampyyrikirjallisuuden merkittävin teos, Bram Stokerin *Dracula*, julkaistiin vuonna 1897 eli täsmälleen sata vuotta ennen *Tanz der Vampire* -musikaalin ensi-iltaa. Kriitikot ottivat Stokerin romaanin viileästi vastaan, eivätkä kaikki olleet vielä vuonna 1983 valmiita hyväksymään sitä Oxford University Pressin *World's Classics* -julkaisusarjaan (Frayling 1992, 297). Siitä huolimatta *Dracula* tuli yksi kaikkien aikojen myydyimmistä romaaneista (Leatherdale 1985, 11). Lukuisten elokuvien ja näyttämösovitusten lisäksi *Dracula* on tarjonnut aiheen mittavalle määrälle tieteellisiä tutkimuksia (Gelder 1994, 65). Romaanin suosioon sisältyy kuitenkin eräänlainen paradoksi, sillä vain harva tuntee enää Stokerin alkuperäisen tarinan. Kuten Gelder toteaa, nyky maailmassa ei ole olemassa vain yhtä *Draculaa* vaan lukematon joukko erilaisia tulkintoja (mts. 65). Sen vuoksi onkin välttämätöntä tutustua alkuperäiseen vampyyrikreiviin ennen tekstianalyysiin siirtymistä, jotteivät populaariviihteen tulkinnat vaikuttaisi käsityksemme Stokerin teoksesta.

Mehtonen (1992, 70) korostaa *Draculan* olevan teksti teksteistä. Romaani koostuu päähenkilöiden päiväkirjamerkinnöistä, kirjeistä, sähköistä, muistioista ja lehtileikkeistä, jotka on lyhyen esipuheen mukaan järjestetty kronologiseen järjestykseen. ”Kaikki toissijainen aineisto on jätetty pois, jotta tapahtuma, joka melkein sotii myöhemmän ajan uskomuksia ja käsityksiä vastaan, tulisi esiin koruttomana tosiasiana” (Stoker 2007, 7). Kyseinen tapahtumasarja alkaa, kun nuori brittiläinen asianajaja Jonathan Harker on matkalla Transilvaniaan tapaamaan kreivi *Draculaa*, joka haluaa hankkia kiinteistön Lontoosta. Perillä linnassa Jonathan huomaa jääneensä vampyyrikreivin vangiksi ja yrittää surmata isäntänsä, muttei kuitenkaan kykene voittamaan pelkoaan. *Dracula* jättää vieraansa kolmen naisvampyyrin saaliiksi ja matkaa meriteitse Englantiin, jossa hän rantautuu Whitbyn satamaan. Siellä hänen ensimmäiseksi uhrikseen joutuu nuori ja viehättävä Lucy Westenra, Jonathanin kihlatun Mina Murrayn paras ystävä.

Neiti Westenran kolme kosijaa, Arthur Holmwood, Quincey Morris ja tohtori Seward, käyvät yhdessä taistoon tuntematonta uhkaa vastaan ja yrittävät pelastaa salaperäisestä sairaudesta kärsivän Lucyn. Apuun kutsutaan hollantilainen professori Abraham van Helsing, joka hallitsee modernin lääketieteen lisäksi kansanperinteen menetelmät. Samaan aikaan Mina saa kirjeen unkarilaisesta

luostarista, jossa hoidetaan Draculan linnasta paennutta ja muistinmenetyksestä kärsivää Jonathania. Mina matkustaa tulevan miehensä luo, ja pariskunta vihitään luostarin sairaalassa.

Professori van Helsingin tekemistä verensiirroista huolimatta Lucy menehtyy, eikä miehille jää muuta vaihtoehtoa kuin estää hänen tuonpuoleinen elämänsä vampyyrina. Dracula valitsee tohtori Sewardin mielisairaahan potilaan avulla seuraavaksi uhrikseen Minan, joka on palannut Englantiin miehensä kanssa. Jonathanin muistikirjan ansiosta omituisten tapahtumien kulku alkaa vähitellen hahmottua van Helsingille, minkä seurauksena Mina pelastuu ja miehet onnistuvat saartamaan Draculan. Kreivi pakenee kuitenkin takaisin Transilvaniaan, missä päähenkilöiden muodostama *Crew of Light* surmaa hänet hetkeä ennen auringonlaskua.

Kuten edellisessä luvussa todettiin, Stoker otti romaaniinsa useita vaikutteita Le Fanun Carmillasta. Philadelphialaisen Rosenbach-museon kokoelmassa sijaitsevista Stokerin muistiinpanoista käy ilmi, että Draculan oli alun perin tarkoitus sijoittua Carmillan tavoin Itävallan Steiermarkiin (Frayling 1992, 299). Alkuperäisissä käsikirjoituksissa Jonathan myös viettää jonkin aikaa Münchenissä ennen kuin matkustaa asiakkaansa luo. Vuonna 1892 Stoker päätti siirtää vampyyrinsä linnan Steiermarkista Transilvaniaan ja vaihtoi samalla kreivin nimen Wampyristä Draculaksi. (mts. 299.) Uuden nimen esikuvana toimi nykyistä Etelä-Romaniaa 1400-luvulla hallinnut Vlad III, joka käytti lohikäärmeen poikaa tarkoittavaa lisänimeä Draculea.²⁶ Jonathanin Münchenin-seikkailuja käsitellyt osio jäi lopulta pois varsinaisesta romaanista, mutta muokkautui myöhemmin itsenäiseksi novelliksi *Dracula's Guest*, joka julkaistiin kirjailijan kuoleman jälkeen vuonna 1914 (mts. 300).

Vaikka Dracula ei lopulta sijoittunutkaan Carmillan kotiseudulle, Stoker näyttää omaksuneen Le Fanun vampyyrikäsityksen ja laajentaneen sitä kansanperinteen elementeillä. Arvovaltaisain Jonathania uhkaavista vampyyrinaisista muistuttaa erehdyttävästi viehättävää Carmillaa, minkä lisäksi Draculalla on useita paroni Vordenburgin luettelemista ominaisuuksista (vrt. 4.2.1). Yhteistä Carmillalle ja Draculalle on myös edellisessä luvussa mainittu tutun ja selittämättömän vuorottelu, joka tulee selvimmin esiin professori van Helsingin soveltamassa *avoimen mielen menetelmässä*.²⁷

Dracula on paitsi vampyyritarina myös kertomus tieteen ja uskomusten välisestä taistelusta, joka tiivistyy länsimaisen professorin ja itäeurooppalaisen vampyyrikreivin kujanjuoksuun. Van Helsing tietää kaiken olennaisen maailmasta ja lääketieteestä, mutta vuosisatoja vanhaa aatelisvampyyriä

²⁶ Toisin kuin yleisesti kuvitellaan, Vlad III ei ollut historiallisena henkilönä kreivi Draculan esikuva, vaan Stoker lainasi ruhtinaalta ainoastaan tämän lisänimen romaaniaan varten. Kirjallisuustieteilijä Elizabeth Miller (1998) on käsitellyt aihetta kattavasti teoksessaan *Dracula: Sense & Nonsense*. (Miller 2005.)

²⁷ Käsite on peräisin Mehtosen (1992) artikkelista *Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen menetelmät Bram Stokerin Draculassa*.

vastaan taistelllessaan hänen rikottava rationaalisuuden ja tieteellisen ajattelutavan rajoja (ks. esim. Mehtonen 1992, 72). Toisin sanoen van Helsingin on *uskottava*, jotta hän voisi *tietää enemmän*, sillä ainoastaan siten hän voi muuttaa selittämättömän takaisin tutuksi ja hallita sitä (vrt. 4.2.1).

Draculassa van Helsingin vastakohtana toimii hänen entinen oppilaansa tohtori Seward, jota on usein pidetty viktorianaisen ajan lukijan alter egona (Mehtonen 1992, 73). Seward on vankkumaton tieteellisen ajattelutavan kannattaja, joka epäilee systemaattisesti kaikkea normaalitieteen rajat ylittävää. Sewardin ei tarvitse uskoa, koska hän tietää, ja sen vuoksi hän näkee vain sen, mitä hänet on opetettu näkemään (mts. 74). Näin ollen van Helsing koettelee sekä Stokerin ajan lukijan että entisen oppilaansa maailmankuvaa, kun hän kehottaa jälkimmäistä pitämään mielensä avoimena.

Hollantilaisprofessorin asenne voidaan nähdä yhtäältä turvautumisena kansanperinteeseen ja taikauskoon modernin tieteen sijaan (Leatherdale 1985, 120–121), toisaalta innovatiivisuutena, joka syntyy rohkeudesta koetella rationaalisen ajattelun ja sovinnaisuuden rajoja (Mehtonen 1992, 88–89). Katsotaan asiaa kummalta kannalta tahansa, van Helsingin avoimen mielen menetelmä on kiinnostava ilmiö, kun tarkastellaan vampyyrin merkitystä eurooppalaisessa kulttuurissa.

Kuten luvussa 4.1.1 todettiin, mytologiassa ja kansanperinteessä vampyyrin avulla selitettiin elämän ja kuoleman perimmäisiä kysymyksiä: kun ihminen ei tiennyt, hänen piti uskoa. Valistusaikana tiede syrjäytti myyttisen maailmankuvan ja ajoi vampyyrin kaunokirjallisuuteen, sillä kun ihminen tiesi, hänen ei enää tarvinnut uskoa. Goottilainen kirjallisuus puolestaan hyödynsi tätä asetelmaa ja loi tarinankerronnallisen jännitteen toteamalla van Helsingin tavoin, että tietääkseen enemmän ihmisen oli jälkeen uskottava. Tästä lähtökohdasta on aika siirtyä seuraavan luvun tekstianalyysiin, josta käy ilmi, millaiseen tietämisen ja uskomisen jatkumoon *Tanz der Vampire* sijoittuu ja miten libretton intertekstuaalisuus vaikuttaa musikaalin kääntämiseen.

5 TEKSTIANALYYSI

Tässä luvussa *Tanz der Vampire* -musikaalin librettoa tarkastellaan soveltamalla Tammen (1991) tulkintaa Taranovskin (1976) subtekstianalyysistä ja Leppihalmeen (1997) mallia intertekstuaalisuuden kääntämisestä. Libreton intertekstuaaliset viittaukset on jaettu luvussa 2.2.4 esitellyllä tavalla kahteen alalukuun: suoraan nimeämiseen ja diskursiivisiin viittauksiin. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastellaan erisnimiä, joihin kuuluvat musikaalin henkilöhahmojen, fiktiivisten ja historiallisten henkilöiden sekä paikkojen ja teosten nimet. Toiseen alalukuun on sijoitettu sisällölliset, tyyllilliset ja tekstinsisäiset viittaukset, jotka kohdistuvat *Tanz der Vampiren* subteksteihin ja jälkimmäisessä tapauksessa musikaalin librettoon. Lisäksi jokaisessa alaluvussa pohditaan intertekstuaalisten viittausten funktiota tarinankerronnan näkökulmasta ja viittausten vaikutusta libreton suomentamiseen.

5.1 Suora nimeäminen

Tanz der Vampiren libretossa esiintyy kolmenlaisia intertekstuaalisia viittauksia, joiden voidaan katsoa edustavan suoran nimeämisen kategoriaa (vrt. 2.2.3). Musikaalin henkilöhahmojen nimissä on havaittavissa intertekstuaalisia kytkentöjä muihin teoksiin, minkä lisäksi libreton diskurssiin on sisällytetty fiktiivisten ja historiallisten henkilöiden nimiä. Tekstienvälisiä kytkentöjä syntyy myös silloin, kun libretossa mainitaan toisen teoksen tai tarinankerronnan kannalta merkittävän paikan nimi. Ennen erisnimien analysointiin siirtymistä on vielä hyvä palauttaa mieleen, ettei musikaalin nimi ole intertekstuaalisessa suhteessa Roman Polanskin elokuvaan, vaan kyseessä on niin sanottu geneettinen suhde (vrt. 2.2.3 ja 2.2.4).

5.1.1 Musikaalin henkilöhahmot

Tanz der Vampiressa on yhdeksän nimettyä henkilöahmoa: kreivi von Krolock, Sarah, Alfred, professori Abronsius, Chagal, Magda, Herbert, Rebecca ja Koukol.²⁸ Edellä mainituista nimistä viiden voidaan katsoa sisältävän intertekstuaalista potentiaalia, jota analysoidaan tässä luvussa. Samalla perehdytään tarkastelun kohteena olevien nimien etymologiaan, joka johdattaa neljännessä luvussa esitetyjen subtekstien jäljille. Analyysi on luontevinta aloittaa kreivi von Krolockista, joka musikaalin miespäähenkilönä saa yleensä eniten huomiota osakseen.

²⁸ Chagalin etunimi on Yoine, joksi häntä kutsuu ainoastaan hänen vaimonsa Rebecca.

Kreivi von Krolock on aatelin, mikä selviää paitsi arvonimestä myös sukunimen etuliitteestä. Tämä piirre kytkee hänet luvussa 4.1.3 esiteltyihin byronilaisiin vampyyreihin, sillä aatelisuus on, kuten edellä todettiin, yksi byronilaisen vampyyrin tärkeimmistä ominaisuuksista. Goottilainen kirjallisuus ei kuitenkaan näytä tunnevan muita von Krolockeja, eikä sukunimi esiinny myöskään reaali maailmassa. Stokerin Draculan tuntevia nimi saattaa sen sijaan muistuttaa kohtauksesta, jossa vampyyrikreivin linnaan matkaava Jonathan tutkii monikielisestä sanakirjastaan postivaunuissa kuulemiaan sanoja: ”I must say they were not cheering to me, for amongst them were ’Ordok’ – Satan, ’pokol’ – hell, ’stregoica’ – witch, ’vrolok’ and ’vlkoslak’ – both of which mean the same thing, one being Slovak and the other Servian [sic] for something that is either werewolf or vampire” (Stoker 2003, 11). Slovakian kielen vampyyriä tai ihmissutta tarkoittava sana *vrolok* muistuttaa huomattavan paljon nimeä *von Krolock*, minkä seurauksena edellä lainattu Stokerin teksti katkelma kytkeytyy kreivin nimeen ja laajentaa sen semanttista merkitystä. Mikäli subteksti aktivoituu katsojan tai lukijan mielessä, hän todennäköisesti mieltää nimen kantajan vampyyriksi jo ennen kuin tämä ehtii paljastaa kulmahampaansa.

Mielenkiintoinen – joskin triviaali – kytkentä syntyy myös musikaalin libreton ja Stokerin alkuperäisten muistiinpanojen välille. Kuten luvussa 4.2.2 todettiin, kreivi Draculan nimi oli vuoteen 1892 saakka Count Wampyr, joka niin ikään tarkoittaa vampyyrikreiviä. Näin ollen voidaan ajatella, että molempien kreivien nimillä on sama semanttinen perusta, mikä osaltaan yhdistää henkilöahmot toisiinsa. Tällaisen kytkennän aktivoituminen on kuitenkin jo niin epätodennäköistä, ettei Stokerin muistiinpanoja ole syytä pitää libreton varsinaisena subtekstinä.

Kreivi von Krolockin valittu on viehättävä majatalon tytär Sarah, jonka nimi on alun perin hepreaa ja tarkoittaa ruhtinatarta (Kohlheim 1998, 221). Yleiseen käyttöön nimi on omaksuttu Raamatusta, jossa Saara on Abrahamin vaimo ja Israelin kantaäiti. 127-vuotiaaksi elänyt ja kauneudestaan tunnettu Saara synnytti esikoisensa Jumalan lupauksen mukaisesti 90-vuotiaana (Catholic Encyclopedia 2007), vaikka oli aluksi nauranut kuulemalleen ennustukselle. Tanz der Vampiren naispäähenkilön ja Raamatun Saaran intertekstuaalista yhteyttä tarkastellaan yksityiskohtaisemmin luvussa 5.2.1.1, jossa selviää, miten edellä mainittu kytkentä aktivoituu kreivin repliikkien avulla.

Sarah’n äidin Rebeccan nimi on niin ikään heprealaista alkuperää ja vakiintunut yleiseen käyttöön Raamatusta, jossa Rebekka on – ei suinkaan Saaran äiti vaan miniä (Kohlheim 1998, 208). Raamatun Rebekka on tunnettu vieraanvaraisuudestaan ja uskollisuudestaan, joita hän osoittaa juottamalla ensin kaivolla tapaamansa palvelijan kamelit ja lähtemällä sen jälkeen tuntemattoman miehen vaimoksi vieraaseen maahan (1. Moos. 24:15–61). Musikaalin Rebecca puolestaan huolehtii majatalon

asukkaista valmistamalla heille vampyyrejä karkottavaa valkosipulipataa ja rakastaa uskotonta Chagalia tämän kuolemaan saakka, vaikka turvautuukin väkivaltaan pitäessään miehelleen kurinpalautusta. Muita kaunokirjallisuuden kuuluisia Rebeccoja ovat Walter Scottin ja Daphne du Maurierin luomat henkilöihahmot romaaneissa *Ivanhoe* ja *Rebecca*, mutta näihin musikaalin majatalonemännällä ei näyttäisi olevan intertekstuaalista yhteyttä.²⁹

Majatalon piika Magda on kolmas Tanz der Vampiren henkilöihahmoista, jonka nimen voidaan katsoa kytkeytyvän intertekstuaalisesti Raamattuun. Siinä esiintyvä Magdalan Maria on entinen syntinen nainen, joka mainitaan yhtenä Jeesuksen uskollisimmista seuraajista (Catholic Encyclopedia 2007). Magdalan Maria on paikalla, kun Jeesus ristiinnaulitaan, ja pääsiäisaamuna hän palaa haudalle nähdäkseen herransa ruumin. Vainajan sijaan Maria kohtaa elävän Jeesuksen, jolloin hänestä tulee ylösnousemuksen ensimmäinen todistaja. (Kohlheim 1998, 171.)

Intertekstuaalinen yhteys Chagalin palvelustytön ja Magdalan Marian välillä on ilmeinen. Siinä missä Jeesus ajaa Mariasta pois seitsemän pahaa henkeä ja antaa hänen syntinsä anteeksi (Catholic Encyclopedia 2007), Chagal tekee Magdasta syntisen käyttämällä häntä seksuaalisesti hyväkseen. Marian tavoin Magda saapuu katsomaan kuollutta herraansa ja on ensimmäinen, joka todistaa tämän kuolemanjälkeistä elämää. Magdasta tulee myös eräänlainen Chagalin seuraaja, kun hän päätyy isäntänsä uhriksi ja muuttuu edelleen vampyyriksi. Kuoleman voidaan katsoa merkitsevän Magdalle samankaltaista vapautumista kuin Jeesuksen kohtaaminen Marialle: Magda pääsee eroon hyväksikäytöstä, Maria pahoista hengistä. Intertekstuaalinen kytkeäntä libreton ja Raamatun välillä ei näin ollen rinnasta ainoastaan Magdaa ja Mariaa toisiinsa, vaan samalla muodostuu luvussa 4.1.2 esitelty klassinen vastakkainasettelu vampyyriksi muuttuneen Chagalin ja Jeesuksen välille.

Subtekstianalyysin kannalta pulmallisin henkilöihahmo on vampyyreitä työkseen tutkiva professori Abronsius, jonka nimi voi helposti kytkeytyä useaan fiktiiviseen tai historialliseen henkilöön. Ensimmäinen Draculassa esiintyvällä Abraham van Helsingillä on budapestiläinen ystävä ja kollega nimeltä Arminius, jolta van Helsing saa tärkeää tietoa vampyyreistä (Stoker 2003, 285 & 355). Toiseksi Stokerin muistiinpanoista käy ilmi, että kirjailija oli romaania työstäessään tavannut niin ikään unkarilaisen professori Arminius Vamberyn, jonka kollega Ioan Bogdan teki tuohon aikaan tutkimusta Vlad III:sta (Frayling 1992, 75). Sekä lukijat että kirjallisuustieteilijät ovat vuosia yhdistäneet nämä kaksi Arminiusta virheellisesti toisiinsa ja olettaneet, että Stokerin tiedot kansanperinteen vampyyreistä olivat peräisin professori Vamberyltä. Todellisuudessa sen enempiä Vamberyn oma-

²⁹ Michael Kunzen ja Sylvester Levayn musikaali *Rebecca* perustuu Daphne du Maurierin romaaniin ja sai ensi-iltansa Raimund Theaterissa Wienissä syksyllä 2006. Pohjoismainen kantaesitys on suunnitteilla syksyksi 2008.

elämäkerrasta kuin Stokerin muistiinpanoistakaan ei löydy viitteitä siitä, että miehet olisivat keskustelleet keskenään vampyyreistä tai että Vambery olisi ylipäättään tutkinut kansanperinteen vampyyrikäsityksiä. (Ks. esim. Leatherdale 1985, 89; Frayling 1992, 75; Miller 2005.) Tämä ei kuitenkaan estä musikaalin katsojaa tai libreton lukijaa yhdistämästä professori Abronsiusta Arminius Vamberyyn, mikäli hän erehtyy pitämään jälkimmäistä vampyyritutkijana. Mainitun kytkennän aktivoituminen on ymmärrettävistä syistä varsin epätodennäköistä, mutta siitä huolimatta intertekstuaalinen potentiaali on olemassa.

Kolmantena mahdollisena kytkentänä voidaan pitää professori Abronsiuksen nimen yhteyttä Ambrosius Huberiin, joka julkaisi vuonna 1499 Vlad III:ta käsittelevän pamfletin (McNally & Florescu 1994, 79). Nykyään Huber muistetaan lähinnä seivästystä kuvaavista puupiirroksistaan, joita on käytetty kuvituksena vampyyriaiheisissa teoksissa. Sukunimi Abronsius voidaan nähdä myös Abraham van Helsingin etunimen ja Carmillan kehyskertomuksessa esiintyvän tohtori Hesseliuksen sukunimen yhdistelmänä. Kuten edellä mainitut esimerkit osoittavat, potentiaalisia kytkentöjä on useita eikä niiden pohjalta voida päätellä, mikä mahdollisista subteksteistä katsojan tai lukijan mielessä aktivoituu. Sen vuoksi onkin olennaisempaa tarkastella, millainen funktio kytkennöillä on tarinankerronnan ja henkilöhahmojen karakterisaation kannalta.

Edellä esitellyistä henkilöistä Abraham van Helsing, hänen kollegansa Arminius ja tohtori Hesselius ovat fiktiivisiä vampyyritutkijoita ja peräisin vampyyrikirjallisuuden klassikkoteoksista, Draculasta ja Carmillasta. Historiallisen Arminius Vamberyn taas *kuvitellaan* kertoneen Bram Stokerille vampyyreistä, minkä lisäksi Ambrosius Huber on kirjoittanut Vlad III:sta, jota on erehdytty pitämään kreivi Draculan esikuvana (vrt. 4.2.2). Toisin sanoen jokainen edellä mainituista henkilöistä joko on vampyyritutkija tai ainakin hänet on totuttu näkemään sellaisena. Näin ollen voidaan päätellä, että aktivoituessaan mikä tahansa edellä käsitellyistä kytkennöistä liittyy professori Abronsiuksen aiempien vampyyritutkijoiden ketjuun ja antaa siten hänen nimelleen semanttisen merkityksen.

Edellä on tarkasteltu niiden Tanz der Vampiren henkilöhahmojen nimiä, joilla näyttää olevan intertekstuaalinen yhteys toisiin teoksiin: Draculaan, Raamattuun ja Carmillaan sekä väärinkäsitysten kautta Arminius Vamberyn kuviteltuihin tiedonantoihin ja Ambrosius Huberin pamflettiin. Samalla on osoitettu, että intertekstuaaliset kytkennät antavat aktivoituessaan nimille semanttisen merkityksen ja vaikuttavat siten henkilöhahmojen karakterisaatioon (vrt. 2.2.3). Kytkentä voi esimerkiksi vahvistaa katsojan tai lukijan käsitystä henkilöahmosta (Abronsius), paljastaa tästä jotain ennakkoon (Krolock) tai tuoda tekstiin ironian tai parodian piirteitä (Magda). Edelleen voidaan todeta,

että mikäli tekstin monimerkityksisyys halutaan säilyttää käännöksessä, myös henkilöhahmojen nimien intertekstuaaliset kytkennät on pyrittävä säilyttämään.

Sopivan käännösstrategian valintaa helpottaa tässä tapauksessa se, että libretossa esiintyvien henkilöhahmojen nimet kytkeytyvät pääasiassa kansainvälisesti tunnettuihin klassikkoteoksiin, Draculaan, Raamattuun ja Carmillaan. Yhtäkään edellä mainituista teoksista ei ole kirjoitettu alun perin saksaksi, minkä vuoksi lähde- ja kohdetekstin yleisön voidaan katsoa olevan tasavertaisessa asemassa keskenään. Kaikki subtekstit on myös käännetty sekä saksaksi että suomeksi siten, että erisnimien kirjoitusasu on säilytetty joko täysin alkuperäistä vastaavana tai ainakin helposti tunnistettavana. Näin ollen voidaan olettaa, että lähde- ja kohdetekstin yleisöllä on yhtä suuri todennäköisyys päätyä intertekstuaaliseen tulkintatapaan, mikä puoltaa henkilöhahmojen *nimien säilyttämistä sellaisinaan* käännöksessä. Nimet ovat myös niin helposti äännettäviä, ettei niiden pitäisi aiheuttaa ongelmia suomen kielen natiivipuhujille. Tosin on otettava huomioon, että kolmitavuisissa nimissä (Abronsius, Rebecca) paino on saksalaisittain äännettäessä toisella ja suomalaisittain äännettäessä ensimmäisellä tavulla. Kyseiset nimet eivät kuitenkaan esiinny lauletuissa repliikeissä, minkä vuoksi painotuserot eivät aiheuta ongelmia nuottikuvassa.

Edellä mainittujen seikkojen perusteella voidaan päätellä, että henkilöhahmojen nimien jättäminen sellaisinaan Tanz der Vampiren libreton suomennokseen on toimivin käännösstrategia. Täysin optimaalinen ratkaisu sekään ei ole, sillä Magdan nimestä katoaa tällöin viittaus saksan kielen piikaa tarkoittavaan *die Magd* -sanaan. Suomen kielessä olisi mahdollista muodostaa vastaava sanaleikki, jos palvelustytön nimeksi annettaisiin Piia.³⁰ Tällöin suomennoksesta katoaisi kuitenkin Magdanimen yhteys Magdalan Mariaan sekä vampyyrin ja kristinuskon rinnastuksesta aiheutuva ironia, minkä lisäksi nimi sopisi kehnosti muiden henkilöhahmojen nimien joukkoon.

Vaikka subtekstianalyyssissä ei ollakaan kiinnostuneita siitä, onko intertekstuaaliset viittaukset tehty tietoisesti vai tiedostamatta, voidaan kuitenkin olettaa, ettei piikaa ole nimetty Magdaksi sattumalta. Vampyyrin ja kristinuskon vuosisataisen rinnakkaiselon huomioon ottaen on nimittäin varsin epätodennäköistä, että musikaalissa olisi sattumalta kolme Raamatun pyhää naista: Sarah, Rebecca ja Magda. Tästäkin syystä myös Magdan nimen jättäminen sellaisenaan suomennokseen näyttää olevan kaikkein perustelluin ratkaisu.

³⁰ Tällaista käännösstrategiaa Leppihalme (1997) nimittää *korvaamiseksi*.

5.1.2 Fiktiiviset ja historialliset henkilöt

Tanz der Vampiren libretossa mainitaan nimeltä kokonainen joukko fiktiivisiä ja historiallisia henkilöitä, joiden intertekstuaalista merkitystä analysoidaan tässä luvussa. Henkilöiden nimet ja niihin kytkeytyvät subtekstit käsitellään siinä järjestyksessä, jossa ne libretossa esiintyvät. Poikkeuksen muodostavat lauluissa *Bücher, Bücher!* ja *Noch mehr Bücher!* luetellut kirjailijat ja filosofit, joiden nimiä tarkastellaan niiden erilaisen funktion vuoksi muiden henkilönnimiviittausten jälkeen. Käytännön syistä Tanz der Vampiren librettoon (Kunze 2002) viitataan tästä lähin lyhenteellä TdV, jonka jälkeen mainitaan viittauksen sivunumero.

Ensimmäinen libreton fiktiivisistä henkilöistä on Shakespearen *Romeosta ja Juliasta* tuttu Romeo, joka esiintyy majatalonisäntä Chagalin repliikissä ”Knoblauch macht aus Bürschlein Männer und aus Greisen Romeos!” (TdV 12). Romeo-nimen käyttäminen romanttisen sankarin metaforana on kuitenkin niin vakiintunut käytäntö sekä saksan että suomen kielessä, ettei se kaikkien luokittelujen mukaan edes täyttäisi intertekstuaalisen viittauksen tunnusmerkkejä (vrt. Leppihalme 1997, 11). Tässä vaiheessa onkin syytä palauttaa mieleen luvussa 2.2.3 tehty määritelmä, jonka mukaan intertekstuaalisesta viittauksesta on kyse silloin, kun tekstienvälisen kytkennän aktivoituminen muuttaa tarkasteltavan tekstin semanttista merkitystä.

Kun otetaan huomioon aika, paikka ja tilanne, jossa Chagal repliikkinsä lausuu, intertekstuaalisesta tulkintavasta tulee varteenotettava vaihtoehto. Kuinka todennäköistä nimittäin on, että 1800-luvulla syntyneen ja syrjäisessä Transilvanian vuoristokylässä asuvan majatalonisännän normaaliin kielenkäyttöön kuuluu näytelmäkirjallisuuden klassikosta peräisin oleva metafora? Eikö näin ajatellen ole täysin mahdollista tehdä tulkinta, jonka mukaan Chagal todellakin haluaa osoittaa tuntevansa Romeon ja Julian? Tällöin kyseessä olisi tapaus, jossa intertekstuaalisen viittauksen aktivoituminen vaikuttaa henkilöhahmon karakterisaatioon (vrt. Leppihalme 1997, 44–46): Chagal ei olekaan niin sivistymätön kuin katsoja tai lukija ehkä muuten olettaisi.

Nähtiin Romeo-sanan käyttö sitten intertekstuaalisena viittauksena tai vakiintuneena metaforana, nimi ei kuitenkaan muodostu käännösongelmaksi, sillä sen molemmat käyttötavat esiintyvät myös suomen kielessä. Tutkielman liitteenä olevassa käännöksessäni Chagalin repliikki kuuluu ”Ruoan jälkeen tuvassa on romeoita laumoittain!”, mikä mahdollistaa molemmat edellä mainitut tulkinnat. Käsitelty tapaus on kuitenkin hyvä esimerkki siitä, että myös arkiseen kielenkäyttöön vakiintunut ilmaus voidaan tietyissä tapauksissa tulkita intertekstuaaliseksi viittaukseksi, eikä tällaisia tapauksia näin ollen voida automaattisesti sulkea intertekstuaalisuuden analysoinnin ulkopuolelle.

Seuraavan fiktiivisen henkilön nimen mainitsee professori Abronsius, joka luonnehtii jo lapsena omaksumaansa kriittistä ajattelutapaa toteamalla ”Ob Osterhas, ob Nikolaus, ich ließ mich betrogen” (TdV 28). Repliiikissä esiintyvä Nikolaus on 300-luvun ensimmäisellä puoliskolla vaikuttanut Myran piispa, jonka katolinen kirkko on julistanut pyhimykseksi ja jonka ihmeteosta kerrotaan monenlaisia legendoja. Katolisissa maissa pyhä Nikolaus tuo lapsille lahjoja joulukuun kuudentena päivänä, minkä vuoksi häntä pidetään muun muassa Yhdysvalloissa joulupukin esikuvana. (Catholic Encyclopedia 2007.) Professorin repliiikissä esiintyy myös toinen katolisten maiden traditioon kuuluva fiktiivinen hahmo, pääsiäisjänis, jonka tuomia munia lapset etsivät pääsiäisaamuna. Toisin kuin Nikolaus, pääsiäisjänis ei kuitenkaan ole intertekstuaalinen viittaus vaan reaalia, minkä vuoksi se ei varsinaisesti kuulu tämän tutkielman aihepiiriin.

Jos viittausta Nikolaukseen tarkastellaan pelkästään subtekstin valossa, päädytään helposti tulkintaan, jonka mukaan professori ei lapsena uskonut kertomuksiin piispan ihmeteosta. Primaaritekstin ymmärtämisen kannalta tällainen tulkinta saattaa kuitenkin olla hämmentävä, sillä pääsiäisjäniksen rinnastaminen pyhimyslegendoihin ei vaikuta tarkoituksenmukaiselta. Tulkinnan avain näyttäisikin löytyvän primaaritasolta subtekstin sijaan: sekä Nikolauksen että pääsiäisjäniksen kerrotaan tuovan lapsille lahjoja, joita vanhemmat todellisuudessa hankkivat. Tähän professori ei mitään ilmeisimmin ole uskonut tai ainakin hän on selvittänyt totuuden hyvin varhain. Edellä kuvattu tulkinta antaa aiheen epäillä, ettei Nikolaus-nimessä olekaan kyse *ensisijaisesti* intertekstuaalisesta viittauksesta vaan reaaliasta. Tapaus osoittaa, ettei edes subtekstianalyysissä pidä keskittyä ainoastaan subtekstien tarkasteluun, sillä se voi toisinaan johtaa harhaan (vrt. Tammi 1991, 63–64). Optimaalista käännösstrategiaa etsittäessä intertekstuaalisia viittauksia onkin tarkasteltava myös primaaritekstin valossa, jotta löydetäisiin mielekäs ja kohdetekstin yleisön kannalta todennäköisin tulkintatapa (vrt. 2.2.3 ja 2.2.4).

Intertekstuaaliseksi viittaukseksi oletetun Nikolauksen paljastuminen reaaliaksi vaikuttaa nimen kääntämiseen. Koska mielekäs tulkinta ei edellytäkään subtekstin aktivoitumista, lähdetekstin intertekstuaalista potentiaalia ei ole välttämätöntä säilyttää. Käännöksessäni professori toteaa ”En haikaroihin uskonut vaan toteen näytin valheen”, jolloin molemmat lähdetekstin reaaliat on *korvattu* yhdellä, sekä lähde- että kohdekulttuurissa esiintyvällä reaaliolla (vrt. Leppihalme 1997, 78). Niin saksalaisille kuin suomalaisillekin lapsille on nimittäin uskoteltu, että haikarat tuovat vauvat.

Ratkaisu on silti vain näennäisesti optimaalinen, sillä tässäkin tapauksessa jotain katoaa: viittaus siihen, että professori on lähtöisin katolisesta kodista. Se voidaan kuitenkin nähdä pienempänä pahana kuin se, että Nikolauksen nimi käännökseen jätettynä hämmentäisi kohdetekstin yleisöä tar-

peettomasti tai että saksalainen, 1800-luvulla syntynyt professori kertoisikin osoittaneensa joulupukin olemassaolon valheeksi. Pääsiäisjämis taas on hylättävä jo pelkästään sanan painotusten ja pituuden vuoksi, sillä sitä on mahdotonta sijoittaa luontevasti nuottikuvaan.

Kun Chagal on kuollut, professori Abronsius lohduttaa Rebeccaa kertomalla, että hän pystyy estämään tämän aviomiehen muuttumisen vampyyriksi: ”Gemäß van Helsing’s Theorie und meinen eigenen Schriften gibt’s keine bess’re Therapie, um Seelen zu entgiften. Viele Neurosen sind heilbar durch Stoßen” (TdV 44). Viittaus kohdistuu luonnollisesti Bram Stokerin *Draculaan*, jossa van Helsingin selostukset kansanperinteen vampyyrikäsityksistä ja hänen omista päätelmistään muodostavat olennaisen osan tarinaa (vrt. 4.2.2). Mitä paremmin katsoja tai lukija tuntee van Helsingin teorian, sitä enemmän implisiittistä tietoa viittaukseen sisältyy. Repliikki on hyvä esimerkki intertekstuaalisten viittausten taloudellisuudesta läpisävelletyissä musikaalilibretoissa, joissa lyhyiden säkeiden avulla on välitettävä runsaasti kielellistä informaatiota.

Van Helsing -viittauksella voidaan katsoa olevan myös toinen semanttinen tehtävä. Kun professori Abronsius mainitsee hollantilaistutkijan kolleganaan, hän samalla erottaa itsensä van Helsingistä; toisin sanoen Abronsius *ei ole* van Helsing. Tästä taas voidaan päätellä, että tutkijat elävät samassa fiktiivisessä maailmassa ja että musikaalin tapahtumat sijoittuvat aikajanalla Draculan tapahtumien jälkeen, koska van Helsing vasta muodostaa teoriasensa jahdatessaan Lontooseen asettunutta kreiviä.³¹ Tämä puolestaan on yksi osoitus siitä, ettei *Tanz der Vampire* ole Draculan uudelleenkirjoitettu versio vaan itsenäinen tarina, joka on intertekstuaalisessa suhteessa Stokerin romaaniin (vrt. 2.2.3).

Kuten edellisessä luvussa todettiin, *Dracula* on goottilaisen kirjallisuuden klassikkoteos, jonka aktivoituminen subtekstinä on yhtä todennäköistä riippumatta siitä, että onko katsoja tai lukija saksalainen vai suomalainen. Näin ollen van Helsing -viittaus voidaan jättää sellaisenaan libreton käännökseen, jolloin professori Abronsius voi laulaa esimerkiksi: ”Nyt viittaa taas van Helsingiin ja keräämääni tietoon. Ei mikään sovi paremmin tuon myrkytyksen hoitoon. Vaivaan kuin vaivaan voin suositaa vaarnaa”.

Toisen näytöksen alkupuolella professori Abronsius ja Alfred etsivät tietä kreivi von Krolockin linnan kryptaan. Professorin mielestä päivä on kuin luotu vampyyrien tuhoamista varten, ja portaita alas laskeutuessaan kaksikko käy seuraavanlaisen keskustelun:

³¹ Stokerin alkuperäisistä muistiinpanoista käy ilmi, että Draculan tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1893. Romaanin luonnoksiin on merkitty myös tiettyjen tapahtumien viikonpäivät, jotka vastaavat vuoden 1893 kalenteria. Valmiissa teoksessa viikonpäiviä ei sen sijaan mainita. (Frayling 1991, 299 & 315.)

ABRONSIUS: An so einem Tag...
ALFRED: An so einem Tag...
ABRONSIUS: ...erklärte Newton die Physik.
An so einem Tag...
ALFRED: An so einem Tag...
ABRONSIUS: ...schrieb Mozart seine Nachtmusik.
ALFRED: An so einem Tag...
ABRONSIUS: ...kam mit einem Schlag
Columbus auf den Eiertrick.
ALFRED: Und Ikarus dachte,
er könnte fliegen.
ABRONSIUS: Und Daniel ist in die Grube gestiegen! (TdV 64.)

Tekstikatkelma sisältää yhteensä viisi fiktiivisen tai historiallisen henkilön nimeä. Isaac Newton oli 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa elänyt englantilainen fyysikko, joka loi modernin luonnontieteen perusteet. Kun professori Abronsius toteaa Newtonin selittäneen fysiikan, hän todennäköisesti viittaa tarinaan tutkijan päähän pudonneesta omenasta, jonka avulla Newtonin uskotaan keksineen painovoimalain. Säveltäjä Wolfgang Amadeus Mozart ja Pieni yösoitto eivät vaatine esittelyä, ja tarina Kristoffer Kolumbuksen munasta toimii vertauskuvana vaativasta työstä, joka vaikuttaa jälkeensä niin helpolta, että kuka tahansa olisi pystynyt suoriutumaan siitä.³² Daniel puolestaan viittaa Raamatun Danieliin, joka harjoitti uskontoaan silläkin uhalla, että hänet heitettäisiin leijonien luolaan (Dan. 5:1–23). Yleistäen voidaan todeta, että kaikkien edellä mainittujen henkilöiden nimet aktivoivat subtekstin, joka kertoo jonkinlaisen menestystarinan.

Poikkeus säännöstä on Alfredin mainitsema Ikaros, joka on kreikkalaisessa mytologiassa taitavan käsityöläisen Daidaloksen poika. Daidalos valmisti itselleen ja Ikarokselle mehiläisvahasta siivet, mutta varoitti poikaansa lentämästä liian lähelle aurinkoa, jotta siivet eivät sulaisi. Ikaros ei kuitenkaan totellut, minkä seurauksena hän syöksyi mereen ja sai surmansa. (Bellingham 1990, 111.) Tarkasteltavassa tekstikatkelmassa nimenomaan Ikaroksen aktivoima subteksti on se, joka tarjoaa avaimen primaaritekstin tulkintaan: toisin kuin professorin luettelemat henkilöt, Alfredin mainitsema Ikaros ei jää historiaan sankarina tai menestyjänä. Subtekstien aktivoituessa katsojalle tai lukijalle paljastuu, että professori uskoo koko sydämestään hankkeen onnistumiseen, mutta Alfred on varma, että heille käy lopulta samoin kuin taivaita tavoitellelle Ikarokselle. Professori kuitenkin hiljentää vastahakoisen assistenttinsa viittaamalla Danieliin, joka pelastui uskonsa avulla leijonien kynsistä. Katkelma havainnollistaa hyvin tilannetta, jossa subtekstien aktivoituminen auttaa ym-

³² Kolumbus-viittaus sisältää myös sanaleikin, sillä professori toteaa Kolumbuksen keksineen munatempun *mit einem Schlag* eli yhdellä iskulla, suomeksi sanottuna kertaheitolla. Tarinan mukaan Kolumbus sai kananmunan pysymään pystyssä pöydällä, kun hän napautti sen toisen pään rikki.

märtämään primaaritekstin koko merkityksen, vaikka primaaritekstikin ohjaa tulkintaa oikeaan suuntaan. Huomionarvoista on myös se, että *yksittäisten* subtekstien aktivoituminen ei vielä riitä primaaritekstin ymmärtämiseen. Vasta viiden aktivoituneen subtekstin muodostama *kokonaisuus* paljastaa, mistä keskustelussa on kyse.

Myös edellä kuvatussa tapauksessa nimien jättäminen sellaisinaan käännökseen vaikuttaa olevan toimivin käännostrategia, koska ei ole syytä epäillä, ettei suomalainen katsoja tai lukija tunnistaisi katkelmassa mainittuja henkilöitä. Nuottikuvasta johtuen viittaus Kolumbuksen munaan on korvattu viittauksella löytöretkiin ja Mozartin teoksesta käytetään yleisnimeä konsertto.³³ Nämä muutokset eivät kuitenkaan vaikuta viittausten *funktioon*, kuten tapahtuisi, jos avainasemassa oleva antisankari Ikaros korvattaisiin oikealla sankarilla tai jätettäisiin kokonaan pois käännöksestä. Professori ja Alfred laulavat suomeksi:

ABRONSIUS: Loi tällainen päivä...

ALFRED: ...tällainen päivä...

ABRONSIUS: ...Newtonista fyysikon.

Soi tällainen päivä...

ALFRED: ...tällainen päivä...

ABRONSIUS: ...Mozartille konserton.

ALFRED: Vei tällainen päivä...

ABRONSIUS: ...tällainen mäihä

Kolumbuksen merten taa.

ALFRED: Ja Ikaros uskoi

siipien voimaan.

ABRONSIUS: Ja Daniel rohkeni leijonan luolaan!

Viimeinen yksittäin mainittavista henkilöistä on salaperäinen Alibori, josta Alfred ja professori keskusteleivat noustessaan linnan torniin. Alfred on juuri havainnut, ettei Herbertillä ole peilikuvaa, ja professori syyttää Aliboria kehittämänsä heijastusteorian varastamisesta:

ALFRED: Herr Professor! Herr Professor! Aliboris Theorie trifft zu. Die über die Spiegelreflexion.

ABRONSIUS: Das ist nicht Aliboris Theorie. Die Reflexionstheorie habe ich entwickelt. Alibori hat sie gestohlen. (TdV 80.)

Aliboria ei mainita sen enempää goottilaisessa kirjallisuudessa kuin Raamatussakaan, ja kuten luvussa 4.1.1 todettiin, vampyyrin peilikuvan puuttuminen perustuu kansanperinteen käsitykseen demonien ja niihin rinnastettavien olentojen sieluttomuudesta. Näin ollen heijastusteorialla ei edes ole

³³ Libretossa mainittu Eine kleine Nachtmusik ei todellisuudessa ole konsertto vaan serenadi, mikä ei kuitenkaan vaikuta käännökseen, jos Pientä yösoittoa ei mainita.

varsinaista kehittäjää, mutta kirjallisuushistoria sen sijaan tuntee tapauksen, jossa erään vampyyritarinan kirjoittajan oikea henkilöllisyys aiheutti hämmennystä. Kyseessä on luvussa 4.1.3 esitelty John Polidorin pienoisromaani *The Vampyre*, joka julkaistiin ensin lordi Byronin nimellä ja jonka vuoksi Polidori sai Keski-Euroopassa plagioijan maineen. Itse tarinassa ei kerrota, oliko lordi Ruthvenilla peilikuvaa, mutta nimet Alibori ja Polidori sen sijaan ovat huomattavan samankaltaisia. Siinä missä Polidoria syytettiin Byronin tarinan varastamisesta, professori väittää heijastusteoriansa päätyneen laittomasti Aliborin nimiin. Mikäli katsoja tai lukija havaitsee Aliborin ja Polidorin nimien samankaltaisuuden, subtekstin aktivoituminen tuo kohtaukseen runsaasti huumoria (vrt. Leppihalme 1997, 40–44). Tällainen tulkinta on jopa todennäköisempi kuin aluksi saattaisi olettaa, sillä Polidorin ja Byronin välinen kahnauksen mainitaan lähes jokaisessa vampyyrikirjallisuutta käsittelevässä teoksessa. Siksi kyseistä kohtausta käännettäessä onkin huolehdittava lähinnä siitä, ettei Aliborin nimeä muuteta tai poisteta, jotta subtekstin tuoma humoristisuus säilyy:

ALFRED: Professori! Professori! Aliborin teoria pitää paikkansa! Siis peleistä ja heijastuksista.

ABRONSIUS: Ei se ole Aliborin teoria. Minä kehitin heijastusteorian. Alibori varasti sen.

Edellä tarkastelujen fiktiivisten ja historiallisten henkilöiden lisäksi professori Abronsius luettelee toisen näytöksen soololauluissaan *Bücher, Bücher!* (TdV 70–71) ja *Noch mehr Bücher!* (TdV 75–76) yhteensä 67 kirjailijaa, joiden teoksia hän löytää linnan kirjastosta. Näiden joukossa on pääasiassa eurooppalaisia filosofeja, teologeja ja runoilijoita sekä näytelmä- ja proosakirjailijoita aina antiikin ajoista musikaalin tapahtumahetkeen saakka. Molemmat edellä mainituista lauluista ovat niin kutsuttuja *tongue twister* -numeroita, jotka vaativat näyttelijältä erinomaista laulu- ja artikulaatiotekniikkaa erittäin nopean esitystemponsa vuoksi.³⁴ Tästä syystä voidaan ajatella, etteivät kyseisten kirjailijoiden nimet toimi tekstissä varsinaisesti intertekstuaalisina viittauksina vaan lähinnä kuvaavat kreivin kirjaston laajuutta ja huvittavat yleisöä salamannopeasti lueteltuina. Näin ollen käännöstyössä onkin keskityttävä ensisijaisesti tekstin laulettavuuteen.

Koska osa professorin luettelemista nimistä äännetään eri tavalla saksan ja suomen kielessä, niiden paikkoja on vaihdettava käänöksessä siten, että nimet ääntyvät lauletaessa sekä nuottikuvan että suomen kielen luonnollisen painotuksen mukaisesti. Suomenkieliselle yleisölle tuntemattomien kirjailijoiden korvaamista tutummilla ei tässä tilanteessa voida pitää kovin perusteltuna, koska kontekstista käy joka tapauksessa ilmi, että professori luettelee kirjastosta löytämiensä teosten kirjoittajia. Goethen ja Platonin kaltaiset nimet selventävät, että kyse on maailmankirjallisuuden klassi-

³⁴ Eräs kuuluisimmista tongue twister -lauluista on Kurt Weillin säveltämä ja Ira Gershwinin sanoittama *Tschaikowsky* musikaalista *Lady in the Dark* (1941). Nimensä mukaisesti Tschaikowskyssa luetellaan venäläisiä klassikkosäveltäjiä.

koista, minkä lisäksi voidaan kysyä, kuinka hyvin saksankielinen yleisö tuntee esimerkiksi Albius Tibulluksen tai Rabindranath Tagoren. Filosofi Immanuel Kant onkin ainoa kirjailija, jonka nimellä näyttää olevan varsinaista intertekstuaalista potentiaalia. Kyseistä kytKentää ei kuitenkaan ole tarpeen käsitellä tässä vaiheessa, koska professori Abronsiuksen kantilaiseen ajattelutapaan perehdytään yksityiskohtaisesti luvussa 5.2.1.1.

5.1.3 Paikat ja teokset

Henkilöhahmojen sekä fiktiivisten ja historiallisten henkilöiden nimien lisäksi intertekstuaalisina viittauksina voivat toimia paikkojen ja teosten nimet, joita *Tanz der Vampiren* libretossa esiintyy yhteensä viisi. Ensimmäinen niistä mainitaan heti musikaalin alussa, kun lumiseen metsään eksynyt Alfred ajattelee kauhuissaan ääneen: ”In der Zeitung wird stehen: Wissenschaftler in Transylvanien umgekommen. Und niemand wird von mir reden. Niemand wird Alfred vermissen” (TdV 10). Primaaritekstin tasolla repliikki paljastaa tapahtumapaikan: Alfred ja professori Abronsius harhailevat nykyisen Romanian alueella sijaitsevassa Transilvaniassa, joka musikaalin tapahtuma-aikaan oli osa silloista Unkaria. Kuten Gelder (1994, 1) toteaa, Transilvania ei kuitenkaan ole pelkkä maantieteellinen alue vaan se osa Eurooppaa, jota on lähes mahdotonta olla yhdistämättä vampyyreihin.

Transilvania-nimen voidaan siis katsoa viittaavan ensinnäkin kollektiivisesti kaikkiin niihin vampyyritarinoihin, jotka on vuosien saatossa sijoitettu kyseiselle alueelle. Toiseksi viittauksen varsinaisena subtekstinä voidaan nähdä Stokerin *Dracula*, jossa kreivin linnaan matkaava Jonathan Harker kuvailee alueen olevan ”one of the wildest and least known portions of Europe” (Stoker 2003, 6). Myöhemmin hän jatkaa: ”I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool; if so my stay may be very interesting” (mts. 6). Subtekstin aktivoituessa tästä tarunhoitoisesta tapahtumapaikasta tulee merkittävä erityisesti tarinan sisäisen jännitteen kannalta, minkä vuoksi se on säilytettävä sellaisenaan käännöksessä – joskin muutettava vakiintuneeseen suomenkieliseen kirjoitusasuunsa. Liitteenä olevassa suomennöksessä Alfred hermoilee: ”Aamun lehdessä lukee: tiedemies menehtyi Transilvaniassa. Eikä kukaan puhu minusta. Kukaan ei kaipaa Alfredia”.

Edellisessä luvussa todettiin, että professori Abronsiuksen viittaus van Helsingin teoriaan auttaa hahmottamaan, mihin aikaan musikaalin tapahtumat sijoittuvat. Toinen samalla tavalla toimiva erisnimi on Nobel-palkinto, jonka professori mainitsee libretossa kahdesti (TdV 30 & 91). Vaikka palkinnon voidaan katsoa olevan ennemminkin reaalia kuin intertekstuaalinen viittaus, se ansaitsee tulla käsitellyksi lyhyesti nimenomaan ajallisen funktiona vuoksi. Ensimmäiset Nobel-palkinnot

jaettiin vuonna 1901, ja tieto palkinnon perustamisesta levisi julkisuuteen huhtikuussa 1987, jolloin Norjan parlamentti hyväksyi Alfred Nobelin testamentin (Lemmel 2007). Sen perusteella voidaan päätellä, että musikaalin tapahtumat sijoittuvat aikaisintaan vuoteen 1897.

Tämän sivupolun jälkeen on aika tarkastella toista intertekstuaalista potentiaalia sisältävää paikannimeä, jonka professori mainitsee esittäytyessään kreivi von Krolockille: ”Professor Abronsius aus Königsberg” (TdV 50). Königsberg eli nykyinen Kaliningrad kuului toisen maailmansodan loppuun saakka Saksalle. Kaupungissa toimi yksi maan arvostetuimmista yliopistoista, vuonna 1544 perustettu Albertina, jonka kuuluisimpia professoreita oli filosofi Immanuel Kant. (IKSUR 2005.) Näin ollen Kant ei ole professori Abronsiukselle vain yksi kirjailija muiden joukossa (vrt. 5.1.2) vaan tämän oman yliopiston entinen rehtori ja *aatteellinen esikuva*, kuten myöhemmin selviää. Sen vuoksi nimi Königsberg on ehdottomasti säilytettävä sellaisenaan käänöksessä, vaikka intertekstuaalisen kytkennän aktivoituminen ei tässä kohden olisikaan kovin todennäköistä. On myös otettava huomioon, ettei nimeä voida muuttaa nykyiseen muotoonsa Kaliningradiksi, koska kaupunki tunnettiin musikaalin tapahtuma-aikaan Königsberginä ja Kant yhdistetään nimenomaan Königsbergin yliopistoon.

Kahden paikannimen lisäksi Tanz der Vampiren libretossa esiintyy kolme teoksen nimeä, joista ensimmäistä eli Mozartin Pientä yösoittoa (TdV 64) tarkasteltiin kontekstinsa vuoksi jo edellisessä luvussa. Käsittelemättä on vielä kaksi viittausta kreivi von Krolockin monologista *Die unstillbare Gier*, jossa ajatuksiinsa vaipunut vampyyrikreivi kiroaa kohtaloaan ja kritisoi ihmisen moraalialojaavia tekijöitä: ”Viele glauben an Götter verschiedenster Art, an Wunder und Zeichen, an Himmel und Hölle, an Sünde und Tugend und an Bibel und Brevier” (TdV 84). Mainituista teoksista ensimmäinen eli Raamattu ei vaadi esittelyä, ja jälkimmäinen eli Brevier (suomeksi breviario tai breviarium) on kristillinen rukouskirja, joka sisältää rukoushetkien kaavat ja tekstit (Suomen ev.lut. kirkko 2007a). Vaikka sana Brevier onkin yleisnimi, sen voidaan tässä kontekstissa katsoa viittaavan nimenomaan katolisen kirkon käytössä olevaan rukouskirjaan.

Kyseessä on siis kaksi kristillistä teosta, joista kumpikin tunnetaan käänöksen kohdekuulttuurissa. Niiden nimiä on kuitenkin mahdotonta sovittaa nuottikuvaan, sillä suomen kielen sanat Raamattu ja rukouskirja ovat huomattavasti pidempiä ja painottuvat täysin eri tavalla kuin niiden saksankieliset vastineet. Tästä syystä toinen on jätettävä kokonaan pois suomennoksesta ja toinen korvattava nuottikuvaan sopivalla ilmauksella. Raamattu on kohdeyleisölle tutumpi kuin rukouskirja, mikä puoltaisi siihen kohdistuvan viittauksen säilyttämistä, mutta toisaalta voidaan ajatella, että virke sisältää jo ennestään viittauksen kristinuskon perusteokseen – ovathan taivas, helvetti, synnit ja hy-

veet olennainen osa kristillistä tematiikkaa. Rukoukset eivät sen sijaan ole muulla tavoin edustettuina kreivin repliikissä, minkä vuoksi olen päätenyt käännösratkaisuun ”Toiset uskovat jumalten johdatukseen ja ihmeisiin, enteisiin, taivaaseen, helvettiin, synteihin, hyveisiin ja armon rukouksiin”. Jäljempänä käy ilmi, kenen filosofin ajatteluun kreivi von Krolockin elämäkatsomus kytkeytyy ja mitä se kertoo vampyyrin ja kristinuskon vuosisataisesta rinnakkaiselosta.

5.2 Diskursiiviset viittaukset

Tähän saakka Tanz der Vampiren intertekstuaalisia viittauksia on tarkasteltu suoran nimeämisen näkökulmasta, toisin sanoen analysoimalla libretossa esiintyvien erisnimien intertekstuaalisia kytkentöjä. Tässä luvussa subtekstianalyysiä jatketaan tarkastelemalla diskursiivisia viittauksia eli niitä primaaritekstin osia, jotka kytkeytyvät jonkin toisen teoksen diskurssiin. Diskursiiviset viittaukset on jaoteltu luvussa 2.3.4 esitellyn mallin mukaisesti sisällöllisiin, tyyllillisiin ja tekstinsisäisiin viittauksiin. Sisällölliset viittaukset on jaettu subteksteittäin edelleen neljään alalukuun, mitä puoltaa paitsi kyseisten viittausten runsaslukuisuus myös se, että tiettyyn subtekstiin kohdistuvilla viittauksilla näyttäisi olevan libretossa tietynlainen funktio. Tyyllillisiä viittauksia käsitellään luvun 5.2.1.4 lopussa, koska tällaisia tapauksia on libretossa vain yksi.

5.2.1 Sisällölliset viittaukset

Kuten luvussa 2.2.3 määriteltiin, sisällöllisiksi viittauksiksi luetaan tässä tutkielmassa sellaiset primaaritekstin osat, joissa on tunnistettavissa intertekstuaalinen kytkentä toisen teoksen sisältöön. Kyseessä voi näin ollen olla esimerkiksi suora lainaus, käännetty lainaus, mukaelma tai sanaleikki, joka kytkee primaaritekstin subtekstiin ja jonka tunnistaminen laajentaa primaaritekstin semanttista merkitystä. Koska musikaalilibretto on aina sidoksissa teoksen nuottikuvaan ja edellyttää tiivistä kielellistä ilmaisua, ei ole välttämätöntä erotella esimerkiksi suoria lainauksia ja mukaelmia toisistaan. Kuten luvussa 2.2.4 todettiin, musikaalilibretton sisällöllisiä viittauksia tarkasteltaessa riittää, että toisesta teoksesta peräisin oleva sisällöllinen aines on libretossa niin eksplisiittisesti esillä, että kääntäjällä ja lähdetekstin yleisöllä on mahdollisuus sen tunnistamiseen.

Sisällöllisten viittausten analysointi aloitetaan Raamattuun ja filosofiaan kohdistuvista kytkennöistä, minkä jälkeen tarkastellaan libretton suhdetta Carmillaan ja Draculaan. Lopuksi analysoidaan vielä sellaisia viittauksia, jotka eivät kohdistu mihinkään edellä mainituista subteksteistä, mutta joilla on selvä funktio tarinankerronnan näkökulmasta.

5.2.1.1 Raamattu ja filosofia

Raamattuun ja filosofiaan kohdistuvia sisällöllisiä viittauksia Tanz der Vampiren libretossa on useita. Niillä leikittelyn aloittaa kreivi von Krolock, joka saapuu majatalon pihalle ensimmäisen näytöksen puolivälissä. Kulisseissa pysyttelevän vampyyrikuoron säestämänä hän laulaa Sarah'lle synkkäsävyisen serenadin, jonka tarkoituksena on saada tyttö kaipaamaan elämää toisenlaisessa todellisuudessa. Ensimmäisen säkeistön puolivälissä kreivi toteaa: ”Nun, freu dich! Uns beide trennt nur noch ein winziges Stück” (TdV 24). Ensimmäistä virkettä voidaan pitää sisällöllisenä viittauksena niihin lukuisiin Raamatun kohtiin, joissa tiettyä henkilöä tai kansaa kehoitetaan iloitsemaan jostain tulevasta. Raamatusta kehottajana on yleensä ilosanoman tuoja eli profeetta tai enkeli, jollaisena kreivikin subtekstin aktivoituessa näyttäytyy.

Intertekstuaalisen kytkennän säilyttäisi parhaiten *vakiintuneen käännöksen käyttö* (vrt. Leppihalme 1997, 84), mutta suomenkielisessä Raamatusta esiintyvät kehotukset ”iloiitse” ja ”riemuitse” eivät sovi nuottikuvaan vääränlaisen painotuksensa vuoksi. Useissa virsissä sen sijaan käytetään ilmausta ”vie riemuun”, josta olen rakentanut suomennoksen säkeet: ”Käy riemuun! Nyt väliimme vain hetken odotus jää”. Käännösratkaisu ei tietenkään säilytä alkuperäistä kytkentää, mutta välittää kehotuksen raamatullisen sävyn, mikä saattaa riittää myös subtekstin aktivoitumiseen.

Joitakin säkeitä myöhemmin kreivi julistaa: ”Gott ist tot. Nach ihm wird nicht mehr gesucht. Wir sind zum ewigen Leben verflucht” (TdV 24). Toteamus ”Jumala on kuollut” on peräisin Friedrich Nietzschen (1882) teoksesta *Die fröhliche Wissenschaft*, jossa filosofi tuomitsee kristinuskon käsityksen Jumalasta äärimmäisenä ja kaiken näkevänä auktoriteettina (Wicks 2004). Nietzsche katsoo, että kristinuskko kiinnittää ihmisen huomion tuonpuoleiseen maailmaan nykyisen maailman kustannuksella, mikä on vaaraksi arvoista tärkeimmälle eli elämälle itselleen, koska todellisuudessa mitään tuonpuoleista maailmaa ei ole. Tämän ajatuksen Nietzsche kiteyttää *ikuisen paluun* oppiinsa, jonka mukaan ihminen on tuomittu elämään samaa elämää yhä uudelleen ja uudelleen. Kuoleman tarjoamaa pakotietä ei ole, minkä vuoksi ainoastaan nykyisellä maailmalla on merkitystä, ja sen hyväksyminen on Nietzschen mukaan ihmiselle kaikkein vaikeinta. (mt.)

Jumalan kuolema ja oppi ikuisesta paluusta ovat siis metaforia, joilla Nietzsche halusi kiinnittää ihmisten huomion nykyiseen maailmaan tuonpuoleisten maailmojen sijaan. Vampyyrikreivin näkökulmasta tilanne on kuitenkin toinen, sillä hänelle oppi ikuisesta paluusta on *todellisuutta*. Krolock on kuollut, mutta kuolema ei tarjonnut hänelle pakotietä tuonpuoleiseen maailmaan. Sen sijaan se pakotti hänet elämään ikuisesti maailmassa, johon hän ei kristillisen käsityksen mukaan

enää kuulu. Sisällöllinen kytkeä Krolockin repliikin ja Nietzschen teosten välillä tarjoaa aktivoituaan valtavan määrän implisiittistä tietoa, sillä subteksti paljastaa vampyyrikreivin elämäntietoa. Tällä kertaa myös nuottikuva mahdollistaa vakiintuneen käännökseen käytön, joten kreivi voi laulaa suomeksi: ”Jumala on kuollut sieluista maan. Kirous vie matkalle aikojen taa”.

Siinä missä kreivi von Krolock näyttää omaksuneen elämäntietonsa Nietzscheiltä, professori Abronsius tukeutuu yliopistonsa entisen rehtorin Immanuel Kantin filosofiaan. Paljon puhuvassa, tieteellistä tutkimusta käsittelevässä laulussaan *Wahrheit* (TdV 27–32) professori korostaa: ”Ich glaub an die Vernunft. Sie wird am Ende triumphieren (TdV 28). Toteamus voidaan nähdä viittauksena Kantin (1781) teokseen *Kritik der reinen Vernunft*, jossa Kant luo sillan empirismin ja rationalismin välille (Grier 2007). Kantin mukaan tiedon saavuttamiseen tarvitaan *aistihavaintojen* lisäksi kykyä havaintojen *ymmärtämiseen*. Näiden yläpuolella on vielä inhimillinen *järki*, joka pyrkii muodostamaan edellä mainittujen perusteella yhtenäisen ja ristiriidattoman maailmankuvan. (mt.) Sen vuoksi tiedon tavoittelun pitäisi aina perustua järkeen eikä esimerkiksi kirkon kaltaiseen auktoriteettiin tai pelkkään havaintoon (Lappi 2001). Tämän professori Abronsiuskin allekirjoittaa laulussaan *Wahrheit*, joka ilmentää erinomaisesti kantilaista filosofiaa. Kytkeä aktivoitumisen avainasana on siis järki, joka voidaan sovittaa nuottikuvaan esimerkiksi seuraavasti: ”On totta, että ihmisjärki viimein kaiken voittaa”.

Nietzsche- ja Kant-viittausten jälkeen siirrytään jälleen Raamattuun, kun kreivi von Krolock ilmestyy kattoluukun kautta majatalon kylpyhuoneeseen ja kutsuu Sarah’n daamikseen keskiyön tanssiaisiin. Kreivi rauhoittelee säikähtänyttä tyttöä ensin sanoin ”Guten Abend, hab vor mir keine Angst. Ich bin der Engel, nach dem du verlangst”, ja kun Sarah näyttää suhtautuvan kutsuun hivenen epäroiden, kreivi jatkaa: ”Willst du lieber beten, bis du grau und bitter bist?” (TdV 34). Ensimmäisellä repliikillä voidaan katsoa olevan enemmän kuin yksi subteksti, koska Raamatussa on useita kohtia, joissa ilosanoman tuova enkeli rauhoittaa säikähtänyttä keskustelukumppaniaan.³⁵ Jälkimmäinen taas kytkeytyy Sarah’n nimen ja viittauksen sisällön kautta Raamatun Saaraan, joka vielä 90-vuotiaanakin jaksoi rukoilla ja uskoa Jumalan lupaukseen esikoispojasta (vrt. 5.1.1). Vampyyrikreivi sen sijaan on kokenut Nietzschen ikuisen paluun opin todeksi eikä sen vuoksi usko, että hurskasta elämää koskaan palkittaisiin. Tämän hän eksplikoi laulussaan Sarah’lle ja vahvistaa siten tytön luontaista vapaudenkaipuuta.

³⁵ Tunnetuin näistä lienee Luukkaan evankeliumi, jossa enkeli ilmoittaa paimenille Jeesuksen syntymän. Subtekstin aktivoitumista edesauttaa kohtauksen valaistus, sillä vakiintuneen käytännön mukaan kreiviä ympäröi majatalon katolla aavemaisen sininen kohdevalo, vrt. ”Yhtäkkiä heidän edessään seisoivat Herran enkeli, ja Herran kirkkaus ympäröi heidät. Pelko valtasi paimenet, mutta enkeli sanoi heille: Älkää pelätkö!” (Luuk. 2:9–10).

Krolockin ironisilla Raamattu-viittauksilla voidaan katsoa olevan tietynlaista huumoriarvoa, mutta sen lisäksi ne vaikuttavat aktivoituessaan merkittävästi henkilöhahmon karakterisaatioon. Kääntäjän onkin huolehdittava, että repliikkien avainasiat – rauhoittelu, enkeli, rukoileminen ja vanheneminen – tulevat esiin myös käännöksessä. Koska viittaukset eivät ole suoria lainauksia, niillä ei myöskään ole vakiintunutta suomennosta. Näin ollen kreivi voi aloittaa laulunsa esimerkiksi sanoilla ”Hyvää iltaa, älä säikähdä noin. Kaipuu yön enkelin luoksesi toi” ja provosoida myöhemmin: ”Rukoiletko, kunnes harmaannut ja vanhenet?”.

Professori Abronsius ja kreivi von Krolock, Kantin ja Nietzschen ideologiset seuraajat, paljastavat korttinsa toisen näytöksen puolivälissä. Alfred ja professori seisovat Alibori-keskustelunsa jälkeen muurinharjalla ja katselevat yötaivasta, jolloin professori toteaa: ”Da ist Orion... Herrlicher als der bestirnte Himmel über uns ist nur das Universum der Logik in uns”. Ajatus on muunnelma Kantin *Kritik der praktischen Vernunft* -teoksen (1788) loppusanoista, joissa Kant toteaa: ”Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir*” (kursiivi alkuperäinen). Virke ikuistettiin myöhemmin Kantin hautamuistomerkkiin, minkä vuoksi siitä on tullut yksi suosituimmista Kant-sitaateista.

Kant ei siis omien sanojensa mukaan koskaan lakannut ihailemasta luonnon ihmeitä vaan näki ne tasavertaisina kehittämänsä moraalilain kanssa. Professori Abronsius sen sijaan asettaa inhimillisen tietokyvyn luonnon ihmeiden yläpuolelle, mikä osoittautuu myöhemmin kohtalokkaaksi. Tässä kohden onkin huomioitava, ettei professori mitä ilmeisimmin viittaa logiikalla tietoteoriaan, jonka Kant kumosi, vaan loogiseen päättelykykyyn, jota Kant kutsuu ymmärrykseksi. Toisin kuin *Logik*, ymmärrystä tarkoittava *Verstand* ei sovi niiden säkeiden nuottikuvaan, joissa sanaa tarvitaan.³⁶ Siksi Abronsius puhuu läpi lähdetekstin logiikasta ja käyttää sanaa myös edellä kuvatussa Kant-mukaelmassa. Nuottikuvan aiheuttamien ongelmien vuoksi suomennoksessa ei voida käyttää kolmitavuisia sanoja logiikka ja ymmärrys, joten Abronsiuksen suomenkielinen iskusana on *tieto*, johon aistihavainnon, ymmärryksen ja järjen avulla pyritään. Tekstin sisäisen koherenssin vuoksi onkin välttämätöntä, että professori puhuu myös Kant-mukaelmassaan juuri tiedon eikä esimerkiksi logiikan universumista. Muu osa lainauksesta voidaan muotoilla Salomaan suomennoksen avulla:

³⁶ Logik-sanassa paino on ensimmäisellä tavulla, Verstand-sanassa jälkimmäisellä.

”Tuolla on Orion... Tähtitaivas yläpuolellamme on ihmeellinen, mutta vielä ihmeellisempi on tiedon universumi meidän sisässämme”.³⁷

Hetkeä myöhemmin kreivi von Krolock ilmestyy professori Abronsiuksen ja Alfredin taakse. Hän on kyllästynyt teeskentelemään vieraanvaraista isäntää ja paljastaa tietävänsä tutkijakaksikon todelliset aikomukset. Professorin ja kreivin välille kehittyy kiivas suukopu, jonka aikana Krolock karjaisee: ”Zuviel Neugier ist tödlich, Professor. Man muss werden, was man studiert!” (TdV 80). Primaaritekstin tasolla professoria siis uhkaa muuttuminen vampyyriksi, mutta jälkimmäinen virke näyttää sisältävän lisäksi sisällöllisen viittauksen Nietzscheen (1888) teokseen *Ecce Homo*, jonka alaotsikko kuuluu *Wie man wird, was man ist*. *Ecce Homo* on Nietzscheen omaelämäkerta, jossa hän tarkastelee retrospektiivisesti omia teoksiaan ja etsii selitystä sille, miksi hänestä on tullut sellainen kuin hän on (Wicks 2004). Kirjan viimeinen luku on otsikoitu professorin kannalta pahaenteisesti *Warum ich ein Schicksal bin* (mt.), mikä antaa aiheen olettaa, että Abronsiuksen kohtalona on kokea omakohtaisesti, mitkä syyt johtavat hänen tutkimuskohteidensa nietscheläiseen maailmankuvaan.

Ecce Homon suomennos on julkaistu vuonna 2002 alaotsikolla *Kuinka tulee siksi mitä on*, ja sen avulla voidaan tehdä esimerkiksi seuraavanlainen Nietzsche-mukaelma: ”Kiinnostus meihin voi viedä hengen. Tieteen kohteeksi tulla saat!”. Subtekstin aktivoituminen on tässä tapauksessa varsin epätodennäköistä, mutta jonkinlainen intertekstuaalinen potentiaali käänöksessä kuitenkin säilyy.

Kun vampyyrikreivi on poistunut paikalta, professori ja Alfred jäävät kahden muurinharjalle. Heidän alapuolellaan olevalla hautausmaalla vampyyrit nousevat haudoistaan, kiroavat ikuisen elämän tuskallisuutta ja valmistautuvat valloittamaan maailman. Ikuisuudeksi (*Ewigkeit*) nimetty laulu (TdV 81–82) voidaan nähdä kokonaisuudessaan sisällöllisenä viittauksena Nietzscheen ikuisen paluun oppiin, sillä se sisältää kaikki ne piirteet, joita edellä käsiteltiin (ks. myös liitteenä oleva suomennos). Yleisen nietscheläisen tematiikan lisäksi kohtauksessa on kaksi intertekstuaalista kytkeä Raamattuun ja yksi Platon-viittaus, joita käsitellään seuraavassa lyhyesti.

Maailmanvalloitusta suunnitellessaan vampyyrit laulavat: ”Fort mit dem Stein über’m Abgrund des Schreckens!” (TdV 81), mikä voidaan nähdä sisällöllisenä viittauksena Ilmestyskirjan syvyyden kuiluun. Kun kuilu avattiin, sieltä levisi maahan savua ja heinäsirkkoja, jotka pimensivät auringon ja kiduttivat ihmisiä (Ilm. 9:1–5). Aktivoituessaan subteksti antaa vampyyrien vallantavoittelulle tuomiopäivän leiman, joka voidaan säilyttää antamalla vampyyrien laulaa esimerkiksi: ”Pois kivi

³⁷ Salomaan suomennos vuodelta 1928 kuuluu: ”Kaksi asiaa täyttää mieleni yhä uudella ja kasvavalla ihailulla ja kunnioituksella, mitä useammin ja kestävämmiin ajatteluuni syventyy niihin: *tähtitaivas yläpuolellani ja siveyslaki sisässäni*” (Kant 1990, 360).

vie kauhujen kuilun yltä!”. Toinen kyseisessä laulussa esiintyvä Raamattu-viittaus on säe ”Es werde Nacht!” (TdV 82), joka kytkeytyy ensimmäisen luomiskertomuksen virkkeeseen ”Es werde Licht” eli ”Tulkoon valo” (1. Moos. 1:3). Subteksti ennustaa vampyyrien asettumista jumalalliseen asemaan ja uudenlaisen maailmanjärjestyksen alkua. Kytkentä voidaan myös tässä tapauksessa säilyttää, sillä nuottikuva mahdollistaa vakiintuneen käännöksen käytön, vaikka edellyttääkin yksitavuisen sanan lisäämistä säkeen alkuun. Suomenkielisten vampyyrien apokalypsi kuuluu näin ollen: ”Nyt tulkoon yö!”

Kolmas ylösnousemustanssissa esiintyvä sisällöllinen viittaus on säe ”Weg mit dem Fels vor der Höhle der Schatten!” (TdV 82), joka kytkeytyy Platonin luolavertaukseen (ks. esim. Silverman 2003). Kun vampyyrit kehottavat poistamaan kiven varjojen luolan suulta, he rohkaisevat toisiaan katsomaan todellisuutta silmiin ja astumaan yön varjoista päivän kirkkauteen. Jos subteksti aktivoituessaan yhdistyy vielä vampyyrien nietscheläiseen elämänfilosofiaan, se antaa ymmärtää, että vampyyrit ovat viimein valmiita hyväksymään ikuisen paluun kirouksen ja elämään niin täysipainoista elämää kuin olosuhteisiin nähden on mahdollista. Koska Platonin luolavertauksen voidaan olettaa olevan tuttu kaikille filosofian perusteet tunteville, kytkennän säilymiseen riittää esimerkiksi seuraava käännösratkaisu: ”Pois lohkarit varjojen luolan suulta!”.

Vampyyrien poistuttua keskiyön tanssiaisiin kreivi von Krolock saapuu hautausmaalle ja muistelee niitä lukuisia rakastettujaan, jotka hän on verenhimossaan surmannut. Pitkä ja koskettava monologi *Die unstillbare Gier* (TdV 82–85) kertoo kreivin elämäntarinan ja selittää yleisölle, miksi vampyyri toimii niin kuin toimii. Sammumaton verenhimo rinnastuu Krolockin tunteenpurkauksessa ihmisen vallantahtoon, jota Nietzsche pitää ainoana olemassa olevana ja kaikkea inhimillistä toimintaa ohjaavana motiivina (Saarinen 1985, 368). Käsite esiintyi ensimmäisen kerran vuonna 1883 teoksessa *Also sprach Zarathustra* ja toistuu läpi filosofin myöhemmän tuotannon. Nietzschen mukaan vallantahto on kosminen periaate, joka toimii koko todellisuudessa eikä vain ihmisessä itsessään. Sen vuoksi mitään universaalia moraalialia ei ole olemassa, vaan kaikki ihmisen toiminta on vallantahdon toteuttamista. (mts. 368–369 & 377.) Tämän tietää myös verenhimonsa vallassa toimiva vampyyrikreivi, joka monologinsa lopussa toteaa: ”Doch die wahre Macht, die uns regiert, ist die schändliche, unendliche, verzehrende, zerstörende und ewig unstillbare Gier” (TdV 85).

Viimeistään tässä vaiheessa Krolockin nietscheläinen elämänfilosofia kääntyy hänen edukseen. Vampyyrikreivi muuttuu yleisön silmissä brutaalista tappajasta syvästi tuntevaksi ja traagiseksi olennoiksi, joka toimii itseään vahvemman kosmisen voiman ohjaamana. Primaariteksti riittää yksinäänkin tuottamaan tämän vaikutelman, mutta subtekstin aktivoituminen vahvistaa ja syventää

sitä entisestään. Kohtaus voidaan nähdä myös musikaalin juonellisena käännekohtana, sillä tähän saakka vampyyrikreiviä pelännyt yleisö alkaakin *pelätä hänen puolestaan*. Koska edellä mainittu Nietzsche-viittaus ei kohdistu yksittäiseen tekstikatkelmaan vaan filosofin teoksiin kollektiivisesti, kytkennän säilymisen kannalta parasta käännösratkaisua on vaikeaa arvioida. Lisäksi käännöstyötä hankaloittavat laulun erittäin monimutkainen rytminen rakenne ja lukuisat tahtilajin vaihdokset. Suomennoksessani kreivi toteaa: ”Vaun on todellinen valta tuon meitä hallitsevan, riuduttavan, hajottavan, tuhoavan, sammumattoman poltteen”.

Monologinsa jälkeen kreivi von Krolock kokoaa itsensä ja saapuu isännöimään keskiyön tanssiaisia, jotka ovat tällä välin alkaneet linnassa. Hän toivottaa vieraat tervetulleiksi, pahoittelee edellisten tanssiaisten niukkaa tarjoilua ja päättää tervetuliaislaulunsa ensimmäisen osan professorin, Alfredin ja Sarah'n kannalta kohtalokkaaseen ennustukseen ”Ist ein Jahr mager, wir das nächste Jahr reich!” (TdV 86). Virke on sisällöllinen viittaus Raamatun tarinaan faaraan unesta, jossa Niilistä nousi ensin seitsemän lihavaa ja seitsemän laihaa lehmää, minkä jälkeen laihat lehmät söivät lihavat. Vankilasta apuun haettu Joosef selitti unen merkitsevän seitsemää hyvää satovuotta, joita seuraisi seitsemän nälkävuotta. (1. Moos. 41:1–31.) Krolockin repliikissä asetelma kääntyy pääläelleen, kun nälkävuotta seuraakin erinomainen saalis: linnassa on kolme kuolevaista. Subtekstin aktivoituminen tuo librettoon jälleen ironian piirteitä ja vahvistaa yhteyttä vampyyrin ja kristinuskon välillä, mikä puoltaa kytkennän säilyttämistä kohdetekstissä. Käännöksessäni kreivi ennustaa ”Laihakin vuosi pidot aloittaa voi!”, jolloin laiha vuosi rinnastuu laihoihin lemmiin samoin kuin saksankielisessä libretossa (vrt. ein mageres Jahr, magere Kühe).

Ennen muiden sisällöllisten viittausten tarkasteluun siirtymistä on aiheellista pysähtyä hetkeksi pohtimaan, millainen kokonaisvaltainen funktio Raamattu- ja filosofiaviittauksilla on Tanz der Vampiren libretossa. Tämän luvun tekstianalyysin perusteella voidaan todeta, että sisällöllisiä Raamattu-viittauksia esittävät vain vampyyrit ja suurin osa niistä esiintyy kreivi von Krolockin repliikeissä. Tällöin aktivoituneet subtekstit luovat primääritekstiin ironisen sävyn ja mustaa huumoria, sillä subtekstien alkuperäinen merkitys kääntyy yleensä täysin päinvastaiseksi. Toisin sanoen vampyyrit käyttävät Raamattu-viittauksia osoittaakseen sen, mihin he *eivät usko*, ja tämä taas voitaisiin helposti tulkita kristinuskon parodioinniksi, jona vampyyritarinat on perinteisesti totuttu näkemään (vrt. 4.1.2).

Vampyyrien Nietzsche-viittaukset kuitenkin paljastavat, että kyseinen tulkinta on liian yksioikoinen. Ikuisen paluun opin ja itsestään riippumattoman vallantahdon (verenhimon) todeksi kokeneilla vampyyreillä on ilmeinen syy katkeruuteensa. Kun kreivi vielä tiedostaa moraalittoman

toimintansa ja tunnustaa sen aiheuttaman tuskan, yleisön sympatia alkaa kääntyä vampyyrien puolelle. Tähän palataan myöhemmin luvussa 5.2.1.3, jossa tarkastellaan tarinankerronnallisen jännitteen luomista sisällöllisten Dracula-viittausten avulla.

Entä miten päättyy Nietzschen ja Kantin ideologisten seuraajien kohtaaminen? Sitä tarina ei kerro. Kun professori Abronsius, Alfred ja Sarah onnistuvat pakenemaan linnasta ja pysähtyvät metsään lepäämään, professori julistaa tieteen saaneen riemuvoiton vampyyreistä. Oppi-isänsä Kantin tavoin Abronsiuksenkin olisi kannattanut ihastella järjen saavutusten lisäksi luonnon ihmeitä, sillä samaan aikaan sekä Sarah että Alfred muuttuvat vampyyreiksi aivan hänen selkänsä takana. Apua olisi epäilemättä ollut myös van Helsingin avoimen mielen menetelmästä, joka rationaalisen ajattelun rajoja rikkoessaan kyseenalaistaa kantilaisen filosofian. Näin ollen professori rinnastuu van Helsingin sijaan tohtori Sewardiin, joka näkee ainoastaan sen, minkä hän *tietää oikeaksi*. Tästä pahaenteisesta virheestä huolimatta Abronsiuksen lopullinen kohtalo jää arvailujen varaan, sillä Alfred ja Sarah ovat kiinnostuneempia yleisöstä kuin kuivakasta professorista. On siis mahdollista, että Nietzsche ja Kant vielä kohtaavat – joko ikuisuudessa tai professorin nykyisessä maailmassa.

5.2.1.2 Carmilla

Joseph Sheridan Le Fanun *Carmillaan* kohdistuvia sisällöllisiä viittauksia Tanz der Vampiren libretossa on muutamia. Ne ovat tekstissä huomattavasti implisiittisemmin edustettuina kuin edellisessä luvussa käsitellyt Raamattu- ja filosofiaviittaukset, minkä vuoksi niiden olemassaolo voidaan jopa kiistää eikä niiden aktivoituminenkaan ei ole aina todennäköistä. Koska Carmilla-viittauksilla näyttää kuitenkin olevan libretossa selvä funktio, niitä on perusteltua tarkastella tässä tutkielmassa. Le Fanun pienoisromaani on julkaistu suomeksi vuonna 1994 osana *Haudantakaisia*-nimistä kauhutarinoiden kokoelmaa, joten sen voidaan olettaa olevan ainakin jossain määrin tuttu myös suomenkieliselle yleisölle.

Ensimmäinen Carmillaan kohdistuva viittaus esiintyy Krolockin laulussa *Gott ist tot* (TdV 23–25), jonka kreivi aloittaa sanoin ”Jahrelang war ich nur Ahnung in dir. Jetzt suchst du mich und hast Sehnsucht nach mir” (TdV 23). Säkeistä voidaan päätellä, että Sarah on ollut jo vuosia tietoinen vampyyrikreivin läsnäolosta. Myös Carmilla ja hänen uhrinsa Laura ovat kohdanneet varhain tämän lapsuudessa (vrt. 4.2.1), ja tytön vartuttua aikuiseksi Carmilla palaa hänen luokseen. Kohtaamisten väliin jääneiden vuosien aikana muisto Carmillasta on säilynyt elävänä Lauran mielessä: ”I forget all my life preceding that event, and for some time after it is all obscure also; but the scenes I have just described stand out vivid as the isolated pictures of the phantasmagoria surrounded by dark-

ness” (Le Fanu 1988, 76). Carmillan tavatessaan Laura toteaa vielä: ”I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in my memory, and on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking” (mts. 85).

Myöhemmin Laura unohtaa pelkonsa ja ihastuu viehättävään vieraaseensa (vrt. 4.2.1). Mikäli kytkentä libreton ja Le Fanun pienoisoromaanin välillä aktivoituu, Sarah rinnastuu Lauraan samoin kuin Krolock Carmillaan, mikä ennakoi uhrin ja vampyyrin välille kehittyvää romanssia. Näin ollen yleisö saa ensimmäisen vihjeen siitä, ettei Krolock ehkä olekaan Draculan kaltainen brutaali tappaja vaan synkän romanttinen rakastaja, joka kiehtoo uhrinsa mieltä (vrt. 4.1.3). Viittauksen säilymisen avaintekijöitä näyttäisivät siis olevan jonkinasteinen *tietoisuus toisen olemassaolosta* ja *myöhempi viehtymys*. Nämä voidaan säilyttää käännöksessä esimerkiksi siten, että Krolock laulaa Sarah’lle: ”Vuosikaudet olin aavistus vain. Myöhemmin kaipuusi kasvamaan sain”. Koska viittaus ei kohdistu yksittäiseen tekstikatkelmaan, käännöstä ei ole välttämätöntä sitoa Carmillan suomennokseen. Myös lähde- ja kohdetekstin yleisön voidaan katsoa olevan tasavertaisessa asemassa keskenään, joten subtekstin aktivoitumista voidaan tässä tapauksessa pitää yhtä todennäköisenä (vrt. 5.1.1).

Muutamia säkeitä myöhemmin kreivi von Krolock alkaa houkutella Sarah’a mukaansa: ”Um zu leben, musst du sterben! Schweb mit mir in den Abgrund der Nacht und verlier dich in mir. Wir werden bis zum Ende jeder Ewigkeit gehn” (TdV 24). Kreivin synkkäsävyinen kaunopuheisuus muistuttaa Carmillan intohimoista tapaa puhua kuolemasta, mistä esimerkkinä toimivat seuraavat tekstikatkelmat: ”You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me, and *hating* me through death and after” (Le Fanu 1988, 100; kurssiivi alkuperäinen) ja ”In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die – die, sweetly die – into mine” (mts. 89). Yksittäisen kytkennän aktivoituminen on tässä varsin epätodennäköistä, mutta jos katsoja tai lukija yhdistää Krolockin ja Carmillan kohtalokkaan romanttisen puhutavan toisiinsa, vaikutelma vampyyrikreivistä synkän romanttisena rakastajana vahvistuu entisestään. Subteksti siis tukee primaaritekstin tuottamaa vaikutelmaa, minkä vuoksi käännöksessä on pyrittävä säilyttämään ennen kaikkea säkeiden *tyyli*, vaikka itse kielikuvat korvautuisivatkin toisilla. Suomennoksessani kreivi laulaa: ”Elät vain, jos ensin kuolet! Jos siis aaltoihin ikuisen yön suostut antautumaan, saat kanssain käydä kuun ja taivaan tähtien taa”.

Neljännellä kerralla Sarah rinnastuu Lauraan ensimmäisen näytöksen kylpyhuonekohtauksessa, jossa hän yllättää Alfredin, kun tämä on valmistamassa itselleen kylpyä. Sarah pahoittelee tungetteluaan ja keimailee hämmentyneelle pojalle: ”Du bist wirklich sehr nett. Drum wirst du mir verzeihn. Ein-

gesperrt in ein Zimmer voll Knoblauch bin ich immer allein” (TdV 24). Huoneeseensa teljetty Sarah on siis yhtä yksinäinen kuin linnassaan ikävystyvä Laura, joka mainitsee asian toistuvasti kertomuksessaan: ”My life was, notwithstanding, rather a solitary one, I can assure you” (Le Fanu 1988, 74). Myöhemmin hän toteaa muun muassa: ”You, who live in towns, can have no idea how great an event the introduction of a new friend is, in such a solitude as surrounded us” (mts. 84).

Ilo uudesta ystävästä ja viaton ihastus estävät Lauraa yhdistämästä salaperäisen sairautensa oireita Carmillan läsnäoloon; toisin sanoen yksinäisyys ajaa tytön vampyyrin uhriksi. Yhteys Sarah’n ja Luran välillä on ilmeinen, ja subtekstin aktivoituminen antaa olettaa, että Sarah’sta tulee Luran tavoin vampyyrin uhri ja rakastettu. Intertekstuaalisen kytkennän säilymisen kannalta olennaista on siis Sarah’n yksinäisyys, mutta tarinan sisäisen jännitteen vuoksi tärkeää on myös valkosipuli, joka kielii majatalon asukkaita uhkaavista vampyyreistä. Nämä kaksi asiaa olen pyrkinyt yhdistämään käännöksessäni, jossa Sarah laulaa: ”Pidän sinusta niin. Kai nyt anteeksi saan, etten sipulin tuoksuun jää yksin aikaa kuluttamaan?”. Koska seuraavista säkeistä käy ilmi, että tyttö on ollut lukittuna huoneeseensa, kyseistä seikkaa ei ole välttämätöntä sovittaa ensimmäiseen repliikkiin. Lisäksi voidaan olettaa, että yleisö osaa yhdistää sipuli-sanan nimenomaan valkosipuliin, jota kyläläiset ovat ylistäneet aiemmassa laulussa ja jota majatalo on tulvillaan.

Edellä käsiteltyjen sisällöllisten viittausten lisäksi Tanz der Vampiren libretto kytkeytyy Carmillaan lukuisten pienten yksityiskohtien kautta, joita ei ole tarpeen käsitellä yksityiskohtaisesti, koska ne eivät ole eksplisiittisesti edustettuina tekstissä. Krolockin ja Carmillan puhettavan samankaltaisuudet jatkuvat vampyyrikreivin ja Sarah’n duetossa *Totale Finsternis* (TdV 54–58), minkä lisäksi Sarah’n kohtalo sinetöityy tanssiaisissa Carmillan ja tämän edellisen uhrin, kenraali Spielsdorfin tyttären, tavoin (vrt. 4.2.1). Näiden kytkentöjen voidaan yhtäältä katsoa olevan geneettisiä, mutta toisaalta ne syventävät yleisön käsitystä Sarah’n ja vampyyrikreivin välisestä suhteesta, mitä voidaankin pitää kaikkien sisällöllisten Carmilla-viittausten *yleisenä funktiona*. Subtekstin aktivoituminen vahvistaa vampyyrin ja uhrin molemminpuolista viehtymystä, karakterisoi henkilöhahmoja ja auttaa siten ymmärtämään, miksi Sarah pakenee entistä elämänsä lähes varmaan kuolemaan.

5.2.1.3 Dracula

Tässä luvussa käsitellään niitä Tanz der Vampiren libretossa esiintyviä sisällöllisiä viittauksia, jotka kohdistuvat Bram Stokerin *Draculaan*. Romaani on julkaistu suomeksi vuonna 1977, mitä ennen oli saatavilla lyhennetty suomennos *Kammoittava kreivi* vuodelta 1952. Koska Dracula-kytkentöjä on musikaalissa runsaasti, ne on perusteltua käsitellä jälleen siinä järjestyksessä, jossa ne libretossa

esiintyvät. Samalla on otettava huomioon, että Draculaan viitataan libretossa kahdella eri tavalla. Toiset viittaukset ovat eksplisiittisesti esillä tekstissä, kun taas toiset ilmenevät tapahtumina ja juonenkäänteinä eivätkä näin ollen vaikuta teoksen kääntämiseen. Kaikilla Dracula-viittauksilla näyttäisi kuitenkin olevan libretossa *yhtenäinen funktio* Carmilla-viittausten tavoin, minkä vuoksi myös juonellisia kytkentöjä on perusteltua tarkastella lyhyesti tässä luvussa.

Ensimmäinen juonellinen viittaus Draculaan on havaittavissa heti musikaalin alussa, kun professori Abronsius ja Alfred kyselevät majatalon asukkailta vampyyreistä. Nämä kuitenkin vaikenevat täysin ja hiljentävät myös kylähullun, joka yrittää kertoa kreivin linnasta. (TdV 14–15.) Kohtaus muistuttaa Jonathan Harkerin yöpymistä Bistritassa sijaitsevassa majatalossa, jonka isäntäväki kieltäytyy puhumasta sanaakaan kreivi Draculasta (Stoker 2003, 8–9). Subtekstin aktivoituessa vampyyrikreivit rinnastuvat toisiinsa, mikä antaa aiheen olettaa, että myös professorin ja Alfredin etsimän linnan isäntä on vampyyri.

Eksplisiittisistä Dracula-viittauksista ensimmäinen esiintyy Krolockin laulussa *Gott ist tot*, jossa vampyyrikreivi toteaa Sarah’lle: ”Wenn ich dich rufe, hält dich nichts mehr zurück, getrieben von Träumen und hungrig nach Glück” (TdV 24). Repliikki kytkeytyy intertekstuaalisesti kahteen tekstikatkelmaan: Draculan Mina Harkerille osoittamaan uhkaukseen ”You have aided in thwarting me; now you shall come to my call. When my brain says ’Come!’ to you, you shall cross land or sea to do my bidding; and to that end this!” (Stoker 2003, 340) ja Minan toteamukseen ”I know that when the Count wills me I must go” (mts. 384).³⁸ Krolockin puhuttelema Sarah rinnastuu näin ollen Le Fanun kertomuksen Lauran lisäksi Jonathanin vaimoon, joka ajautuu Lauran tavoin vampyyrin uhriksi ja pelastuu urheiden miesten ansiosta (vrt. 4.2.2). Aktivoitunut subteksti enteilee Sarah’n joutumista Krolockin vaikutusvaltaan, josta hänet voi pelastaa ainoastaan professori Abronsiuksen ja Alfredin neuvokkuus. Koska kytkennän säilymisen avainsana on nimenomaan *kutsu*, repliikki voidaan muotoilla suomennoksessa esimerkiksi seuraavasti: ”Kutsun kun kuulet, älä esteitä nää. Jos haaveisiin tyydyt, vain varjoihin jäät”.³⁹

Vampyyrikreivi esittää samassa laulussa myös toisen kohtalokkaalta kuulostavan väitteen, joka kytkeytyy niin ikään Mina Harkerin repliikkiin. Krolockin laulaessa ”Nur mein Gift macht dich ge-

³⁸ Yhteys vampyyrikreivien repliikkien välillä on vielä ilmeisempi Draculan uudessa saksannoksessa: ”Du hast deine Hand dem ruchlosen Vorhaben gereicht, um mich zu betrügen; von nun an wirst du meinem Rufe folgen. Wenn mein Geist dich ruft, sollst du Länder und Meere überqueren, um mir willfährig zu sein; und diesem Ziele diene noch eines – dies!” (Stoker 2005, 424). Huomionarvoista on, ettei Krolock uhkaile Sarah’a Draculan tavoin vaan muistuttaa tässäkin tapauksessa enemmän Carmillan kaltaista synkän romanttista rakastajaa.

³⁹ Suomennoksessa Draculan repliikki kuuluu: ”Olette ollut mukana taistelemassa minua vastaan, mutta nyt tottelette minun kutsuani. Kun minun aivoni sanovat teille ’Tulkaa!’ te tulette yli maiden ja merten tehdäkseenne niin kuin minä tahdon – kas näin!” (Stoker 2007, 427).

sund” (TdV 24) subtekstinä saattaa aktivoitua Minan toteamus ”There is a poison in my blood, in my soul, which may destroy me, which must destroy me, unless some relief comes to us” (Stoker 2003, 388). Kristitylle Minalle vampyyripurema merkitsee syntiinlankeemusta (vrt. 4.1.2), kun taas nietscheläisen elämänfilosofian omaksuneelle kreiville se edustaa ainoaa keinoa katsoa to- tuutta silmiin ja vapautua kristinuskon valheellisuudesta. Puremaa verrataan siis molemmissa tapa- uksissa myrkkyyn, mutta sen todellinen vaikutus riippuu havainnoijan näkemyksestä. Vaikka Kro- lockin tarkoitus onkin houkutella Sarah luokseen linnaan, hän väittää samalla *tekevänsä jotain tä- män hyväksi*. Subtekstin aktivoituessa Krolockin ja Minan repliikkien välille muodostuu ristiriita. Yleisölle jää epäselväksi, onko kyseessä vain vampyyrin yritys vietellä viaton tyttö vai voiko Sarah hyötyä kreivin vaikutusvaltaan joutumisesta. Subteksti ohjaa tulkintaa jälkimmäiseen suuntaan, koska uhrin näkemykseen on helpompi luottaa kuin vampyyrin sanaan. Kytkennän avainsana on näin ollen *myrkky*, josta voidaan muotoilla esimerkiksi repliikki ”Tuska myrkkyyn huuhtoutuu”. Tällöin kreivi viittaa lähdetekstin tavoin vampyyripureman parantavaan vaikutukseen.

Seuraava Draculan juonenkäänteisiin kytkeytyvä tapahtuma on kohtaaminen, jossa Chagal lähtee Kro- lockin linnaan karanteeniin tyttärensä perään (TdV 42). Rebecca anelee miestänsä luopumaan pelastus- suunnitelmasta aivan kuten bistritalaisen majatalon emäntä yrittää saada Jonathanin siirtämään mat- kaansa Draculan linnaan (Stoker 2003, 9–10). Kytkentä viestittää yleisölle, että Krolockin linnassa on odotettavissa samanlaisia kauheuksia, joita liikematalla oleva Jonathan kohtaa asiakkaansa luona. Vastaavalla tavalla vaikuttaa myös kohtaaminen, jossa professori Abronsius pyytää Rebecalta luvan vampyyrin uhrina kuolleen Chagalin sydämen lävistämiseen (TdV 44). Rebecca reagoi eh- dotukseen yhtä hurjistuneesti kuin Lucy Westenran kihlattu Arthur Holmwood, jolta van Helsing haluaa suostumuksen Draculan uhriksi joutuneen Lucyn käsittelyyn (Stoker 2003, 245). Arthur suostuu lopulta van Helsingin pyyntöön, mutta Rebecca pysyy kannassaan, estää professorin aiheet ja ajaa tämän tiehensä. Draculan tunteva yleisö osaa tehdä kytkennästä oman päätelmänsä: koska Chagalia ei ole käsitelty asianmukaisesti, mies muuttuu vampyyriksi ennen pitkää. Oletus osoittau- tuu oikeaksi jo seuraavassa kohtauksessa (TdV 46).

Kun professori Abronsius ja Alfred ovat seuranneet vampyyriksi muuttunutta Chagalia Krolockin linnaan, kreivi saapuu portille toivottamaan vieraat tervetulleiksi. Hänen repliikkinsä ”Denn wer sich aus freien Stücken zu mir gesellt, soll Antwort erhalten auf Fragen, die er nicht stellt” (TdV 50) kytkeytyy sisällöllisesti tapaan, jolla Dracula toivottaa Jonathanin tervetulleeksi luokseen: ”Enter freely and of your own will” (Stoker 2003, 22). Saksaksi kuuluisa tervetuloiltoilto on muotoiltu ”Kommen Sie aus freien Stücken” (Stoker 2005, 27), mikä muistuttaa jo huomattavasti Krolockin

repliikkiä. Näin ollen kytkennän säilyttäisi parhaiten vakiintunut suomennos ”Tulkaa vapaasti ja omasta tahdostanne!” (Stoker 2007, 30), mutta nuottikuvan vuoksi sitä ei ole mahdollista hyödyntää käänöksessä. Jäljelle jäävä vaihtoehto on siis muotoilla repliikki, joka edes jossain määrin korostaa *omaa tahtoa* ja *vapaaehtoisuutta*. Suomennoksessani kreivi toteaa ”Ken seuraksi öisiin varjoihin tarjoutuu, saa vastauksen siihenkin, mitä vain kauhistuu”, mikä säilyttää kytkennän ainakin tietyssä mielessä – joskin varsin hatarasti.

Joitakin säikeitä myöhemmin kreivi näyttää vajoavan ajatuksiinsa, muuttuu surumieliseksi ja huokaa: ”Von der Krankheit der Traurigkeit kann es keine Erlösung geben” (TdV 54). Virke näyttää kytkeytyvän sisällöllisesti Draculan toteamukseen ”I am no longer young; and my heart, through weary years of mourning over the dead, is not attuned to mirth” (Stoker 2003, 32). Stokerin romaanin tunteva yleisö tietää, mitä mieltä Jonathan on kreivin sanoista: ”Somehow his words and his look did not seem to accord, or else it was that his cast of face made his smile look malignant and saturnine” (mts.). Dracula ei siis onnistu vakuuttamaan Jonathania, mutta musikaalin nähneet sen sijaan muistavat, ettei Krolockin ilme ole yleensä millään tavalla ristiriidassa hänen repliikkinsä kanssa. Subtekstin aktivoituminen aiheuttaa samanlaisen hämmennyksen kuin edellä käsitelty myrkkymetafora, sillä yleisö ei taaskaan tiedä, kumpaan pitäisi luottaa: Stokerin romaanin nuoreen sankariin vai musikaalin roistoon. Todennäköistä kuitenkin on, että tulkinta ohjautuu myös tässä tilanteessa subtekstin mukaan. Kytkennän säilymisen avainsanoja ovat siis *suru* ja *sureminen*, joista voidaan muotoilla repliikki ”Suruun kerran kun sairastuu, aina tuskaa mukanaan kantaa”.

Ensimmäisen näytöksen loppukohtauksessa on myös kolmas repliikki, joka kytkeytyy Draculan ja Jonathanin keskusteluihin. Professori Abronsius yrittää saada Krolockin paljastamaan korttinsa jo linnan sisäpihalla ja huomauttaa ovelasti: ”Pardon, Exzellenz. Ich vergaß, wie spät es schon ist. Sie müssen müde sein” (TdV 51). Jälkimmäinen virke on lainattu suoraan Draculalta, joka toteaa koko yön jatkuneen keskustelun uuvuttamalle Jonathanille: ”But you must be tired. Your bedroom is all ready, and tomorrow you shall sleep as late as you will” (Stoker 2003, 25). Saksankielinen Dracula pahoittelee vieraansa valvottamista sanoin ”Doch Sie müssen müde sein” (Stoker 2005, 30), jolloin kytkennän aktivoituminen luo librettoon humoristisen sävyn. Professori Abronsius siteeraa siis Draculaa paljastaakseen Krolockin, muttei kuitenkaan onnistu provosoimaan linnanheraa, joka vastaa tyynen sarkastisesti: ”Ich bin ein Nachtvogel. Tagsüber nicht zu gebrauchen” (TdV 51). Koska viittaus esiintyy tällä kertaa puherepliikissä, käänöksessä voidaan hyödyntää Draculan suomennettua repliikkiä ”Mutta te olette varmasti väsynyt”(Stoker 2007, 34), jolloin professori Abronsius

voi huomauttaa: ”Olen pahoillani, ylhäisyys. Unohdin vallan, kuinka myöhä jo on. Te olette varmasti väsynyt”.

Juonelliset kytkennät Tanz der Vampiren libreton ja Draculan välillä jatkuvat musikaalin toisessa näytöksessä, kun Alfred näkee painajaista ensimmäisenä linnassa viettämään yönä (TdV 58–61). Hän joutuu unessaan vampyyrien ahdistelemaksi, mutta toisin kuin Jonathan Harkeria lähentelevät vampyyrinaiset (Stoker 2003, 48–50), Alfredia uhkaavat verenimijät ovat pelkkiä unikuvia. Siitä huolimatta nuorukainen on syvästi helpottunut, kun aamu viimein valkenee. Huoneeseen tulviva auringonvalo saa hänet täyteen uutta toivoa, ja laulussaan *Ein perfekter Tag* (TdV 62) hän päättää vakaasti pelastaa Sarah’n. Kohtaus muistuttaa Jonathanin päiväkirjamerkintää, joka on kirjoitettu kesäkuun 25. päivän aamuna. Siinä niin ikään auringonvalosta rohkaistuva Jonathan päättää etsiä tien kreivin huoneeseen saadakseen avaimet, joiden avulla linnasta pääsee ulos (Stoker 2003, 58).

Seuraavassa kohtauksessa professori Abronsius ja Alfred päätyvätkin linnan kryptaan, jossa kreivi von Krolockin ja tämän pojan sarkofagit sijaitsevat. Professori komentaa assistenttiaan lävistämään vampyyrien sydämet, mutta pelokas Alfred osoittautuu täysin kykenemättömäksi tähän tehtävään (TdV 66–67). Samoin käy Draculan arkun äärellä vierailevalle Jonathanille, joka kauhistuu kreivin demonista katsetta ja onnistuu ainoastaan lyömään lapiolla haavan tämän otsaan (Stoker 2003, 64). Professori moittii assistenttiaan kärkkäin sanankääntein, mutta subteksti antaa yleisön olettaa, että Jonathanin tavoin myös Alfred onnistuu yrityksessään *seuraavalla kerralla*. Kryptasta palatessaan tutkijat löytävät linnan kirjaston (TdV 70–72), joka laajuudessaan muistuttaa Draculan kattavaa kirjakokoelmaa (Stoker 2003, 27). Toisin kuin Stokerin linnanherra, Krolock näyttää kuitenkin suosivan kaikenlaista klassikkokirjallisuutta modernien englantilaisteosten sijaan (vrt. 5.1.2).

Viimeinen sisällöllinen viittaus Draculaan esiintyy pian kirjastokohtauksen jälkeen, kun Sarah kieltäytyy pakenemasta linnasta Alfredin kanssa. Torjuttu nuorukainen laulaa kylpyhuoneen oven takana serenadin, jossa hän vannoo pysyvänsä Sarah’n rinnalla viimeiseen saakka. Laulun lopussa hän antaa sankarillisen lupauksen: ”Für dich geb ich mein Blut. Alles, alles will ich tun, weil ich dich liebe” (TdV 74). Repliikki kytkeytyy sisällöllisesti kohtaukseen, jossa van Helsing pyytää Arthur Holmwoodia auttamaan Draculan uhriksi joutunutta Lucyä. Arthur vastaa hänelle: ”My life is hers, and I would give the last drop of blood in my body for her” (Stoker 2003, 147). Sulhanen joutuukin lunastamaan lupauksensa kirjaimellisesti, sillä häntä tarvitaan nimenomaan luovuttamaan verta hengenvaarassa olevalle kihlatulleen. Aktivoituessaan subteksti enteilee, että myös Alfredista tulee lopulta sankari, joka toimii rohkeasti rakastettunsa hyväksi. Nuottikuva ei kuitenkaan salli suomennetun repliikin hyödyntämistä käännöksessä, minkä vuoksi Alfredin lupaus on kytkettävä

toiseen Arthurin toteamukseen, joka kuuluu: ”If you only knew how gladly I would die for her you would understand” (mts.). Sen ansiosta Alfred voi luvata: ”Kuolemaa kaihdan en. Kaiken, kaiken vuokses teen, oi tyttö armain”, ja viittaus edellä mainittuun kohtaukseen säilyy.

Musikaalin lopussa Alfredin on aika lunastaa Sarah’lle antamansa lupaus. Sen nuorukainen myös tekee – ja vieläkin kirjaimellisemmin kuin Arthur Holmwood. Kun vampyyriksi muuttunut Sarah puree häntä syleilevää Alfredia villisti kaulaan, nuorukainen uhraa viimeisenkin veripisaransa ja samalla myös henkensä rakastettunsa vuoksi. Yleisön arvioitavaksi jää, onko Alfred tuolloin sankari vai antisankari, mutta sanansa hän joka tapauksessa pitää.

Viimeksi käsitelty sisällöllinen kytkentä auttaa ymmärtämään Draculaan kohdistuvien viittausten *kollektiivisen funktion*. Myrkky- ja suruviittausta lukuun ottamatta kaikkien kytkentöjen on todettu käyvän yksiin Stokerin romaanin tapahtumien kanssa, jolloin aktivoituneet subtekstit enteilevät tulevia tapahtumia. Viittaukset tunnistava yleisö uskoo siis koko ajan tietävänsä, miten tarina päättyy: samoin kuin Dracula (vrt. 4.2.2). Tällä on dramaattisia seurauksia viimeistään Krolockin monologin aikana, jolloin myötätunto kääntyykin vampyyrikreivin puolelle (vrt. 5.2.1.1). Kuten aiemmin todettiin, tuossa vaiheessa yleisölle paljastuu, ettei Krolock olekaan Draculan kaltainen brutaali tappaja vaan itseään suuremman voiman vallassa toimiva ja syvästi tunteva olento. Koska kaikki ennusmerkit viittaavat siihen, että Krolock surmataaan musikaalin lopussa Draculan tavoin, katsoja ja lukija alkavat syystäkin pelätä kreivin puolesta.

Vampyyrikreivin kohtalo ja musikaalin loppuratkaisu ovat kuitenkin sellaisia asioita, jotka eivät ole ennustettavissa Draculan tapahtumien perusteella: Krolock jatkaa ikuista elämäänsä, Sarah ja Alfred muuttuvat vampyyreiksi ja kreivin laaja seurapiiri valmistautuu valloittamaan maailman. Draculaan kohdistuvien viittausten kollektiivinen funktio onkin *yleisön systemaattinen harhaanjohtaminen*, mikä palvelee yllätyksellistä loppuratkaisua. Mitä varmemmin yleisö uskoo tietävänsä, miten tarina päättyy, sitä suuremman järkytyksen se kokee hetkellä, jolloin Sarah paljastaa ensimmäisen kerran pitkät kulmahampaansa. Järkytystä lievittää kuitenkin tietoisuus siitä, että vampyyrikreivi säästyy intertekstuaalisen esi-isänsä kohtalolta ja että tämä oli sittenkin vilpittömän puhuessaan myrkystä ja surusta. Myös väärässä olemisen voi joskus olla lohdullista.

5.2.1.4 Muut teokset

Edellä käsiteltyjen intertekstuaalisten viittausten lisäksi Tanz der Vampiren libretossa on muutamia sisällöllisiä kytkentöjä, jotka eivät kohdistu sen enempää Raamattuun, filosofiaan, Carmillaan kuin

Draculaankaan. Jokainen niistä laajentaa kuitenkin jossain määrin primaaritekstin semanttista merkitystä, minkä vuoksi niihin on kiinnitettävä huomiota librettoa käännettäessä.

Kuten edellisessä luvussa todettiin, majatalon asukkaat vaikenevat täysin, kun professori Abronsius ja Alfred ottavat puheeksi kreivi von Krolockin linnan sijainnin. Chagal ei ole ymmärtävinään koko kysymystä ja päivittelee: ”Ein Schloss? Nicht doch. Hier gibt es genau so wenig ein Schloss wie eine Windmühle. Hat irgendwer schon mal eine Windmühle hier gesehen?” (TdV 15). Kylähullu yrittää kiivaasti sanoa väliin jotakin, mutta kyläläiset hiljentävät hänet ja Chagal jatkaa: ”Sie hören es. Keine Windmühle, kein Schloss. Nur einen Dorffrottel haben wir” (mts.). Pelkän primaaritekstin valossa herää helposti kysymys, miksi Chagal rinnastaa keskenään linnan ja tuulimyllyn. Mikä tekee nimenomaan tuulimyllystä niin absurdin, että sellaisen löytäminen keskeltä transilvanialaista vuoristokylää olisi yhtä epätodennäköistä kuin tutkijakaksikon päätyminen kreivin linnaan? Miksi Chagal ei puhu esimerkiksi rautatiestä, jota ei ymmärrettävistä syistä ole rakennettu vuoristoon?

Erikoinen maininta tuulimyllystä saattaa aktivoida subtekstinään Miguel de Cervantesin (1605) romaanin *Don Quijote de la Mancha*. Siinä köyhä maalaishidalgo Don Quijote lukee liikaa ritariromaaneja, menettää järkensä ja alkaa taistella yhdessä palvelijansa Sancho Panzan kanssa jättiläisiksi kuvittelemiaan tuulimyllyjä vastaan. (Billeskov Jansen, Stangerup & Traustedt 1975, 230–247). Subtekstin aktivoituessa näyttää siltä, että Chagal ilkeilee professorille vertaamalla tämän tutkimusmatkaa Don Quijoten hölmöyksiin. Hän antaa ymmärtää, että vampyyrit ovat samanlaista höpsötystä kuin ritariromaanit, joiden vuoksi Don Quijotekin menetti järkensä, ja että professori taistelee kuvitteellisia vihollisia vastaan. Mikäli tämä todellakin on Chagalin tarkoitus, hän muuttuu yleisön silmissä huomattavasti sivistyneemmäksi kuin muutoin voisi olettaa, ja tällöin kytkennällä on samanlainen vaikutus kuin luvussa 5.1.3 käsitellyllä *Romeo ja Julia* -viittauksella. Koska kyseessä on puherepliikki, Chagal voi päivitellä suomeksi: ”Linnaa? Ehei. Ei täällä ole sen enempää linnaa kuin tuulimyllyäkään. Vai onko joku muka nähnyt täällä tuulimyllyn?”. Myöhemmin hän voi jatkaa: ”Kuten sanoin, ei tuulimyllyä, ei linnaa. Ei meillä ole kuin yksi kylähullu.”

Vampyyrikreivin linna on kaikesta huolimatta olemassa, ja kun palvelija on saattanut sen portille löytäneen professori Abronsiuksen sisään, Krolock pysäyttää Alfredin ja alkaa houkutella tätä puolelleen. Synkän kauniita metaforia hyödyntävässä laulussaan hän toteaa: ”Such mit mir den schwarzen Gral!” (TdV 53), jolloin säe kytkeytyy legendoihin mystisestä Graalista. Kristillisessä mytologiassa Graal on malja, josta Jeesus joi viimeisellä ehtoollisella ja johon yksi opetuslapsista keräsi hänen vertaan ristiinnaulitsemisen jälkeen. Lisäksi uskotaan, että maljasta juominen parantaa kaikki haavat ja antaa ikuisen elämän. (Leatherdale 1985, 198–199.) Kun otetaan huomioon vampyyrin ja

kristinuskon satoja vuosia jatkunut rinnakkaiselo, voidaan olettaa, että säe kytkeytyy tässä kontekstissa nimenomaan kristilliseen tarinaperinteeseen. Tämä taas antaa avaimen metaforan tulkintaan: musta Graalin malja symboloi vampyyrinpuremaa, joka kristinuskon tavoin antaa ikuisen elämän ja vapauttaa maallisista kärsimyksistä (vrt. 4.1.2). Kun Krolock kehottaa Alfredia etsimään kanssaan mustaa Graalia, hän neuvoo tätä hylkäämään perinteisen kristillisen moraalin ja valitsemaan vaihtoehdon, joka hänen nietscheläinen elämänfilosofiansa mukaan on ainoa tie ikuisen elämään. Viittaus Graaliin antaa näin ollen primaaritekstille semanttisen merkityksen, minkä vuoksi se on säilytettävä käännöksessä. Etsiminen ei tässä tapauksessa sovi nuottikuvaan, joten suomennoksessa kreivi lupaa paljastaa Alfredille mystisen esineen sijainnin: ”Mustan Graalin kätkön jaan!”.

Edellisessä luvussa käsiteltiin lyhyesti painajaista, jonka Alfred näkee ensimmäisenä linnassa viettämään yönä. Siinä hän muuttuu itse vampyyriksi ja auttaa surmaamaan Sarah'n, minkä jälkeen muut vampyyrit kantavat kuolleen tytön pois näyttämöltä (TdV 58–61). Saksankielisten sanoitusten välissä on latinankielisiä säkeistöjä, jotka muistuttavat rytmiltään ja melodialtaan gregoriaanista kirkkolaulua. Sekä saksan- että latinankielinen teksti kytkeytyy tematiikaltaan keskiaikaiseen kato-liseen hymniin *Dies irae*, jonka sanoittajana pidetään Tuomas Celanolaista (Suomen ev.lut. kirkko 2007b). Tuomiopäivää kuvaava hymni oli vuoteen 1970 asti osa katolista sielunmessua, ja sen esikuvaksi arvellaan Raamatun Sefanjan kirjaa.⁴⁰ Lukuisat säveltäjät ovat hyödyntäneet *Dies irae*ta omissa teoksissaan, joista tunnetuin lienee Mozartin *Requiem*. Hymnin käännös *Vihan päivä kauhistava!* on Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsi 158 (mt.).

Sisällöllisen kytkennän aktivoituminen *Dies irae* ja *Carpe noctemiksi* nimetyn painajaiskohtauksen välillä antaa Alfredin unelle tuomiopäivän leiman ja enteilee vampyyrien maailmanvalloituksen alkua (vrt. 5.2.1.1). Viittaus kohdistuu hymniin kuitenkin niin yleisellä tasolla, ettei se juurikaan vaikuta kohtauksen suomentamiseen. Kaikesta huolimatta kääntäjän on oltava tässäkin tilanteessa tietoinen kytkennän olemassaolosta, jottei hän vastoin parempaa tietoaan päädy käännösratkaisuun, joka estää subtekstin aktivoitumisen.

Kuten edellä todettiin, *Carpe noctem*in latinankieliset osuudet näyttävät kytkeytyvän alkuperäiseen hymniin paitsi sisällöllisesti myös *tyylillisesti* (vrt. 2.2.3). Toisin sanoen niiden rytmi muistuttaa suurelta osin *Dies irae*n rytmistä rakennetta, mikä luo vaikutelman gregoriaanisesta sielunmessusta. Latinankielisten säkeistöjen suomentamiselle ei kuitenkaan näytä olevan päteviä perusteita, sillä nimenomaan latinan kieli on yksi niistä tekijöistä, joka luovat säkeisiin sielunmessun tuntua. Li-

⁴⁰ ”Se päivä on vihan päivä, hädän ja ahdistuksen päivä, onnettomuuden ja hävityksen päivä, pimeyden ja synkeyden päivä, pilven ja sumun päivä, pasuunan äänen ja sotahuudon päivä. Se vyöryy varustettuja kaupunkeja vastaan, korkeita torneja vastaan” (Sef. 1:15–16).

säksi on otettava huomioon, että nuottikuva säilyttäisi säkeistöjen rytmisen rakenteen siinäkin tapauksessa, että latinankieliset osuudet käännettäisiin. Näin ollen kyseistä tyyllistä viittausta ei ole tarpeen käsitellä enempää tässä tutkielmassa.

5.2.2 Tekstinsisäiset viittaukset

Viimeisenä intertekstuaalisten viittausten kategoriana tarkastellaan tekstinsisäisiä viittauksia, joita voidaan musikaaleissa kutsua esimerkiksi ennakoiksi ja kertauksiksi (vrt. englannin *preprise*, *reprise*). Luvussa 2.2.4 tehdyn määritelmän mukaan tekstinsisäisillä viittauksilla tarkoitetaan tässä tutkielmassa sellaisia primaaritekstin osia, jotka toistuvat identtisinä tai lähes identtisinä vähintään kahdessa eri kohtauksessa ja joiden semanttinen merkitys laajenee tai muuttuu uudessa kontekstissa. Pelkkää toistoa ei siis luokitella tähän kategoriaan, sillä olennaisia ovat nimenomaan primaaritekstin merkityksessä tapahtuvat muutokset. Koska tällaisia viittauksia on libretossa useita ja ne kaikki toimivat pääpiirteissään samalla tavalla, tarkastelu rajoitetaan kahteen esimerkkitapaukseen.

Tanz der Vampiren libretossa useimmin toistuva yksittäinen repliikki on lyhyt virke ”Sei bereit!”, joka esiintyy ensimmäisen kerran Alfredin ja Sarah’n romanttisessa duetossa *Nie geseh’n* (TdV 23). Vampyyrikuoron kahdesti laulama repliikki kuuluu uhkaavana pimeydestä ja keskeyttää hetkeksi nuorten unelmoinnin. Yleisö ei vielä tässä kohden tiedä, ketkä repliikin esittävät, minkä vuoksi se luo aavemaisen tunnelman. Myös seuraavassa kohtauksessa näkymätön vampyyrikuoro toistaa saman virkkeen useita kertoja (TdV 24). Kreivi von Krolock on kuitenkin nyt näyttämöllä, minkä vuoksi voidaan olettaa, että kyseessä on vampyyrien repliikki. Kolmannen kerran virkettä käytetään ensimmäisen näytöksen loppukohtauksessa, kun katsomoon siirtynyt vampyyrikuoro laulaa sen yhteensä neljä kertaa monikkomuodossa ”Seid bereit!” (TdV 48–49). Krolockin ja Sarah’n duetossa *Totale Finsternis* (TdV 54–58) repliikkiä toistavat kreivi ja hänen esi-isänsä. Viimeinen variantti on Krolockin puhuen esittämä kysymys ”Seid ihr bereit? (TdV 88)”, jonka hän osoittaa juhlavierailleen hetkeä ennen kuin käskee näiden hyökätä Alfredin ja professorin kimppuun. Voidaan siis ajatella, että virkkeen semanttinen merkitys eli kehotus valmistautua kohtalokkaaseen puremaan hahmottuu yleisölle vähitellen tapahtumien edetessä.

Repliikin on näin ollen sovittava viiteen eri kontekstiin, minkä lisäksi sillä on kolme eri esittäjää: vampyyrikuoro, kreivi von Krolock ja kreivin esi-isät. Sanat osoitetaan kolme kertaa Sarah’lle ja kahdesti vampyyreille, minkä vuoksi ne on pystyttävä muuttamaan yksiköstä monikkoon siten, että tavujen määrä ja repliikinsisäiset painotukset pysyvät ennallaan. Koska suomen kielessä tällainen muutos johtaa lähes poikkeuksetta sanojen pitenemiseen, on perusteltua muotoilla repliikki, joka

voidaan esittää samanlaisena yhdelle tai useammalle henkilölle. Nuottikuvan vuoksi ensimmäisen ja viimeisen tavun on oltava painollisia ja keskimmäisen painoton, minkä lisäksi repliikin on oltava yhtä aikaa sekä kohtalokas että arvoituksellinen. Edellä mainituista syistä käänösratkaisuksi valikoitui lopulta virke ”Aika on!”, joka voidaan muuntaa Krolockin kysymyksessä muotoon ”Olisiko aika?”. Samalla muodostuu kuin varkain sisällöllinen kytkentä Raamatun Saarnaajan kirjaan (Saarn. 3:1–8), jossa todetaan muun muassa: ”Aika on syntyä ja aika kuolla, aika on istuttaa ja aika repiä maasta”. Koska vampyyrinpurema merkitsee tässä kontekstissa sekä kuolemaa että syntymää, ei viittauksen voida katsoa olevan ainakaan haitaksi primaaritekstin tulkinnalle.

Toisena esimerkkinä libreton sisältämistä tekstinsisäisistä viittauksista tarkastellaan vielä Magdan repliikkiä ”Tot zu sein ist komisch” (TdV 45–46), jolla hän ilmaisee hämmästyksensä katsellessaan Chagalin jäätynyttä ruumista. Kuolema on muuttanut äänekkään ja huonosti käyttäytyvän miehen resuiseksi ja haavoittuvaksi. Hyväksikäytetty Magda on yhtä aikaa järkyttynyt, voitonriemuisen ja hämmentynyt omista tunteistaan. Kun hän myöhemmin muuttuu itse vampyyriksi, hän toteaa arkusta noustessaan: ”Geil zu sein ist komisch” (TdV 69). Tekstinsisäisen viittauksen aktivoituminen vahvistaa vaikutelmaa siitä, että Magda näkee nyt kuoleman toisen puolen. Kuolema on edelleen kummallinen asia, muttei samalla tavalla kuin hän Chagalin kuoltua kuvitteli. Magda ei olekaan resuinen ja haavoittuvainen vaan verenhimoinen ja elinvoimainen. Tässäkin tapauksessa molemmat repliikit on käännettävä siten, että tekstinsisäisen viittauksen tunnistettavuus säilyy. Nuottikuvan sallima käänösratkaisu on esimerkiksi repliikki ”Kuolema on kummaa”, jonka pariin voidaan muotoilla virke ”Kiihkohan on kummaa”. Tällöin virkkeiden samankaltaisuus riittää säilyttämään intertekstuaalisen potentiaalin, jota melodia vielä omalta osaltaan tukee.

Edellä käsitellyt esimerkit osoittavat, että toistolla on musikaalilibretossa usein myös semanttinen merkitys. Sen vuoksi kääntäjän on kiinnitettävä muiden intertekstuaalisten viittausten ohella erityistä huomiota tekstikatkelmiin, jotka toistuvat identtisinä tai lähes identtisinä vähintään kahdessa eri kohtauksessa, jotta tekstin sisäinen koherenssi ja monimerkityksisyys säilyvät.

6 PÄÄTELMÄT

Tutkielman tavoitteena oli ratkaista mustan Graalin arvoitus eli selvittää, millainen funktio intertekstuaalisilla viittauksilla on Tanz der Vampiren libretossa ja miten tekstienväliset suhteet vaikuttavat teoksen suomentamiseen. Samalla etsittiin vastausta siihen, millaisia tekstianalyttisiä taitoja musikaalilibretton suomentaminen edellyttää ja miten kääntäjän on mahdollista tasapainoilla libretton sisällön ja musikaalin nuottikuvan asettamien vaatimusten välillä. Tutkielman viimeisessä luvussa on aika tehdä yhteenveto tutkimusaineiston analyysistä ja siihen liittyneestä käännösprosessista. Mitä Taranovskin (1976) analyysimetodi ja Leppihalmeen (1997) malli intertekstuaalisuuden kääntämisestä paljastivat modernin musikaalin libretosta ja sen suomentamisesta?

Subtekstianalyysin perusteella voitiin todeta, että intertekstuaalisuudella on Tanz der Vampiren libretossa huomattava merkitys. Tekstienvälisten kytkentöjen tyypeistä olivat edustettuina lähes kaikki Tammen (1991) nimeämät luokat (vrt. 2.2.3), ja aktivoituessaan intertekstuaaliset viittaukset saivat libretossa mitä moninaisimpia funktioita. Suoran nimeämisen kategoriaa edustivat musikaalin henkilöhahmojen, fiktiivisten ja historiallisten henkilöiden sekä paikkojen ja teosten nimet. Aktivoituneet subtekstit antoivat henkilöhahmojen nimille semanttisen merkityksen muun muassa vahvistamalla yleisön käsitystä tietystä hahmosta (Abronsius), paljastamalla hänestä jotain ennakkoon (Krolock) ja tuomalla tekstiin ironian tai parodian piirteitä (Magda). Fiktiivisten ja historiallisten henkilönnimien välityksellä aktivoituneet subtekstit vaikuttivat niin ikään henkilöhahmojen karakterisaation, mutta sen lisäksi ne toivat tekstiin runsaasti implisiittistä tietoa ja jäsensivät libretton todellisuutta suhteessa reaali maailmaan ja muiden teosten fiktiivisiin todellisuuksiin (van Helsingin teoria). Niiden avulla voitiin myös käydä kokonaisia keskusteluja (sankarit ja Ikaros), jolloin vasta kaikkien aktivoituneiden subtekstien muodostama kokonaisuus paljasti, mistä keskustelussa oli kyse. Teosten ja paikkojen nimet puolestaan kytkivät libretton laajoihin asiakokonaisuuksiin, kuten vampyyritarinoiden genreen (Transilvania) tai tieteenfilosofiseen suuntaukseen (Königsberg).

Libretton diskursiiviset viittaukset kohdistuivat suoran nimeämisen tavoin pääasiassa Raamattuun, Carmillaan ja Draculaan sekä Friedrich Nietzschen ja Immanuel Kantin filosofiaan. Yksittäin tarkasteltuina Raamattu-viittaukset toivat tekstiin mustaa huumoria, mutta nietzscheläiseen filosofiaan yhdistettyinä ne muokkasivat vampyyrien ja erityisesti kreivi von Krolockin profiilia julmasta tappajasta syvästi tuntevaksi ja traagiseksi olennoksi. Carmillaan kohdistuvat kytkennät puolestaan enteilivät vampyyrikreivin ja tämän uhrin välille kehittyvää suhdetta, karakterisoivat Krolockia synkän romanttisena rakastajana ja auttoivat yleisöä ymmärtämään, miksi Sarah pakenee entistä

elämäänsä lähes varmaan kuolemaan. Dracula-viittausten kollektiiviseksi funktioksi osoittautui yleisön systemaattinen harhaanjohtaminen, joka palveli musikaalin yllätyksellistä loppuratkaisua varsinkin silloin, kun libretton suhdetta Stokerin romaaniin tarkasteltiin nietzscheläiseen filosofiaan kohdistuvien kytkentöjen valossa. Lisäksi Nietzsche- ja Kant-viittaukset karakterisoivat kreivi von Krolockin ja professori Abronsiuksen henkilöitä ja liittivät heidät siihen tietämisen ja uskomi- sen ketjuun, jota jo goottilainen kirjallisuus hyödynsi omassa tarinankerronnassaan.

Intertekstuaaliset viittaukset eivät näin ollen toimineet libretossa ainoastaan mikrotasolla, vaan ne vaikuttivat voimakkaasti Tanz der Vampiren kerronnallisen jännitteen luomiseen ja sen fiktiivisen todellisuuden rakentumiseen, johon musikaalin tapahtumat sijoittuvat. Eri teoksiin kohdistuvat viittaukset saivat toistensa valossa uusia merkityksiä, jolloin ne kuljettivat yhdessä tarinaa eteenpäin ja vaikuttivat yleisön käsitykseen teoksen henkilöistä. Lisäksi tekstienväliset kytkennät osoittautuivat toimivaksi keinoksi sisällyttää runsaasti implisiittistä tietoa musikaalin librettoon, joka nuottikuvaan sidottuna tekstilajina edellyttää poikkeuksellisen tiivistä kielellistä ilmaisua.

Jotta tekstin moniulotteisuus, humoristisuus ja kerronnallinen jännite eivät olisi kadonneet käännös- prosessin aikana, intertekstuaaliset viittaukset oli pyrittävä välittämään libretton suomennokseen. Suoran nimeämisen kautta muodostuvien kytkentöjen kohdalla toimivimmiksi käännösstrategioiksi osoittautuivat nimen säilyttäminen sellaisinaan kohdetekstissä ja vakiintuneen käännöksen käyttö (vrt. Leppihalme 1997, 78–79), sillä reaaliaksi osoittautunutta Nikolausta lukuun ottamatta kaikki libretossa esiintyneet erisnimet olivat tunnettuja myös käännöksen kohdekulttuurissa. Kaikissa ta- pauksissa nuottikuva ei kuitenkaan sallinut edellä mainittujen käännösstrategioiden käyttöä, jolloin erisnimi oli esimerkiksi pituutensa tai vääränlaisen painotuksensa vuoksi korvattava yleisnimellä tai poistettava kokonaan käännöksestä. Diskursiivisten viittausten suomentamiseen soveltuivat vakiin- tuneen käännöksen käytön lisäksi viittauksen muotoileminen uudelleen ja uuden kytkennän luomi- nen (vrt. mts. 84). Käytännössä lähes jokaisen diskursiivisen viittauksen kääntäminen edellytti jonkinasteista uudelleenmuotoilua, sillä useimmissa tapauksissa nuottikuva esti olemassa olevan käännöksen siteeraamisen sellaisenaan. Tässä kohden on kuitenkin otettava huomioon, että myös lähdetekstin diskursiiviset viittaukset olivat vain harvoin suoria sitaatteja.

Yhtenä subtekstianalyysin merkittävimmistä tuloksista voidaan pitää havaintoa siitä, etteivät Tanz der Vampiren intertekstuaaliset viittaukset ole sidoksissa saksankielisten maiden kulttuuriin. Libre- ton subteksteinä aktivoituvat juutalais-kristilliset vampyyrimyytit ja länsimaisen kirjallisuuden klassikkoteokset, jotka tunnetaan kaikkialla Euroopassa. Me miellämme Transilvanian vampyyrien kotiseuduksi, vaikkamme olisi koskaan lukeneet Stokerin romaania tai nähneet yhtäkään Dracula-

elokuva. Samoin useimmat meistä ovat tutustuneet Raamattuun, länsimaiseen filosofiaan ja antiikin mytologiaan jo kouluaikana; toisin sanoen meillä on kaikki valmiudet ymmärtää *Tanz der Vampire* intertekstuaalisia viittauksia, mikäli ne säilyvät libretton käännöksessä. Subtekstianalyysin perusteella näyttääkin siltä, että libretton intertekstuaaliset elementit ovat vaarassa muuttua kulttuuritöyssyiksi vasta, kun teos käännetään yleisölle, joka ei jaa eurooppalaista kulttuuriperintöä. Näin ollen voidaan todeta, ettei intertekstuaalisuus ole käännösongelma siksi, että se olisi aina sidoksissa kansalliseen kulttuuriin. Sen sijaan se vaikuttaa väistämättä käännöstyöhön, sillä jokainen tekstienvälinen kytkeä tuo aktivoituessaan jotain uutta alkuperäisen libretton tulkintaan.

Tutkielman toisessa luvussa lukija ja kääntäjä määriteltiin kulttuurisesti ja sosiaalisesti määräytyneiksi subjekteiksi, jotka lukiessaan tulkitsevat tekstiä omista lähtökohdistaan. Sen vuoksi eri lukijoiden tulkinnassa aktivoituvat eri subtekstit, eikä kääntäjän ole koskaan mahdollista ottaa huomioon kaikkia potentiaalisia tulkintoja. Samasta syystä kääntäminen on jo lähtökohtaisesti uudelleenkirjoittamista (vrt. Oittinen 2000, 266) ja tutkielman liitteenä oleva käännös on vain yksi tulkinta *Tanz der Vampire* alkuperäisestä libretosta. Siitä huolimatta voidaan olettaa, että lähdetekstin järjestelmällinen tarkastelu Taranovskin analyysimetodia soveltamalla auttoi löytämään lukutavan, jonka avulla mahdollisimman moni libretton subteksteistä aktivoitui lukemisen aikana. Samalla kävi ilmi, ettei intertekstuaalista potentiaalia sisältävää lähdetekstiä tule koskaan tarkastella vain subtekstien valossa, sillä *Tanz der Vampire* libretto osoittautui täysin koherentiksi kokonaisuudeksi myös pelkän primääritekstin tasolla.

Analyttisena lukemisen strategiana subtekstianalyysi näyttäisi olevan toimiva apuväline kaunokirjallisuuden kääntäjälle, joka jakaa oman lukukokemuksensa kohdetekstin yleisön kanssa. Sen käyttö edellyttää kuitenkin sekä tarkasteltavan aineiston että subteksteiksi hyväksyttävien tekstien tarkkaa rajausta, sillä muuten menetelmä kaatuu omaan laajuuteensa. Samalla on muistettava, että rajaaminen on aina keinotekoisia, sillä pohjimmiltaan intertekstuaalisuus on myös retrospektiivinen ilmiö. Myöhemmin julkaistu teksti voi vaikuttaa aiemmin kirjoitetusta syntyvään tulkintaan, jolloin esimerkiksi *Tanz der Vampire* Magdan tarina saattaa näyttäytyä erilaisena niille katsojille tai lukijoille, joiden tulkinnassa Dan Brownin *Da Vinci -koodi* (2003) aktivoituu libretton subtekstinä. Lisäksi on otettava huomioon, että intertekstuaalisuus on aina vain yksi osa kaunokirjallista teosta. Subtekstianalyysin jälkeen moni muu musikaalilibretton kääntämisen kannalta relevantti kysymys jää edelleen vaille vastausta, minkä vuoksi librettojen kääntämistä on perusteltua tarkastella myös muista sisällöllisistä näkökulmista. Tähänastisissa tutkielmissa painotettu tekninen toimivuus on

kiistatta laulettavan librettokäännöksen perusedellytys, mutta itse kääntämisen problemaattisuuteen sen tarkastelu ei vielä tarjoa vastausta. Musikaalin kääntämistä käsittelevälle jatkotutkimukselle näyttäisi näin ollen olevan selvä tarve, sillä laadukkaista librettokäännöksistä hyötyy yleisön lisäksi koko kohdekielisen produktion valmistamiseen osallistuva työyhteisö.

Lopuksi on hyvä pysähtyä hetkeksi pohtimaan, mitä subtekstianalyysi kertoi tanssivien vampyyrien tarinasta musikaalina ja kaunokirjallisena teoksena. Michael Kunze (2006b) on todennut *Tanz der Vampire* olevan hyvin eurooppalainen teos, mikä näyttää subtekstianalyysin perusteella pitävän paikkansa. Voidaan jopa ajatella, että osa musikaalin viehätystä perustuu nimenomaan siihen, että libretto leikittelee rivien välissä eurooppalaisen kulttuurin perinteisillä arvoilla ja klassikko-teoksilla. Kurt Gänzl (2001, 248) puolestaan näkee *Tanz der Vampire* grusikaaleiksi kutsutun musikaalityypin parodiana, mikä on yhtäältä sopusoinnussa ja toisaalta ristiriidassa subtekstianalyysin tulosten kanssa. Hyödyntäessään *Draculan* kerrontatekniikkaa ja juonta omiin käyttötarkoituksiinsa teos epäilemättä parodioi perinteisiä vampyyritarinoita, mutta samalla musikaali on mitä tyypillisin goottilaisen tyyliuunnan edustaja. *Tanz der Vampire*ssä vampyyri näyttäisi olevan tähänastisen evoluutionsa huipulla. Se on muuttunut kauhistuttavasta, vaeltavasta ruumiista inhimilliseksi, eroottiseksi, karismaattiseksi ja syvästi tuntevaksi yön olennoiksi, joka lupaa viedä yleisönsä pois arjen harmaudesta toiseen todellisuuteen. Toisin kuin Stokerin aikalaislukijan, meidän ei enää tarvitse uskoa, jotta voisimme tietää enemmän. Me tiedämme liikaa ja siksi haluamme jälleen uskoa – vaikka vain teatteriesityksen ajan. Tieteen kehitys ei ole tehnyt myyteistä tarpeettomia.

Tanssivien vampyyrien tarina on paitsi vampyyrien myös tekstien tanssi. Intertekstuaalisesti värittyntä tekstiä voidaan tarkastella kuten keskiyön tanssiaisten menuettia, jossa jokainen juhluvieras tanssii omalla persoonallisella tavallaan ja samalla osana yhteistä koreografiaa. Yhden katsojan huomio kiinnittyy vampyyrikreiviä välttelevään professoriin, toinen seuraa partnerilleen flirttailevaa Herbertiä ja kolmas katsoo menuettia Krolockin ja Sarah'n johtamana kokonaisuutena. Vastaavasti jokaisen lukijan tulkinnassa aktivoituvat erilaiset intertekstuaaliset elementit. Lukijalla on valta päättää, jääkö hän seuraamaan yhden subtekstin valottamaa sivujuonta vai tarkasteleeko hän kaunokirjallista teosta mieluummin yhtenäisenä kokonaisuutena. Kääntäjän tehtävä on tarjota vaihtoehtoja, sillä jos lähdetekstin intertekstuaalisuus katoaa käännösprosessin aikana, subtekstit alkavat tanssia rinnakkain primaaritekstin kanssa ja yksityiskohtien muodostama lumous särkyy.

LÄHTEET

- Aaltonen, Sirkku 2000. Näytelmäkirjallisuuden kääntäminen Suomessa. Paloposki, Outi & Makkonen-Craig, Henna (toim.). *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Yliopistopaino, Helsinki. 132–152.
- Archer, Carol M 1986. Culture Bump and beyond. Joyce Merrill Valdes (toim.). *Culture Bound. Bridging the cultural gap in language teaching*. Cambridge University Press, Cambridge. 170–178.
- Back-Vega, Peter (toim.) 1999. *Tanz der Vampire – das Musical*. [Musikaalin käsiohjelma]. 3. painos. Vereinigte Bühnen Wien, Wien.
- Bassnett, Susan 1998. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. Bassnett, Susan & Lefevere André. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Multilingual Matters*, Clevedon. 90–108.
- Bellingham, David 1990. *Kreikan mytologia*. Suomennos Juha Väänänen. Gummerus Kustannus Oy, Helsinki.
- Billeskov Jansen, F. J.; Stangerup, Hakon & Traustedt, P. H. (toim.) 1975. *Kansojen kirjallisuus 3. Renessanssi (1500-luku)*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.
- Budapesti Operett Színház 2007. *Programme*. [WWW-dokumentti]. <<http://www.operettszinhaz.hu/index.nof?o=0&k1=53&nyelvid=2>>. Luettu 21.10.2007.
- Catholic Encyclopedia, The* 2007. Robert Appleton Company, New York. [Saatavilla WWW-muodossa]. <<http://www.newadvent.org/cathen/index.html>>. Luettu 21.8.2007.
- Ellonen, Annikki 1998. ”Niin että jos vain ajattelenkin sinua”. Aaltonen, Sirkku (toim.). *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere University Press, Tampere. 40–48.
- Franzon, Johan 2006. *Att få orden att sjunga – funktionell utformning av tre musikalöversättningar*. Helsingin yliopisto, ruotsin kielen kääntämisen ja tulkkauksen lisensiaatintutkimus.
- Frayling, Christopher 1992. *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. 2. painos. Faber and Faber, Lontoo.
- Gelder, Ken 1994. *Reading the Vampire*. Routledge, Lontoo.
- Genette, Gérard 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Englanninos Hanna Newman & Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Grier, Michelle 2007. Kant's Critique of Metaphysics. Zalta, Edward N. (toim.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [WWW-dokumentti]. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2007/entries/kant-metaphysics/>>. Luettu 21.8.2007.
- Gänzl, Kurt 2001. *Musicals. The Complete Illustrated Story of the World's Most Popular Live Entertainment*. 2. uudistettu painos. Carlton Books Limited, Lontoo.

Hakkarainen, Marja-Leena 1998. Moniääninen romaani eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin Kerjäläisromaanissa. Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.). *Interteksti ja konteksti*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 30–50.

Hamann, Brigitte 2005. *Elisabeth. Kaiserin wider Willen*. Piper Verlag, München.

IKSUR = Immanuel Kant State University of Russia 2005. *About University*. [WWW-dokumentti]. <<http://intdep.albertina.ru/>>. Luettu 21.8.2007.

Juva, Kersti 1998. Puhekieli ja kirjakieli. Aaltonen, Sirkku (toim.). *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere University Press, Tampere. 49–53.

Kaindl, Klaus 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Kant, Immanuel 1788. *Kritik der praktischen Vernunft*. [Saatavilla WWW-muodossa]. <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1367&kapitel=1#gb_found>. Luettu 21.8.2007.

Kant, Immanuel 1990. Käytöllisen järjen kritiikki. Kant, Immanuel. *Siveysopilliset pääteokset*. Suomennos J. E. Salomaa. 2. painos. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.

Knopf, Gerhard 1997. Tanz der Vampire im Spiegel der Presse. *Musicals* 68. 6.

Kohlheim, Rosa 1998. *Duden. Lexikon der Vornamen*. Dudenverlag, Mannheim.

Krumm, Michael & Rösch, Gabi 2003. Tage ohne Schlaf! Karsten, Sandra (toim.). *Tanz der Vampire – das Kult-Musical in Hamburg*. [Musikaalin käsiohjelma]. Theater Neue Flora Produktionsgesellschaft mbH, Hampuri. 3–4.

Kunze, Michael 1996. *Elisabeth*. 2. painos. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Hampuri.

Kunze, Michael 1999. [Ei otsikkoa]. Back-Vega, Peter (toim.). *Tanz der Vampire – das Musical*. [Musikaalin käsiohjelma]. 3. painos. Vereinigte Bühnen Wien, Wien. 19.

Kunze, Michael 2002. *Tanz der Vampire*. 3. painos. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Hampuri.

Kunze, Michael 2005. *Elisabeth*. Suomennos Esko Elstelä. Näytelmäkulma, Helsinki.

Kunze, Michael 2006a. *Re: Die finnische TdV-Übersetzung*. [Henkilökohtainen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Marika Hakola. Lähetetty 4.10.2006. Luettu 4.10.2006.

Kunze, Michael 2006b. *Tanz der Vampire*. [WWW-dokumentti]. <<http://storyarchitekt.com/musik/tanzdervampire.html>>. Luettu 29.3.2007.

Kuusisaari, Harri 2006. Musikaali on tie tunteisiin. *Classica Rondo* 11, 30–35.

Laine, Jarkko 2007. Pieni johdatus vampyyrien maailmaan. Stoker, Bram. *Dracula*. Suomennos Jarkko Laine. 2. painos. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki. 581–595.

Lappi, Otto 2001. *Kantin metafysiikka*. [WWW-dokumentti]. <http://home.edu.helsinki.fi/~olappi/lukionfilosofia/filosofit/kant/kantin_metafysiikka.htm>. Luettu 21.8.2007.

- Le Fanu, Joseph Sheridan 1988. Carmilla. Ryan, Alan (toim.). *The Penguin Book of Vampire Stories*. Penguin Books, New York. 71–137.
- Leatherdale, Clive 1985. *Dracula: the Novel and the Legend*. The Aquarian Press, Wellingborough.
- Lemmel, Birgitta 2007. *The Nobel Foundation: A Century of Growth and Change*. [WWW-dokumentti]. <<http://nobelprize.org/nobel/foundation/history/lemmel/index.html>>. Luettu 21.8.2007.
- Leppihalme, Ritva 1997. *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Multilingual Matters, Clevedon.
- Leskinen, Juice 1998. Muutakin on käännetty kuin kylkeä. Aaltonen, Sirkku (toim.). *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere University Press, Tampere. 87–92.
- Lutherbibel* 1984. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart. [Saatavilla WWW-muodossa]. <<http://www.bibleserver.com/index.php>>. Luettu 21.8.2007.
- Makkonen, Anna 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Viikari, Auli (toim.). *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 9–30.
- McNally, Raymond T. & Florescu, Radu 1994. *In Search of Dracula. The History of Dracula and Vampires*. Robson Books, Lontoo.
- Mehtonen, Päivi 1992. Miten moderni maailma kohtaa irrationaalisen? Suljetun ja avoimen mielen menetelmät Bram Stokerin Draculassa. Savolainen, Matti (toim.). *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Kirjastopalvelu, Helsinki. 69–95.
- Menger, Karola 2002. Interview mit einem Vampir-Macher. Menger, Karola & Walleit, Cordula (toim.). *Tanz der Vampire – das Musical*. [Musikaalin käsiohjelma]. Theater Stuttgart EINS Produktionsgesellschaft mbH, Stuttgart. 12–13.
- Meurer, Hans 2001. *Vampire – die Engel der Finsternis. Der dunkle Mythos von Blut, Lust und Tod*. Eulen Verlag, Freiburg i. Brsg.
- Miller, Elizabeth 2005. *Filing for Divorce. Count Dracula vs Vlad Tepes*. [WWW-dokumentti]. <<http://www.ucs.mun.ca/~emiller/divorce.html>>. Luettu 21.8.2007.
- Miller, Owen 1985. Intertextual Identity. Valdés, Mario J. & Miller, Owen (toim.). *Identity of the Literary Text*. University of Toronto Press, Toronto. 19–40.
- Murtomäki, Veijo 2007a. *Musiikkiteatterin uudet keveät lajit*. [WWW-dokumentti]. <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/rom_oop_fra6?s>. Luettu 21.10.2007.
- Murtomäki, Veijo 2007b. *Wieniläisoperetti ja berliniläisoperetti*. [WWW-dokumentti]. <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/rom_oop_ger5?s> Luettu 21.10.2007.
- Müller, Ulrich 2000. Musical. Fricke, Harald (toim.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II*. Walter de Gruyter, Berliini. 649–651.

- Oittinen, Riitta 2000. Kääntäminen uudelleenlukemisena ja uudelleenkirjoittamisena. Paloposki, Outi & Makkonen-Craig, Henna (toim.). *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Yliopistopaino, Helsinki. 265–285.
- Pohjola, Riitta & Jääskinen, Hanna 1998. Näytelmäkulma – maan suurin näytelmien suomennuttaja. Aaltonen, Sirkku (toim.). *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere University Press, Tampere. 121–126.
- Polanski, Roman 1984. *Roman*. Suomennos Risto Mäenpää. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.
- Polidori, John 1988. The Vampyre. Ryan, Alan (toim.). *The Penguin Book of Vampire Stories*. Penguin Books, New York. 7–24.
- Prece, Paul & Everett, William A. 2002. The megamusical and beyond: the creation, internationalisation and impact of a genre. Everett, William A. & Laird, Paul R. (toim.). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press, Cambridge. 246–265.
- Punter, David 1980. *The Literary of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman, Lontoo
- Raamattu 1992. Kirkon keskusrahasto, Helsinki. [Saatavilla WWW-muodossa]. <<http://raamattu.uskonkirjat.net/servlet/biblesite.Bible>>. Luettu 21.8.2007.
- Ruokonen, Minna 2006. Intertekstuaalisuus ja kaunokirjallisuuden kääntäminen. Tommola, Jorma (toim.). *Kieli ja kulttuuri kääntäjän työvälleinä*. Turun yliopisto. 57–82.
- Saariluoma, Liisa 1998a. Saatteeksi. Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.). *Interteksti ja konteksti*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 7–12.
- Saariluoma, Liisa 1998b. ”Siteeraamisen” funktiot Thomas Mannin ”montaasiromaanissa” Tohtori Faustus. Saariluoma, Liisa & Hakkarainen, Marja-Leena (toim.). *Interteksti ja konteksti*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 51–81.
- Saarinen, Esa 1985. *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. 5. painos. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo.
- Savolainen, Matti 1992. Gotiikka eilen ja tänään. Savolainen, Matti (toim.). *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Kirjastopalvelu, Helsinki. 9–39.
- Siltanen, Juha 1998. Eugen, I Presume? Aaltonen, Sirkku (toim.). *Käännetyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*. Tampere University Press, Tampere. 95–108.
- Silverman, Allan 2003. Plato’s Middle Period Metaphysics and Epistemology. Zalta, Edward N. (toim.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [WWW-dokumentti]. <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2003/entries/plato-metaphysics/>>. Luettu 22.8.2007.
- Snell-Hornby, Mary 2006. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Stoker, Bram 2003. *Dracula*. Barnes & Noble Books, New York.

Stoker, Bram 2005. *Dracula*. Saksannos Bernhard Willms. Verlagsgruppe Lübbe, Bergisch Gladbach.

Stoker, Bram 2007. *Dracula*. Suomennos Jarkko Laine. 2. painos. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

Suomen ev.lut. kirkko 2007a. *Jumalanpalveluksen sanastoa*. [WWW-dokumentti]. <<http://www.evl.fi/kkh/to/kjmk/opas2/sanat.html>>. Luettu 21.8.2007.

Suomen ev.lut. kirkko 2007b. *Virsi 158: Vihan päivä kauhistava!*. [WWW-dokumentti]. <<http://evl.fi/Virsikirja.nsf/8caa1d618cfca60ec2256de400516624/ca23b3b86a6988a1c2256d57003d916b?OpenDocument>>. Luettu 21.8.2007.

Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Viikari, Auli (toim.). *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. 59–103.

Taranovski, Kiril 1976. *Essays on Mandelštam*. Harvard UP, Cambridge.

Teatterin tiedotuskeskus 2006. *Mydyt liput puheteatterissa*. [WWW-dokumentti]. <<http://www.teatteri.org/tilastot/Katsojat%20n%E4ytelm%E4lajeittain.htm>>. Luettu 29.3.2007.

Toivonen, Anu 2000. *Sweeney Todd paloina eli kuinka libretto käännetään*. Turun yliopisto, englannin kielen kääntämisen ja tulkkauksen pro gradu -tutkielma.

Vereinigte Bühnen Wien 2007. *Vereinigte Bühnen Wien International*. [WWW-dokumentti]. <http://www.musicalvienna.at/vbw/vbw_international/t2cat382/t6_620>. Luettu 21.10.2007.

Wicks, Robert 2004. Friedrich Nietzsche. Zalta, Edward N. (toim.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [WWW-dokumentti]. <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2004/entries/nietzsche/>>. Luettu 21.8.2007.

Wildbihler, Hubert 1999. *Das internationale Kursbuch Musical: ein kritischer Begleiter durch 500 Werke*. 2. painos. Musicalarchiv Wildbihler, Passau.

Virkkunen, Riitta 2001. *Tekstitys oopperassa*. Tampere University Press, Tampere.

Virkkunen, Riitta 2004. *Aika painaa. Oopperan tekstilaitetekäännöksen toiminnalliset rajat*. Tampere University Press, Tampere.

DEUTSCHE KURZFASSUNG

Universität Tampere
Translationswissenschaft (Finnisch-Deutsch)
Institut für Sprach- und Translationswissenschaften

HAKOLA, MARIKA: Tanz der Texte – Die Übersetzung von Intertextualität im Libretto des
Musicals *Tanz der Vampire* von Michael Kunze

Magisterarbeit, 87 Seiten + Anhang 69 Seiten + deutsche Kurzfassung 11 Seiten
November 2007

1 Einleitung

Intertextualität heißt Texte in anderen Texten, Bedeutungen zwischen den Zeilen. Wenn die Hauptfigur eines Musicals dazu auffordert, mit ihm den schwarzen Gral zu suchen, steht der Übersetzer¹ vor der Aufgabe, einen relevanten Interpretationsrahmen für die Replik zu finden. In der vorliegenden Magisterarbeit wurde untersucht, was für eine Funktion die Intertextualität im Libretto eines modernen, durchkomponierten Musicals hat und wie sich die intertextuellen Beziehungen auf die Übersetzung eines sangbaren Librettos auswirken. Außerdem wurde eine Antwort auf die Frage gesucht, was für eine textanalytische Kompetenz das Übersetzen eines Musicallibrettos voraussetzt und wie es dem Übersetzer möglich ist, ein Gleichgewicht zwischen den inhaltlichen und musikalischen Herausforderungen während der Übersetzungsarbeit zu finden.

Das Musicallibretto ist eine multimodale Textsorte (Snell-Hornby 2006, 85), der bislang relativ wenig Aufmerksamkeit in translationswissenschaftlichen Studien geschenkt wurde. In Finnland ist noch keine Dissertation zum Thema veröffentlicht worden, obwohl ein Fünftel aller Theaterkarten für Musicals verkauft werden (Teatterin tiedotuskeskus 2006). Die wichtigste finnische Abhandlung dürfte die Lizenziatenarbeit von Johan Franzon (2006) sein, in der er die norwegisch-, schwedisch- und dänischsprachigen Übersetzungen des klassischen Broadway-Musicals *My Fair Lady* betrachtet und vergleicht. Obwohl die Musicalklassiker auch weiterhin eine feste Position in finnischen als auch in ausländischen Theatern haben, sieht das Musicalgenre heute völlig anders aus als im Jahr 1956, als *My Fair Lady* uraufgeführt wurde. Manches moderne Musical hat eine durchkomponierte Partitur, was eine wesentliche Wirkung auf den Librettotext und dessen Übersetzung hat. Wenn die gesamte verbale Information eines Werkes auf den gesungenen Repliken beruht, besteht keine

¹ Aus Lesbarkeitsgründen wird in dieser Kurzfassung nur die männliche Form verwendet, gemeint sind allerdings sowohl Männer als auch Frauen.

Möglichkeit mehr, den Inhalt des Librettos mit Hilfe von gesprochenem Dialog zu vermitteln. Daher müssen im ZIELTEXT neben dem Rhythmus, den Reimen und der Wortbetonung auch andere Sachen stimmen, was sowohl für Übersetzer als auch für Translationswissenschaftler eine neue Herausforderung bedeutet.

In der vorliegenden Arbeit wurde das Übersetzen eines modernen Musicallybrettos im Hinblick auf die Intertextualität betrachtet. Als Forschungsmaterial wurde das Libretto des Musicals *Tanz der Vampire* von Michael Kunze verwendet, das mittels der von dem Literaturwissenschaftler Kiril Taranovski (1976) entwickelten Textanalysemethode analysiert wurde. Außerdem wurde aus dem Libretto eine sangbare finnische Übersetzung erstellt, um herauszufinden, welche von den potenziellen Übersetzungsalternativen mit dem Notenbild des Werkes zusammenpassten.² Bei den Überlegungen zu angemessenen Übersetzungsstrategien wurde das Modell zur Übertragung der Allusionen von Ritva Leppihalme (1997) angewandt.

2 Ausgangspunkt der Untersuchung

Tanz der Vampire ist ein deutschsprachiges, durchkomponiertes Rockmusical, das auf dem gleichnamigen Film von Roman Polanski basiert und am 4. Oktober 1997 im Raimund Theater in Wien uraufgeführt wurde. Das Libretto wurde von Michael Kunze geschrieben, die Partitur stammt aus der Feder von Jim Steinman und die Regie der Welturaufführung wurde von Roman Polanski geführt. Bis zur Veröffentlichung der vorliegenden Magisterarbeit ist das Musical außer in Österreich auch in Deutschland, den USA, Estland, Polen, Japan und Ungarn aufgeführt worden. Weitere Produktionen in den Niederlanden und in Belgien sind in Vorbereitung. (Vereinigte Bühnen Wien 2007.) Da das Libretto des Musicals reichlich intertextuelle Bezüge enthält, eignete es sich ausgezeichnet als Forschungsmaterial für diese Arbeit.

Intertextualität ist ein in jeglicher Literatur vorkommendes, universales Phänomen, mit dem die Präsenz von einem oder mehreren Texten in einem anderen Text gemeint wird (Genette 1997, 2). Jeder Text entsteht und existiert nicht in einem Vakuum, sondern im Verhältnis zu einer Unzahl von früher und später geschriebenen Texten. Lesen wird als Dialog zwischen Leser, Text und Kontext verstanden, woraus folgt, dass die Bedeutung eines Textes erst durch die Interpretation des Lesers entsteht. Diese Sichtweise wird in der Translationswissenschaft von der so genannten „Manipulation School“ vertreten, der zufolge jede Übersetzung eine umgeschriebene Interpretation des Ausgangstextes ist (Snell-Hornby 2006, 47–50).

² Die finnische Übersetzung befindet sich als Anhang in der vorliegenden Magisterarbeit.

In der Literaturwissenschaft wird Intertextualität in *generelle* und *reduzierte* Intertextualität unterteilt (Ruokonen 2006, 58), von denen besonders die Letztgenannte vom translationswissenschaftlichen Interesse ist. Ritva Leppihalme (1997) hat in ihrem Werk *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions* die zur reduzierten Intertextualität gehörenden Allusionen erforscht und festgestellt, dass die intertextuellen Bezüge besonders wegen ihrer Kulturbezogenheit ein Übersetzungsproblem darstellen. Deswegen ist es für den Übersetzer äußerst wichtig, eine analytische und objektive Lesemethode zu finden, durch die die intertextuellen Elemente des Ausgangstextes während des Übersetzungsprozesses erkannt und analysiert werden können.

Eine solche Methode ist die von dem russischen Literaturwissenschaftler Kiril Taranovski (1976) entwickelte Subtextanalyse, die in der vorliegenden Arbeit angewandt wurde. Taranovski unterscheidet *genetische* Bezüge von den *intertextuellen* und konzentriert sich auf die letztgenannten. Um einen intertextuellen Bezug handelt es sich, wenn die semantische Bedeutung des Primartextes sich im Hinblick auf den Subtext verändert oder erweitert. Aus praktischen Gründen werden in Taranovskis Modell nur solche Texte als Subtexte akzeptiert, die zeitlich vor dem Primartext verfasst worden sind. In der Praxis können sich auch andere Texte auf die Interpretation des Lesers auswirken, da die Intertextualität ein retrospektives Phänomen ist. (Tammi 1991, 60–75.)

Taranovski teilt die intertextuellen Bezüge in vier Hauptkategorien, zu denen *direkte Benennungen* bzw. Eigennamen und *Zitate* sowie *stilistische* und *mehrquellige Bezüge* gehören (Tammi 1991, 75–90). Da in den drei letztgenannten Kategorien ein diskursiver Teil eines anderen Textes als Bezugselement dient, werden diese Kategorien in der vorliegenden Arbeit kollektiv *diskursive Bezüge* genannt. Wie in den meisten subtextanalytischen Untersuchungen, wurde auch in dieser Arbeit die Intention des Autors außer Betrachtung gelassen. Dafür gibt es zwei Gründe: Erstens können intertextuelle Bezüge unbewusst entstehen, und zweitens ist es fast unmöglich, die wirkliche Intention des Autors herauszuarbeiten. Damit ist die Subtextanalyse eine leser- bzw. rezeptionsorientierte Analysemethode, die sich zum Hilfsmittel des Übersetzers eignet.

Um die Intertextualität im Libretto von *Tanz der Vampire* effektiv analysieren zu können, musste die Anzahl der potenziellen Subtexte begrenzt werden. Da das Musical auf dem im Jahr 1967 erstausgestrahlten Film von Roman Polanski basiert, wurden als Subtexte nur diejenigen Texte akzeptiert, die vor dem genannten Jahr veröffentlicht worden waren.³ Aus praktischen Gründen wurden nur schriftliche Texte betrachtet, obwohl der Begriff Text im weitesten Sinne auch auf andere Zeichensysteme hindeuten kann (Hakkarainen 1998, 50).

³ Der Film steht in genetischer Beziehung zum Musical, weshalb er bei der Textanalyse nicht beachtet wurde.

3 Übersetzung und Musiktheater

Das Musical ist das populärste Genre des modernen Musiktheaters (Wildbühler 1999, 7), das auf den im 18. und 19. Jahrhundert entwickelten Musiktheatergattungen Vaudeville, Opéra comique, Opéra bouffe und Operette basiert (Gänzl 2001, 9–11). Obwohl der Begriff Musical meistens mit dem New Yorker Broadway und dem Londoner West End assoziiert wird, werden seit den 1990er Jahren immer mehr Musicals in mitteleuropäischen Theatern uraufgeführt. Der heutige Musical-Betrieb kann am besten mit den Worten Differenzierung und Globalisierung bezeichnet werden: Einerseits gibt es unterschiedlichste Stilrichtungen unter den modernen Musicals, andererseits gewinnen einige, hauptsächlich englischsprachige Werke immer mehr an Boden überall in der Welt.

Die modernen Musicals werden in zwei Hauptkategorien geteilt. Die so genannten Buch-Musicals erzählen eine lineare Geschichte, die durch die ins Gesamtwerk integrierten Gesangs- und Tanzszenen verdeutlicht wird. Die Konzept-Musicals dagegen basieren auf einem Grundproblem oder einer -metapher, die in den selbstständigen Gesangs- und Tanznummern variiert wird. (Wildbühler 1999, 8–13.) Seit den 1970er Jahren haben sich unter den Buch-Musicals durchkomponierte Werke durchgesetzt, zu denen auch das als Forschungsmaterial verwendete Musical *Tanz der Vampire* gehört. Weiterhin kann das Werk als ein Grusical beschrieben werden, das die schauerromantische Literatur als Quelle seiner Themen verwendet (vgl. Gänzl 2001, 236). Optisch ist das Musical ein visuelles Spektakel, funktioniert aber auch mit einem einfacheren Bühnenbild, wie die Warschauer Produktion im Jahr 2005 und die Wiener Jubiläumskonzerte im Jahr 2007 erwiesen.

Die Übersetzungsarbeit eines Musicals kann am besten durch einen Vergleich mit dem Übersetzen eines Sprechtheaterstückes und einer Oper bezeichnet werden. Alle drei Textsorten sind multimodale Texte, unterscheiden sich jedoch in vieler Hinsicht voneinander. Bei der Übersetzung eines Sprechtheaterstückes werden Aufführbarkeit und Sprechbarkeit betont. Die Sprache des Theaters ist keine gesprochene, sondern geschriebene Sprache, die durch Sprechen aufgeführt wird und deren Aufgabe es ist, auf der Bühne die Illusion von natürlicher Sprache zu schaffen. (Snell-Hornby 2006, 85–86.) In einem Musical ist das Verhältnis zur gesprochenen Sprache komplexer. Obwohl die Figuren oft miteinander Dialog führen, ähnelt der Librettotext mehr Lyrik als Prosa. Außerdem werden der Rhythmus sowie die Wort- und Satzbetonung in einem Musicallibretto nicht nur durch die entsprechenden Eigenschaften der Zielsprache bestimmt, sondern auch durch die Musik, die die Arbeit des Übersetzers von Anfang an gesteuert. Deswegen muss der Übersetzer Noten und Takte kennen, damit die Librettoübersetzung sowohl dem Notenbild des Musicals als auch der Betonung und dem Rhythmus der Zielsprache entspricht (Leskinen 1998, 87).

Diesbezüglich steht die Übersetzung eines Musicals der Übertragung einer Oper näher als eines Sprechtheaterstückes. Im Gegensatz zu einigen Opern besteht aber besonders in den neuen europäischen Musicals kein hierarchisches Verhältnis zwischen Musik und Librettotext, sondern beide dienen ausschließlich als Hilfsmittel der Erzählung (Kunze 2006a). Auch gesangstechnisch unterscheidet sich das Musical von der Oper. In Musicals ist der Gesang eine Art Erweiterung der Sprechstimme (Kuusisaari 2006, 34), weshalb verschiedene Laute und Lautenkombinationen in Musicalübersetzungen vielseitiger verwendet werden können.

In den bisherigen Untersuchungen sind die vom Notenbild auferlegten Beschränkungen als eine Art Übersetzungsproblem angesehen worden (vgl. Toivonen 2000), so dass nur die *technische* Funktionalität der Musicalübersetzungen, das heißt Rhythmus und Wortbetonung, eingehender betrachtet worden ist. Dieses kann in der Praxis zu ernsthaften inhaltlichen Problemen führen, weshalb in der vorliegenden Arbeit besondere Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Ausgangstextes gelegt wurde. Das Notenbild wurde bei der Übersetzungsarbeit als eine Rahmenbedingung angesehen, die letztlich bestimmte, welche von den potenziellen Übersetzungsalternativen verwendet werden konnte. Zur Problematik des Übersetzens an sich bietet die Berücksichtigung des Notenbildes aber keine Antwort, weshalb der Schwerpunkt der Betrachtung auf dem Inhaltlichen des Librettos lag.

Die Subtextanalyse funktionierte während der gesamten Übersetzungsarbeit als ein ausgezeichnetes Hilfsmittel, mit dem auch viele implizite intertextuelle Bezüge erkannt und analysiert werden konnten. Als der wichtigste Interpretationsrahmen des Ausgangstextes erwiesen sich die europäische Vampirmythologie und deren Reflektionen in der schauerromantischen Literatur, die im nächsten Abschnitt behandelt werden.

4 Vampirglaube in Europa

Erzählungen über lebende, blutsaugende Tote faszinieren die menschliche Phantasie seit Jahrhunderten. Vampirgeschichten existieren in fast allen Sprach- und Kulturräumen der Welt, so dass es nahezu unmöglich ist, den Ursprung des Mythos zu bestimmen (Gelder 1994, 24). Laut Meurer (2001, 12) reflektieren die Vampirmythen die menschlichen Urängste vor der Natur, der Sexualität und dem Tod. Während der Zeit des mythischen Weltbildes war das Blut ein Synonym für Leben und konnte sogar die Toten auferwecken – aus dieser Glaubensvorstellung entstand die schaurige Figur, die Vampir genannt wurde. Der europäische Vampir begann erst im Mittelalter sich von anderen blutsaugenden Kreaturen der Folklore zu unterscheiden. Da die Volkstradition stark mit der lokalen Kultur verbunden war, variierten die Vampirvorstellungen auch innerhalb Europas. Gene-

rell wurde der europäische Vampir als lebende Leiche gedacht, nicht als Geist, sondern als physische Kreatur, die zu ihrer Nahrung Menschenblut mit Hilfe spitziger Eckzähne saugte. In abergläubischen Dorfgemeinden wurde der Vampir als drohende Gefahr angesehen, die eliminiert werden musste. Dem als Lebendtoter verdächtigten Verstorbenen wurde einen Stock durchs Herz gerammt, der Kopf wurde abgeschnitten und zum Schluss die Leiche verbrannt. (Leatherdale 1985, 15–36.)

Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert wurde der europäische Vampirglaube von den griechisch- und römisch-katholischen Kirchen verstärkt. In den damaligen Glaubenskriegen dienten Hexen, Dämonen, Werwölfe und Vampire als christliche Schreckmittel, mit deren Hilfe das Volk der Kirche treu bleiben sollte: Das ewige Leben als Vampir bedrohte unter anderem Mördern, Häretikern, Selbstmördern, Hexen und Dieben. Da die katholische Transsubstantiationslehre den Abendmahlswein als das Blut Christi ansah, verschmolzen die heidnischen Glaubensvorstellungen und christlichen Doktrinen ziemlich unkompliziert zusammen. Der Vampir wurde ein Gegensatz zu allem, was Jesus nach der Bibel ist und vertritt. Jesus ist rein, gut und dazu bereit, sein Blut zu vergießen, damit die anderen Leben können. Der Vampir dagegen ist unrein, böse und saugt das Blut der anderen, um selbst weiterleben zu können. Beide versprechen ihren Nachfolgern eine Auferstehung nach dem Tode und ewiges Leben. (Leatherdale 1985, 25–28 & 176.) Diesbezüglich ist es kein Wunder, dass die Vampirgeschichten heute oft für eine Parodie des Christentums gehalten werden.

Aus der theologischen und wissenschaftlichen Diskussion verschwand der Vampir in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als der Vampirglaube durch einen von Kaiserin Maria Theresia verfüigten Erlass verboten wurde (Meurer 2001, 54). Mit der Aufklärung begann ein neues Zeitalter, in dem es keinen Platz für alte Glaubensvorstellungen gab. Der aus dem Alltagsleben der Menschen verbannte Vampir fand aber ein neues Zuhause in der schauerromantischen Literatur, in der er um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts landete. Als die renommierten deutschen und englischen Schriftsteller, wie Johan Wolfgang von Goethe und Lord Byron, alte Mythen als Quelle ihrer Gedichte und Erzählungen verwendeten, wurde der Vampir schnell salonfähig (Leatherdale 1985, 47). In den Werken der Schauerromantik entwickelte er sich von einer lebenden Leiche zu einem mysteriösen und attraktiven Adligen, den unschuldige junge Frauen völlig unwiderstehlich fanden. Als Held der Literatur vertrat der Vampir die unkontrollierbare und irrationale Bosheit (Savolainen 1992, 11), was seine Aufgabe schon im Zeitalter des mythischen Weltbildes gewesen war.

Zu den wichtigsten Vampirgeschichten der Schauerromantik zählen *Carmilla* von Joseph Sheridan Le Fanu und *Dracula* von Bram Stoker, die sich bei der Textanalyse als Subtexte von Tanz der Vampire erwiesen. Der Erstgenannte erschien im Jahr 1872 und war – im Gegensatz zu vielen ande-

ren Vampirerzählungen – ein elegantes und geschmackvolles Werk. Außerdem war Carmilla die erste schauerromantische Novelle, die eine Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen, der Vampirin Carmilla und ihrem Opfer Laura, erzählte. Zum ersten Mal wurde der Vampir als ein menschliches und emotionales Wesen dargestellt, das seine Opfer leidenschaftlich, doch zugleich tödlich, liebte. (Leatherdale 1985, 54–55.) Dies spielte später eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Vampirs in der europäischen Literatur.

Von großer Bedeutung war auch die Erzähltechnik, die Le Fanu in seinem Roman anwandte. Die erzählerische Spannung in Carmilla basiert auf dem ständigen Wechsel von *Heimlichem* und *Unheimlichem*, wie unter anderem Gelder in seiner psychoanalytischen Interpretation festgestellt hat. Der Vampir vertritt das Unheimliche, das mit allen Mitteln wieder heimlich gemacht werden muss – in Carmilla gibt es eine ganze Menge von väterlichen Figuren für diese Aufgabe. (Gelder 1994, 44–49.) Bram Stoker nahm Le Fanus Erzähltechnik für seinen Roman auf, der viel Gemeinsames mit Carmilla hat.

Dracula, der größte Klassiker der Vampirliteratur, erschien im Jahr 1897 und wurde von den damaligen Kritikern kühl aufgenommen. Noch im Jahr 1983 waren nicht alle dazu bereit, das Werk für die Publikationsserie *World's Classics* von Oxford University Press zu akzeptieren. (Frayling 1992, 297.) Trotzdem wurde Dracula eines der meistverkauften Bücher aller Zeiten, das als Inspiration für unzählige Filme, Bühnenadaptionen und literaturwissenschaftliche Forschungen gedient hat. Die Beliebtheit des Romans ist aber eher paradox, insofern das große Publikum die Geschichte meist aus einer Adaption kennt statt des Originalwerkes von Stoker. Heute gibt es nicht nur einen Dracula, sondern eine riesige Anzahl von unterschiedlichen Interpretationen. (Gelder 1994, 65.)

In seinem Roman fasste Stoker die alten europäischen Vampirvorstellungen zusammen und verschmolz sie mit den von Le Fanu entliehenen erzählerischen Elementen. Das Ergebnis war eine Geschichte, die so stark auf die spätere Vampirliteratur gewirkt hat, dass alle später geschriebenen Werke sie als ihre Quelle zu verwenden scheinen. Inhaltlich ist Dracula aber nicht nur eine Vampirgeschichte, die der Handlung von *Tanz der Vampire* sehr ähnlich ist, sondern auch eine Erzählung über den Kampf zwischen Wissenschaft und alten Glaubensvorstellungen. Der Vampirforscher van Helsing stellt fest, dass – um mehr als heute wissen zu können – wir wieder mehr glauben müssten. Und das, was wir auf Grund von Dracula zu wissen glauben, scheint genau das zu sein, worauf die erzählerische Spannung in *Tanz der Vampire* basiert.

5 Textanalyse und Diskussion

Bei der Textanalyse wurde das Libretto des Musicals *Tanz der Vampire* mittels der Analysemethode von Kiril Taranovski betrachtet. Die intertextuellen Bezüge wurden in zwei Hauptkategorien, direkte Benennungen und diskursive Bezüge, unterteilt. Zur ersten Kategorie zählten die Namen der Musicalfiguren sowie der im Libretto vorkommenden fiktiven und geschichtlichen Personen, Plätze und Werke. Zur zweiten Kategorie wurden diejenigen diskursiven Elemente gezählt, die auf die Bibel und Philosophieklassiker sowie auf *Carmilla*, *Dracula* und andere literarische Werke hinweisen. In dieser Kategorie wurden auch die textinternen Bezüge behandelt, die eine besondere Art der intertextuellen Elemente darstellen. Außerdem wurden bei jeder Unterkategorie die potenziellen Übersetzungsstrategien mit Hilfe von Ritva Leppihalmes Modell diskutiert.

Mit Hilfe der Subtextanalyse konnte festgestellt werden, dass die Intertextualität eine erhebliche Rolle im Libretto von *Tanz der Vampire* spielt. Von den verschiedenen Arten der intertextuellen Bezüge, die Tammi (1991) nach Taranovski (1976) nennt, sind fast alle Kategorien im Libretto repräsentiert. Falls diese Bezüge sich in der Interpretation des Lesers aktivieren, übernehmen sie die unterschiedlichsten Funktionen. Den Namen der Musicalfiguren geben die Subtexte eine semantische Bedeutung, indem sie die Vorstellung des Publikums über eine Figur verstärken, etwas über sie im Voraus verraten und ironische oder parodistische Züge in den Text bringen. Diejenigen Bezüge, die sich durch die Namen von fiktiven oder geschichtlichen Personen aktivieren, wirken sich ebenso auf die Charakterisierung der Figuren aus. Außerdem bringen sie viel implizite Information in den Text und gliedern die Wirklichkeit des Librettos im Verhältnis zur realen Welt und zu den fiktiven Wirklichkeiten in anderen literarischen Werken. Mit Hilfe der direkten Benennungen können sogar gänzliche Diskussionen geführt werden, indem erst die von mehreren Bezügen gestaltete Gesamtheit verrät, worum es in der Diskussion geht. Die Namen der unterschiedlichen Werke und Plätze verknüpfen wiederum das Libretto mit größeren Zusammenhängen, wie dem Genre der Vampirgeschichten oder einer philosophischen Richtung.

Die diskursiven Bezüge im Libretto verweisen hauptsächlich, ähnlich wie die direkten Benennungen, auf die Bibel, *Carmilla* und *Dracula* sowie die Philosophie von Friedrich Nietzsche und Immanuel Kant. Einzeln betrachtet bringen die Bibel-Bezüge schwarzen Humor in den Librettotext. Im Kontext der von den Vampiren vertretenen Nietzsche'schen Lebensanschauung wandeln sie aber besonders den Grafen von Krolock von einem brutalen Blutsauger in ein emotionales und tragisches Wesen um. Die *Carmilla*-Bezüge dagegen charakterisieren den Grafen als einen düsterromantischen Liebhaber, verheißen die zwischen dem Vampir und seinem Opfer Sarah entstehende Beziehung

und erklären dem Publikum, warum Sarah vor ihrem beschützten Leben in den fast sicheren Tod flieht. Als die kollektive Funktion der Dracula-Bezüge erwies sich eine systematische Irreführung der Zuschauer, die die überraschende Schlusswende unterstützt. Die Andeutungen auf die Philosophie von Nietzsche und Kant charakterisieren den Grafen von Krolock und seinen Gegner Professor Abronsius, indem sie die beiden Herren in derselben Kette von Wissen und Glauben verknüpft, mit der schon in der schauerromantischen Literatur die erzählerische Spannung geschaffen wurde.

Diesbezüglich funktionieren die intertextuellen Bezüge nicht nur auf der Mikroebene des Librettos, sondern haben auch eine erhebliche Wirkung auf die erzählerische Spannung des Werkes und die Entstehung der fiktiven Wirklichkeit, in der die Handlung des Musicals stattfindet. Textelemente, die auf andere literarische Werke hindeuten, bekommen eine neue Bedeutung, wenn sie im Kontext zueinander betrachtet werden. Zusammen führen sie die Erzählung weiter und wirken auf die Vorstellung des Publikums von den Musicalfiguren. Außerdem erwiesen sich die intertextuellen Bezüge als eine praktische Art und Weise, viele implizite Informationen ins Libretto eines Musicals einzuschließen, das als eine mit dem Notenbild verbundene Textsorte besonders kompakten verbalen Ausdruck voraussetzt.

Damit die Mehrdimensionalität, Humorigkeit und erzählerische Spannung des Textes während des Übersetzungsprozesses nicht abhanden kommen, mussten die intertextuellen Bezüge auch in der finnischen Librettoübersetzung vermittelt werden. Im Fall der direkten Benennungen erwies sich die Beibehaltung von Eigennamen als solche und die Verwendung einer feststehenden Übersetzung als die funktionalste Übersetzungsstrategie (vgl. Leppihalme 1997, 78–79), denn fast alle im Libretto vorkommende Eigennamen sind auch in der Zielkultur bekannt. In einigen Fällen war es aber wegen des Notenbildes nicht möglich, die genannten Übersetzungsstrategien anzuwenden. Dann musste der Eigenname wegen seiner Länge oder falschen Betonung durch einen Gattungsnamen ersetzt oder ausgelassen werden. Zur Übersetzung der diskursiven Bezüge eignete sich am besten die Verwendung einer feststehenden Übersetzung, die Umformulierung des Bezugs und die Bildung einer neuen intertextuellen Verbindung. In der Praxis musste fast jeder diskursive Bezug einigermaßen umformuliert werden, denn das Notenbild verhinderte in den meisten Fällen das Zitieren einer existierenden Übersetzung. Hier ist allerdings zu bemerken, dass es sich auch im Ausgangstext nur selten um direkte Zitate handelt.

Eines von den wichtigsten Ergebnissen der Subtextanalyse war die Beobachtung, dass die intertextuellen Bezüge in *Tanz der Vampire* mit der Kultur der deutschsprachigen Länder nicht verbunden sind. Als die Subtexte des Librettos aktivieren sich jüdisch-christliche Vampirmythen und europäi-

sche Literaturklassiker, die überall auf unserem Kontinent bekannt sind. Wir erkennen Transsylvanien als die Heimat von Vampiren unabhängig davon, ob wir den Roman von Stoker gelesen oder Dracula-Filme gesehen haben. Ebenfalls haben die meisten von uns schon in der Schule etwas über die Bibel, die abendländische Philosophie und die griechische Mythologie gelernt. Mit anderen Worten haben wir alle Fertigkeiten, die intertextuellen Bezüge in Tanz der Vampire zu verstehen, falls sie ins Libretto vermittelt werden. Auf Grund der Subtextanalyse scheinen die intertextuellen Elemente im Libretto erst dann zu „Culture Bumps“ (vgl. Leppihalme 1997) zu werden, wenn das Werk über die europäischen Grenzen hinaus transportiert wird. Diesbezüglich konnte festgestellt werden, dass Intertextualität auf eine Übersetzung nicht deswegen einwirkt, weil sie *immer* mit einer nationalen Kultur verbunden wäre, sondern weil jeder intertextuelle Bezug etwas Neues zur Interpretation des Ausgangstextes beiträgt.

Im zweiten Abschnitt wurde festgestellt, dass die Bedeutung eines Textes durch die subjektive Interpretation des Lesers entsteht. Da die Intertextualität in erster Linie eine Interpretationsfrage ist, erkennen verschiedene Leser unterschiedliche Subtexte im selben Text. Deswegen ist es dem Übersetzer nie möglich, alle potenziellen Interpretationen in seiner Arbeit wahrzunehmen. Aus demselben Grund bedeutet Übersetzen immer Umschreiben (vgl. Oittinen 2000, 206). Damit ist auch diejenige Übersetzung, die sich als Anhang der vorliegenden Magisterarbeit befindet, nur eine Interpretation des Original-Librettos. Trotzdem ist zu vermuten, dass mit Hilfe der Analysemethode von Kiril Taranovski möglichst viele Subtexte während des Übersetzungsprozesses erkannt werden konnten. Außerdem wurde festgestellt, dass ein intertextuelles Potenzial enthaltender Ausgangstext nicht nur im Lichte der Subtexte betrachtet werden sollte, da das Libretto von Tanz der Vampire sich als eine völlig kohärente Gesamtheit auch auf dem Primarniveau erwies. Als Zuschauer muss man die intertextuellen Bezüge nicht unbedingt erkennen, um das Musical genießen zu können.

Als eine analytische Lesestrategie scheint die Subtextanalyse sich als Hilfsmittel des literarischen Übersetzens zu eignen, weil der Übersetzer sein eigenes Leseerlebnis mit dem Publikum in der Zielkultur teilt (vgl. Oittinen 2000, 206). Die Anwendung der Methode setzt allerdings voraus, dass die Anzahl der als Subtexte akzeptierten Texte begrenzt wird, denn sonst wird die Analyse wegen des stofflichen Umfangs unmöglich. Gleichzeitig ist aber zu bemerken, dass eine Begrenzung immer künstlich ist, da die Intertextualität von Grund auf ein unendliches Phänomen ist. Außerdem sollte wahrgenommen werden, dass die Intertextualität nur einen Teil eines belletristischen Werkes darstellt. Nach der Subtextanalyse bleibt manche im Kontext der Librettoübersetzung relevante Frage auch weiterhin ohne Antwort, weswegen es wichtig ist, das Musicalübersetzen auch aus an-

deren inhaltlichen Blickwinkeln zu betrachten. Die in den bisherigen Abhandlungen betonte technische Funktionalität ist ohne Zweifel die Grundvoraussetzung einer sangbaren Übersetzung, bietet aber keine Antwort auf die Problematik des Übersetzens an sich. Aus diesem Grund scheinen weitere Forschungen zum Thema Musicalübersetzen nötig zu sein, da gelungene Librettoübersetzungen nicht nur dem Publikum, sondern dem ganzen Produktionsteam eines Musicals nützlich sind.

6 Ausblick

Michael Kunze (2006b) hat festgestellt, dass *Tanz der Vampire* ein sehr europäisches Werk sei, was mittels der Subtextanalyse bestätigt werden konnte. Man kann sogar denken, dass zumindest ein Teil von der Faszination des Werkes gerade darin liegt, dass der Librettotext zwischen den Zeilen mit den traditionellen europäischen Werten und Literaturklassikern spielt. Kurt Gänzl (2001, 248) sieht wiederum *Tanz der Vampire* als eine Parodie der schauerromantischen Musicals, was einerseits mit den Ergebnissen der Subtextanalyse übereinstimmt, andererseits ihnen widerspricht. Wenn *Tanz der Vampire* die Erzähltechnik und Handlung von *Dracula* zu seinem eigenen Zwecke benutzt, parodiert das Werk zweifellos die klassischen Vampirgeschichten. Gleichzeitig ist das Musical aber ein typisch schauerromantisches Werk, in dem der Vampir auf der Spitze seiner bisherigen Evolution steht. Er hat sich von einem schrecklichen Lebendtoten zu einem menschlichen, erotischen, charismatischen und emotionalen Wesen gewandelt, der seinen Zuschauern verspricht, sie aus dem grauen Alltag in eine andere Wirklichkeit zu führen. Anders als die zeitgenössischen Leser von Stoker brauchen wir nicht mehr zu glauben, um mehr zu wissen. Wir wissen zu viel und deswegen möchten wir wieder glauben – auch nur für die Dauer eines Theaterbesuches. Mythen sind durch den Fortschritt der Wissenschaft nicht unnötig geworden.

In *Tanz der Vampire* tanzen außer den Vampiren auch zahlreiche Texte. Ein intertextuell gefärbter Text kann wie das Menuett im Mitternachtsball betrachtet werden, in dem jeder Gast auf seine persönliche Art und Weise und gleichzeitig als ein Teil der gemeinsamen Choreographie tanzt. Der eine Zuschauer legt seine Aufmerksamkeit auf den Professor, der versucht, den Vampirgrafen zu meiden; der andere beobachtet den Grafensohn, der mit seinem Tanzpartner flirtet; ein weiterer genießt das Menuett als eine visuell beeindruckende Gesamtheit. Entsprechend hat jeder Leser das Recht zu entscheiden, ob er der von einem Subtext verratenen Nebenlinie folgen möchte oder ob er das belletristische Werk lieber als eine einheitliche Gesamtheit betrachtet. Die Aufgabe des Übersetzers besteht darin, Alternativen anzubieten, denn falls die Intertextualität während des Übersetzungsprozesses verschwindet, beginnen die Subtexte neben dem Primartext zu tanzen und die Faszination der Einzelheiten zerbricht.