

Teemu Ikonen

”1700-luku sellaisena kuin sen tänään kuvittelemme.” Sovittaminen historian hahmottamistapana kolmessa 1970-luvun romaanidramatisoinnissa

”Toiset eivät salli minun olla omien retkieni kirjoittaja ja toiset väittävät minun sepittäneen teoksia, joita en edes tunne.”
– Lemuel Gulliver *Gulliverin matkojen* Faulkner-editiossa 1735¹

”Teatteri etsii tehtävänsä. Klassikoiden väärinkäyttö on eräs ajankohtainen väistöliike, kompromissi (teatteri)laitoksen feodaalisille rakenteille.”
– Heiner Müller *Le Mondessa* 12.3.1979²

1700-luvun romaaneissa tuodaan usein esille, että lukijalle välitettävä kertomus on tulosta pohjatekstin tai -tekstien käsittelystä. Näin tehdään muuten niinkin erilaisissa teoksissa kuin Swiftin *Gulliverin matkat* (1726), Diderot’n *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* (kirjoitettu 1770-luvulla) ja de Laclos’n *Vaarallisia suhteita* (1782). Niissä annetaan ymmärtää, että luettavana on vain yksi versio alkutekstistä, ja sen autenttisuus tai lopullisuus on kaikkea muuta kuin selvää. Kilpailevia laitoksia, täydennys- ja jatko-osia on syytä odottaa ilmestyviksi. ”Emme voi tällä hetkellä kertoa lukijalle neiti de Volangesin tarinan jatkoa”, kirjoittaa ”toimittaja” *Vaarallisissa suhteissa*, ”emmekä saattaa hänen tietoonsa niitä synkkiä tapahtumia, jotka saattoivat rouva de Merteuil’n täydellisen onnettomaksi [--]. Ehkä me jonakin päivänä voimme täydentää tämän teoksen” (de Laclos 1989, 408).

Lukijaa ohjataan ajattelemaan romaania kahden tekstin, jo olemassa olevan ja mahdollisesti tulevan välissä. Näin tehdään monin tavoin ja seurauksin. *Gulliverin matkojen* toiseen painokseen (1735) liitettyssä kirjeessä Swift ilmaisee närkästyksensä kustantajan tekemiin muutoksiin, jotka olivat tylsyttäneet teoksen kärjen. Gulliverin suulla hän syyttää kustantajaa samalla ensilaitosta seuranneesta kirjallisten vasteiden vuosta, joka oli hämärtänyt, kenen tekstistä oli alun alkaen kysymys.³ *Vaarallisissa suhteissa* toimittajahahmo väittää julkaisevansa autenttisen kirjekokoelman sellaisenaan, mutta viimeisen kirjeen alaviitteessä hän esittääkin päättävänsä, jatkaako tarinaa vai ei, kuultuaan ensin, mitä teoksen lukijat ovat pitäneet tähänastisesta.⁴ Kertomuksen loppu esitetään näin satunnaisesti ja sen jatko riippuvaiseksi juuri siitä vasteesta, jota Gulliver niin paheksui.

Kun 1700-luvun klassikoita on sovitettu 1900-luvulla, sovituksellisuus – ”alkutekstin” määrittäminen yhtäaikaan sovittavaksi ja sovitettavaksi – on otettu huomioon vaihtelevasti.⁵ *Gulliverin matkojen* filmatisoinneissa matkakertomusta kehystävät tekstit on jätetty säännönmukaisesti huomiotta Georges Méliès’tä (1902) lähtien. De Laclos’n

tapa korostaa kirjekokoelman rakentumista on sivuutettu tuoreissakin elokuvaversioissa. Toisaalta sovitettavan tekstin välillisyyden huomioimisesta on tullut tavallista 1990-luvulta eteenpäin draaman, television, elokuvan ja sarjakuvan keinoin tehdyissä sovituksissa. Viimeksi mainitusta käy esimerkiksi Martin Rowsonin *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1997), jossa ei ainoastaan kerrota Laurence Sternin teoksen ”tarinaa” sarjakuvan keinoin, vaan Tristramin kerronnan oheen lisätään taso, jossa sarjakuvataiteilija seikkailee seuralaisineen, sovittaa Sternin tekstiä ja ajautuu keskelle sen muita sovituksia (ks. Rowson 1997, kirjan V alku).

Seuraavassa huomio kohdistetaan kolmeen dramatisointiin, joissa 1700-luvun sovitettavan tekstin välittyneisyyttä käsitellään monipuolisesti. Romaanidramatisoinnit ovat sovituksia Linda Hutcheonin (2013, 7) määritelmän mukaan, eli ne muuntavat olemassa olevaa teosta avoimesti ja laajasti.⁶ Milan Kunderan näytelmän *Jacques et son maître* (1981) lähtökohtana on uskollisuus Diderot’n antiromaanin tavalle tuoda tarinat esille versioina. Ulrich Plenzdorfin *Nuoren W:n uudet kärsimykset* (1972) sijoittaa Wertherin tarinan 1700-luvun Itä-Saksaan ja parodioi samalla Goethen romaanin isällistä julkaisijahahmoa. *Kvartetossa* (kirjoitettu 1980) Heiner Müller yhdistää 1700-luvun lopun ja kolmannen maailmansodan jälkeisen maailman tavalla, joka on uskonon *Vaarallisten suhteiden* tarinalle, mutta samalla hän kehittää kirjeromaanin rakennetta vastaavan dramaturgian.⁷

Vaikka romaanidramatisoinnit ovat tekstejä kahden taiteenlajin välissä ja siksi sovituksellisia erityisellä tavalla, ne ovat jääneet sovitustutkimuksessa vähälle huomiolle (ks. esim. Bruhn, Gjelsvik & Hansen [eds.] 2013; Krebs [ed.] 2014; vrt. Cox 2000). Hutcheon ei käsittele draamoja varsinaisina sovituksina, ja näyttämötoteutuksia hän lähestyy karkealla kertomisen ja näyttämisen vastakkainasettelulla (Hutcheon 2013, 34–46), joka on ongelmallinen niin historiallisesti kuin teoreettisestikin. 1970-luvulla proosan kertovia keinoja sovellettiin laajasti eurooppalaisessa teatterissa (ks. Miller 1981, 431–33), ja tämä antoi ajalle erityisen leiman 1960-luvun teatterivallankumouksen ja myöhemmän ”draaman jälkeisen teatterin” (ks. Lehmann 2009) välissä. Viime vuosikymmenten kertomusteoriassa draamallisen ja narratiivisen esitystavan suhde on osoittautunut mutkikkaaksi niin kirjoitetussa kuin esitetyssäkin draamassa (ks. Jahn 2001; Sommer 2005; Richardson 2007).

Koska Kunderan, Plenzdorfin ja Müllerin sovittamat tekstit korostavat sovituksellista luonnettaan, dramatisoinneissa voidaan kiinnittää huomio siihen, miten sovittaminen sovitetaan.⁸ Miten romaanidramatisoinnissa otetaan huomioon sovitettavan tekstin tavat tuoda oma välittyneisyytensä esille ja miten niitä muunnetaan? Hutcheon jättää tämän tason ilmiöt käsittelemättä, vaikka ne ovat tavallisia jo pelkästään 1700-luvun romaanien sovituksissa. Yksi syy tähän on, että hän ei suhteuta ajatuksiaan esimerkiksi Gérard Genetten (1987, 1997) teoriaan tekstienvälisistä suhteista. Esimerkiksi tekstejä teoksiksi kehystävät peritekstit (teoksen nimi, motto, esipuhe, toimittajan huomautukset, jälkisanat) olisi lisättävä sovittamisen mahdollisten kohteiden joukkoon.⁹

Lähden seuraavassa liikkeelle erottelemalla sovituksellisia käytäntöjä sovittavissa romaaneissa ja analysoin sitten sovituksellisten piirteiden muuntumista draamasovitus-ten eri tasoilla. Edetessäni näin ”sisältä ulos” tavoitteeni on osoittaa, että sovittaminen ei ole pelkästään *tarinan* tuottamista uudelleen vaan myös *historian* hahmottamisen tapa.¹⁰ Millaisena historiallisuus näyttäytyy, kun se hahmotetaan draaman suhteena sitä edeltävään ja sitä seuraavaan versioon?

Sovitus: kahden isännän palvelija?

Diderot’n *Jaakko fatalistissa* sovituksellisuus tulee esille kolmella tasolla. Jaakon mukaan todellisuus noudattaa ”ylhääille kirjoitettua”; se on ikään kuin kirjoitusta lihaksi tulleena. Päättyessään Jaakon ja isännän tositarinaa (*histoire*) ”Tekijä” (*Auteur*) paljastaa sen olleen sovitus eräästä käsikirjoituksesta; hän on siis muunnellut lukemaansa.¹¹ ”Tekijän” paikalle lopussa astuva ”kustantaja” (*éditeur*) jatkaa samoilla linjoilla. Hän ei kokoa Jaakon ja isännän tarinoita yhteen vaan esittelee kolme mahdollista jatkoa niille. Näin hän tuo esiin sen, miten kirjoitettua voidaan täydentää ja mukauttaa uuteen ympäristöön edellisen tekijän ulottumattomissa.

Kunderan näytelmässä *Jacques et son maître* Jaakon, isännän ja markiisitar de la Pommerayen tarinat tuodaan esille toisiaan heijastelevina muunnelmina. Niitä kuljetetaan vuoroin niin, että toiminnan ykseys purkautuu toisinaan yksittäisessä kohtauksessakin (ks. Kundera 1986, 38–40). Näyttämöohjeen mukaan muunnelmat sijoittuvat 1700-luvulle ”sellaisena kuin me sen tänään kuvittelemme” (21). Näyttämön jako kahteen tuo menneisyyden välittyneisyyden näkyväksi: edessä alhaalla tapahtuu tarinan nykyhetki, jossa Jaakko, isäntä ja majatalon emäntä keskustelevat, ja takana ylhäällä olevalla korokkeella on puolestaan menneisyys. Keskustelun ja kerrottujen tapahtumien aika sekoittuvat alituisen siten, että kertojat nousevat korokkeelle, kun he ovat osallisina toiminnassa ja heidän kuulijansa jäävät alas nykyhetkeen; roolijaossa ei erotella kertovaa ja kokevaa minää. Näin yleisö näkee, miten menneisyyden asema ”ylhääille kirjoitettuna” luodaan nykyhetkestä lähtien, metaleptisesti.¹²

Diderot’n tekijä- ja kustantajahahmot korvataan näytelmässä henkilöillä, jotka tuntevat oman kirjallisen taustansa. Menneiden tapahtumien ohella itse kertojat näyttyvät sovituksina:

ISÄNTÄ: Luuletko että he uskovat henkilöä joka on kirjoittanut meidän tarinamme uudelleen? Eivätkä katsasta tekstiä ja saa selville, keitä me todella olemme?

JAAKKO: Herra, meidän tarinamme ei ole ensimmäinen joka kirjoitetaan uudelleen. Joka ikinen asia joka on ikinä tapahtunut täällä alhaalla on jo kirjoitettu uudelleen satoja kertoja, eikä kukaan voi ikinä kuvitella tarkistavansa, mitä tapahtui todella. Ihmiskunnan historia on kirjoitettu niin usein uudelleen, että ihmiset eivät enää tiedä, keitä he ovat.

ISÄNTÄ: Sinä pelotat minua. Joten nämä ihmiset (*viittaa yleisöön*) tulevat

uskomaan, että meillä ei ollut hevosia ja että meidän oli kuljettava tarinamme läpi kuin paljasjalkaiset kulkurit?

JAAKKO: (*viittaa yleisöön*) Hekö? *Heidät* saa uskomaan mitä tahansa. (Kundera 1986, 67; englannista suom. TI.)¹³

Jaakko ja hänen isäntänsä hahmottavat tilanteensa niin, että heidän tarinoillaan on kaksi isäntää, entinen ja nykyinen, alkuperäinen kirjailija ja sovittaja. Kahden isännän palveleminen on komedian topos, mutta yllä siitä tulee metafora yksilön suhteesta historiaan jatkuvana altistumisena identiteetin uudelleenmäärittelylle. Uudella isännällä on valta muokata tarinaa mielin määrin, kirjoittaa historia voittajan tapaan uudelleen. Keskustelussa näyttämötoteutuksen yleisö tuodaan osaksi sovitettua maailmaa, epäkriittisenä joukkona, joka tyytyy osaansa sanellun tarinan passiivisena vastaanottajana. Jaakon provokaatio kylvää epäluottamusta ohjaajaa kohtaan ja usuttaa yleisöä sovitettavan tekstin pariin.

Jos draamatekstin lukija seuraa Jaakon ohjetta ja katsastaa sovitettavan tekstin, millaisena historian uudelleenkirjoitus sitten näyttäytyy näytelmän kokonaisuudessa? Erityisen huomion ansaitsee tapa, jolla Jaakon, isännän ja majatalon emännän tarinat päätetään. Kundera muuttaa Diderot'n tekstiä merkittävästi vain miesten osalta: he huomaavat tullessaan molemmat vahingossa isiksi ja päättävät jatkaa matkaa yhdessä kohti tuntematonta päämäärää. Lehtolapsiteema kytkee näytelmän tšekin kielellä kirjoitettuun *Jäähyväisvalssiin* (1970), jota Kundera kaavaili romaanituotantonsa testamentiksi. Siinä Bertlef suosittaa Klímalle vahingossa siinnee lapsen pitämistä, koska ”elämän hyväksyminen kaikkineen merkitsee ennalta-arvaamattoman hyväksymistä” ja ”lapsi on pelkkää ennalta-arvaamattomuutta” (Kundera 1987, 47).

Tekstien sovittamisen kannalta näytelmässä *Jacques et son maître* menneen, jo luodun tekstin määräysvalta ja mennyttä uudelleen luovan yksilön vapaus eivät ole toisensa poissulkevia vaihtoehtoja. Kunderan tapa täydentää Diderot'n tekstiä ei tuo tekijää esiin orjallisenä toistajana eikä uuden suvereenina luojaan vaan pikemminkin yhteensattumilla leikkivänä muuntelijana. *Jacques et son maître* ironisoi historian isäntien pyrkimykset viimeiseen sanaan, ja siirtää muuntuvaisen kirjallisen perintönsä mieluusti uusille, tuntemattomille näyttämöille.

Sopeutumaton teksti: isä, poika ja neljäs tärsky

Goethen romaanin *Die Leiden des jungen Werther* (1774) avaa mottomainen ”Luonnos” (*Entwurf*), jota seuraa kaksi osaa ”julkaisijan” (*Herausgeber*) kokoamia Wertherin Wilhelmille lähettämiä kirjeitä. Viimeisessä osassa ”julkaisija” rakentaa kuvaa Wertherin viimeisistä päivistä kirjallisen jäämistön lisäksi tapahtumiin osallisten haastattelujen pohjalta. Samalla hän käsittelee itse sovitusprosessia, kirjallisen materiaalin järjestämistä ehjäksi kertomukseksi ja valottaa tarinan päätökseen vaikuttaneita tekijöitä tavalla,

joka ei olisi ollut mahdollista Wertherin kirjeissä. ”Luonnos” puolestaan muuntaa Wertherin viimeisiä sanoja, julkaisematonta kirjettä Lottelle, jota ”julkaisija” on myöhemmin lainaava (ks. Goethe 1987, 208, 283).¹⁴ Väläyttämällä tapahtumien synkkää päätöstä se ohjaa lukijaa ajattelemaan Lotten suhdetta Wertheriin tuhoon tuomittuna.

1960-luvun lopulla Ulrich Plenzdorf suunnitteli elokuvakäsikirjoitusta aiheesta Werther työharjoittelijana. *Die neuen Leiden des jungen W.* ilmestyi kuitenkin ensin proosakertomuksena kirjallisuuslehdessä alkuvuodesta 1972; samanniminen näytelmä sai ensi-iltansa toukokuussa 1972, romaaniversio ilmestyi 1973 ja elokuva 1976 (Mews 1984, 35). Kukin Plenzdorfin julkaistuista teksteistä siirtää Goethen tarinan 1970-luvun DDR:ään ja korvaa sen vääjämättömyyden yhteensattumien summalla, josta on vaikea saada koottua lohduttavaa kertomusta (vrt. Goethe 1987, 209).¹⁵

Werther oli intohimoinen lukija ja näki oman tilanteensa kääntämänsä *Ossianin laulujen* läpi. Plenzdorfin Werther-muunnelman näytelmäversiossa Edgar Wiebau samastuu Salingerin Holden Caulfieldiin, *Sieppari ruispellossa* -romaanin sopeutumattomaan kertojaan. *Wertheriin* hän törmää sattumalta, etsiessään vessapaperia, ja tähän tarkoitukseen hän soveltaa teoksen ensimmäisiä ja viimeisiä sivuja. Jäljelle jäänyt kirja vangitsee Edgarin mielenkiinnon ensin nimenomaan vieraudellaan, kielensä muinaisuudella ja ”poskettomalla tyylillään” (Plenzdorf 1973, 9). Vaikka Edgar tunnistaa yhtäläisyyksiä tarinan ja oman tilanteensa välillä, ovat myös eroavaisuudet merkittäviä (ks. 28). Edgar alkaa hyödyntää kirjan yhtäaikaista soveltuvuutta ja soveltumattomuutta lähettämällä lainauksia siitä äänikirjeinä ystävälleen Willille, ikään kuin kuulumisinaan, ja katkomalla niillä keskusteluaan Charlieksi kutsumansa tytön kanssa. Käyttämällä ”Werther-pistooliaan” Edgar jakaa yleisönsä kahtia, erottaen itsensä niistä, jotka eivät tunnista alkutekstää. Wertherin tarinan tuntevan ei ole vaikea nähdä mieltä Edgarin lainauksissa, mutta tarinan maailmassa ne herättävät pelkästään hämmennystä.

Plenzdorfin näytelmässä Goethen ”Luonnoksen” paikalla ovat Edgarin kuolin-ilmoitus ja muistokirjoitukset *Berliner Zeitungissa*, joihin Edgarin isä törmää sattumalta. Tästä eteenpäin isä yrittää ottaa Goethen julkaisijahahmon tehtävän tarinassa ja alkaa rakentaa Edgarin tarinaa haastatteleamalla pojan läheisiä ja tulkitsemalla tämän kirjeitä. Isä kuuntelee Willin vastaanottamat äänikirjeet perä perää yhdellä kertaa (Plenzdorf 1973, 8–9); sen paremmin Willi kuin isä ei ymmärrä kontekstistaan kahdesti erotettuja ja nyt yhteen liitettyjen tekstien kokonaisuutta. Isän selvitystyön myötä konteksti alkaa rakentua kullekin lainaukselle uudestaan, mutta ei ilman Edgarin apua.

Menneisyyden ja nykyhetken lisäksi näyttämöllä on kolmas aikatila, ”toispuoleinen”, josta käsin kuollut Edgar tekee selittäviä interpolaatioitaan suoraan yleisölle. Ne ovat paradisia suhteessa *Wertheriin*, sillä ne antavat ymmärtää, että Edgarin toimintaa ohjaava malli olisi jäänyt tunnistamatta ilman pojan fantastista kykyä historian ulkopuolella.

Näytelmän 41. kohtauksella ei ole vastinetta tarinan romaaniversiossa (ks. Plenzdorf 1976, 81), ja siksi sen voi olettaa ilmaisevan jotain dramatisoinnin kannalta keskeistä.

Edgar on saanut selville, ettei isä olekaan taiteilija ja että juuri tämä yhdistää heitä; isä on puolestaan saanut tietää, että Edgar on vierailut hänen luonaan salaa putkiasentajan valepuvussa. Nyt heidät tuodaan näyttämölle kohtaamaan toisensa ensimmäisen ja ainoan kerran:

EDGAR: Mä olin ihan ännäkin siitä että sä olit vasta kolmekymmentä ja risat. En mä voinut sitä mitenkään tietää.

ISÄ: Kun olisit vain sanonut jotain.

EDGAR: Mä otin sen aika raskaasti ettei siellä ollut yhtään sun maalaamaa taulua.

ISÄ: Nyt minä ainakin tiedän minkä näköinen sinä olit. – Goethe, Willi, Charlie... [-] Minä en saa siitä mitään kokoon. Minä olen kolmekymmenkuuden, minulla ei ole ikäeroa sinuun edes kahtakymmentä vuotta. Pitäsihän sen onnistua. Mutta minä en saa mitään kokoon. Millainen ihminen sinä oikein olit? Kun vain olisit puhunut minun kanssani! Mutta minä olen melkein varma etten olisi siitäkään kovin paljon viisastunut.

EDGAR: Kai se niin on. – Sitä paitsi mä olin siihen aikaan melkoisessa depiksessä. Ei ollut Zarembaa eikä porukkaa, ruiskusta ei tahtonut tulla mitään, ei ollut Charlieta. Mä olin mun omasta mielestä suht lujaa tekoa henkisesti mutta kun saa kolme neljä tärskyä peräjälkeen, niin kyllä siinä jo alkaa polvet pettää. (Plenzdorf 1973, 59.)

Kohtauksessa isän ja pojan epäonnistumiset toistensa kerronnallistamisessa törmäävät toisiinsa. Osapuolten voi ajatella keskustelevan keskenään, sillä he osoittavat sanansa toisilleen. Toisaalta repliikit säilyttävät irrallisuutensa, eikä ole varmuutta, onko isän ja kuolleen pojan välillä kaksisuuntainen yhteys, jota kohtaaminen edellyttää.¹⁶ Kohtaamista häiritsevä osien yhteensopimattomuus toistuu Edgarin mainitsemassa maaliruis-kussa, jonka oikosulku vie hänen henkensä.

Plenzdorfin teoksen nimi *Nuoren W:n uudet kärsimykset* viittaa tietenkin Goethen, mutta toisaalta se tuo Edgarin esiin nimenomaan nuorempana Wiebauna. Isä ja poika jakavat Goethen julkaisijan osan huonolla menestyksellä, mutta mikä muu heitä yhdistää? Edgar on omaksunut väärinymmärretyt neron roolin, ja mallin siihen hän saa ainoastaan tiedosta, joka hänellä on isästään: tämä on jättänyt perheensä seurataksensa kutsumustaan taiteilijana. Taiteilijuus on kuitenkin ollut vain tekosyy. Edgar on toistanut tietämättään isän ratkaisua, paennut äitinsä luota pikkukaupungista esittämään boheemia Berliinissä. Teoksen nimi voidaan nyt lukea niin, että samat kärsimykset toistuvat sukupolvesta toiseen, isältä pojalle, yhdeltä nuorelta Wiebaulta toiselle. Niiden lähteenä ei ole *Werther* vaan jokin sitäkin huonommin tunnettu pohjateksti.

Kirjaruumiin näytöskuolema

Vaarallisissa suhteissa Valmont ja Merteuil omivat toisten viestejä ja tekevät niistä viettelystä ja koston välineitä. Kirjekokoelman toimittaminen on tätä toimintaa vastaava muokkaamisen tapa. Toimittajahahmo (*rédacteur*) kertoo toteuttaneensa ylhäältä tullutta käskyä säilyttää aidot kirjeet alkuperäisessä asussaan, mutta toisaalta hän on vali-

koinut ja järjestänyt materiaalinsa tarinan ymmärrettävyyttä ajatellen (de Laclos 1989, 6). Toimittajan esipuhetta kehystää ja kommentoi kustantajan (*éditeur*) huomautus, jossa teoksen dokumentaarisuus kyseenalaistetaan. Jos kirjeet ovat aitoja, ne ovat kustantajan mukaan jostain toisesta ajasta ja paikasta, sovitettu ”meidän pukuihimme ja meidän jokapäiväiseen elämäämme” (5). Kustantajan perusteet väitteelleen ovat kuitenkin erikoiset: teoksen materiaali ei voi olla 1700-luvulta, sillä siitä ilmi käyvä moraalittomuus on vieras ajalle, jolloin ”valistus on tehnyt kaikki miehet niin kunnollisiksi ja kaikki naiset niin vaatimattomiksi ja hillityiksi” (5). Oli kustantaja ironikko tai ei, kullakin teoksen tasolla näytetään, miten kirjoitettu teksti voidaan kehystää uudelleen ja kääntää edellisen kirjoittajan tavoitteita vastaan.

Heiner Müller sijoitti itsensä mielellään Shakespearen ja Brechtin kanssa samaan traditioon, jossa tarinoita ei keksitä vaan ne lainataan tai varastetaan.¹⁷ Müllerin *Kvartetto. Laclos’n mukaan* (*Quartett. Nach Laclos*, kirjoitettu 1980) tunnustaa pohjatekstiään, mutta muunnoksen laajuus ei ole selvä, sillä Müller ei omien sanojensa mukaan (1992a, 316) ollut lukenut *Vaarallisia suhteita* kokonaan, eikä romaani ollut näytelmän ainoa pohjateksti.¹⁸

20-sivuisen draamansa kohtauksiksi Müller on valinnut Merteuil’n ja Valmontin rakastelun, ”neitsyen nitistämisen” eli Cécile Volangesin surman, ”naisuhrin” eli rouva de Tourvelin itsemurhan sekä Valmontin kuoleman Merteuil’n myrkyttämänä. Mitään näistä ei tapahdu *Vaarallisissa suhteissa*. *Kvarteton* väkivaltaisuus on enemmän markiisi de Saden maailmasta. Konflikti keskitetään sukupuolten suhteeseen, joka oli ollut esillä de Laclos’n romaanin loppuratkaisua kommentoineessa tutkimuksessa.¹⁹ Müllerin valinta ei kuitenkaan kummunnut romaanista eikä sen kommentaareista, vaan hän lainasi sen erään toisen tekstinsä näyttämösovituksesta (Müller 1992a, 317).²⁰

Vaikka *Kvarteton* suhde de Laclos’n tekstiin ei ole suora eikä selkeä, sen voi katsoa muuntavan romaanin sovituksellisuutta monipuolisemmin kuin useimmat myöhemmät sovitukset. Lähtökohdan tähän luetaan antaa Müller itse (1992a, 317): hänen mukaansa keskeinen ongelma *Kvarteton* kirjoittamisessa oli, miten toteutetaan kirjekokoelman dramaturgia. Kysymystä voidaan tarkentaa: miten dramatisoidaan toimitettu kirjekokoelma, joka eri tasoillaan korostaa sitä, että kirjoitettu voidaan aina kehystää uudelleen?

Kirjemuoto korostaa ajallista ja tilallista etäisyyttä kommunikaatiossa. Kirjoittaminen tapahtuu kahden ajan välissä, kirjeet kirjoitetaan enimmäkseen tapahtumien jälkeen tai niitä ennakoimaan, ja tämän seurauksena lukijalla ei ole luotettavaa näkymää siihen, mitä esimerkiksi Valmontin ja Tourvelin välillä todella tapahtuu. Christopher Hampton (1986) pani de Laclos’n kirjeenvaihtajat sumeilematta kosketusetäisyydelle. Müllerin niukat näyttämöohjeet (*”Valmont tulee”*, *”Valmont menee”*) eivät sijoita henkilöitä samaan tilaan selvästi tai välttämättä. Tapahtumien välittyneisyys ja kirjeen

luonne tekstuaalisen kamppailun paikkana tulee esiin Merteuil'n ja Valmontin näytellyssä poissaolevia henkilöitä. Sen lisäksi, että Merteuil ja Valmont puhuvat ikään kuin omana itsenään – mikä on Valmontin mukaan sekin ”petojen näyttelijäntaidetta” (1992b, 194) – Merteuil esittää Valmontia ja Valmont puolestaan presidentinrouva de Tourvelia ja Cécileä eli uhrejaan. Kirje kirjekokoelmassa -rakennetta vastaa siis näytelmä näytelmässä; yhdistävänä tekijänä on poissaolevan henkilön tekojen ja sanojen uudelleenmuotoilu.

Näytelmän avaavassa monologissa Merteuil puhuu kuin Valmont olisi läsnä; hän simuloi heidän välilleen rakkauskohtauksen. Merteuil esittää itsensä kykenevänä erottamaan persoonansa täysin ruumistaan, joka ”hieroo nahkojaan” yhteen Valmontin kanssa. Valmontin hän sanoittaa heikoksi mieheksi, joka ei uudesti syttyneessä intohimossaan hallitse ruumiistaan: ”Miten helposti te menetätte rohkeutenne. Ette te ennen ollut sellainen. Onko naisten maailma haavoittanut teitä minun jälkeeni. Kyyneleitä, Valmont. Onko teillä sydän. Mistä saakka” (Müller 1992b, 191).²¹ Valmont soveltaa samaa retorista väkivaltaa kahdessa kuoleman speaktaakkelissa. Jälkimmäisessä niistä Tourvelia näyttelevä Valmont uhkaa Valmontia näyttelevää Merteuil'tä itsemurhalla, kunnes hänen naamionsa putoaa.

TOURVEL-VALMONT: HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Avaan valtimoni kuin kirjan joka on lukematta. Te opitte lukemaan sen minun jälkeeni, Valmont. [-] Pää kaasulieteen tungettuna minä olen tietävä että te seisotte takanani ajattelematta mitään muuta kuin miten pääsette minun sisääni [-]. Minä olen kuoleva tietosanakirja, jokainen sana on verimöykky. Teidän ei tarvitse sanoa minulle että viini oli myrkytettyä, markkii-sitar. Tahtoisin katsella teitä kuollessanne niinkuin nyt itseäni. Olen muuten yhä vieläkin itselleni mieleen. Se masturboi vielä matojenkin kanssa. Toivottavasti näytelmäni ei ikävystyttänyt teitä. (Müller 1992b, 201–202.)

Müller ei kirjoita *Kvartetossa* tyyliä pastissia libertiinikirjallisuudesta vaan pikemminkin rapsodian, jossa klassisen tragedian päätöksestä siirrytään kepeisiin musikaalivärssyihin ja väkivaltaisesti kirjaimellistettuihin metaforiin. Tourvel-Valmont tulee kohtauksessa esille mimeettisen hahmon sijaan eräänlaisena tekstiruumiina, jonka kuollessa purkautuu vuo ääniä historiasta ennen ja jälkeen *Vaarallisten suhteiden*: aluksi lainataan elisabetinaikaista näytelmää (ks. Barnett 1995, 13), kaasuliesi voi tuoda mieleen Sylvia Plathin ja Inge Müllerin kohtalot, ja ajatus matojen kanssa masturboivasta ruumiista lainaa teloitusta seuraamaan tulleen naisen lausahdusta Georg Büchnerin *Dantonin kuolemassa* (1835).²²

Kvarteton avaava näyttämöohje ohjaa ajattelemaan tarinaa ei ainoastaan ajankoh- taisena 200-vuotiaana vaan myös tulevaisuuden näkökulmasta: ”Salonki ennen Ranskan vallankumousta. Bunkkeri kolmannen maailmansodan jälkeen” (Müller 1992b, 191). Jos ajatellaan, että ohje sijoittaa tapahtumat yhtäaikaan kahteen aikaan, sen voi lukea sovitukseksi Laclos'n kahdesta esipuheesta. Olisiko taas niin, että moraaliltaan

näin kyseenalaiset henkilöt eivät voi olla omalta, valistuksen kultivoimalta aikakaudeltamme? Viittaus *Dantonin kuolemaan* antaa syyn vastata kieltävästi: *Kvartetto* näyttää valistuksen ajan salongin vallankumouksen hirmuvallan (”Terrorin”) esipuheena, ja bunkkerissa valistunut terrori syö lapsiaan vielä kapitalismin ja kommunismin välieselvittelyn jälkeenkin.²³

”Olen nähnyt aikani tavat”, alkaa *Vaarallisten suhteiden* Jean-Jacques Rousseaulta lainattu motto. *Kvartetossa* kirjeen kirjoittaminen muuntuu näyttelemiseksi ja lukeminen vastaavasti katsomiseksi. *Vaarallisten suhteiden* kehystysrakenne korvautuu näytöskuolemasta kiinnostuneiden katsojien kehillä, ja tarinan toistamisen rituaalista tulee samalla teloituksen speaktaakkeli. Näyttämölle jäävä Merteuil on yhtäaikaa pyöveli ja valistunut ihminen, jota ohjaa halu nähdä.²⁴ Voiko *Kvarteton* lukija irtautua tästä kaksoisroolista?

Johtopäätöksiä ja jatkotehtäviä

1700-luvun romaanien tavoille korostaa välillisyyttään on etsitty selityksiä lajin historiaa ja ajan kirjallisen kulttuurin rakentumista koskevassa tutkimuksessa. Niiden on nähty kehittyvän lajin tasapainoiluna fiktiivisyyden anteeksipyytelyn ja itsetietoisien fiktion välillä. Esimerkiksi Henri Coulet’n (1992, 1296) mukaan ranskalaisten kirjailijoiden epävarmuus romaanin esteettisestä arvosta selittää vuosisadan lopulla tavallisia muutoksia teoksen laitoksesta toiseen ja tiettyjä rakenteellisia ratkaisuja, kuten kehysrakenteita ja avoimia loppuja.

1700-luvun romaanin sovituksellisten käytäntöjen lähempi tarkastelu osoittaa ilmiön olevan kuitenkin monitahoisempi kuin miltä se on saatu näyttämään kirjallisuushistorioissa. Edellä esitetyt havainnot Swiftin, Goethen, Diderot’n ja de Laclos’n teksteistä antavat perusteita väittää, että sovituksellisissa käytännöissä oli kysymys muutakin kuin teoksen fiktiivisestä statuksesta ja romaanilajin identiteetistä: kirjoitetulle kertomukselle erityisestä historiallisuudesta menneen ja tulevan tekstin välissä. Väitettä on syytä koetella laajemman materiaalin yhteydessä.

Sovitututkimuksen tuoreissa antologioissa ilmaistaan usein tarve purkaa romaani-filmatisointien hallitsevaa asemaa, mutta tulokset ovat olleet draaman- ja kirjallisuudentutkimuksen kannalta vaatimattomia (ks. Krebs [ed.] 2014; Laera [ed.] 2014). Erityisesti sovitettavan tekstin sovituksellisuuden huomioon ottavat näytelmät ovat jääneet tutkimuksen katveeseen. Edellä olen paikannut tätä puutetta analysoimalla sitä, miten Kunderan, Plenzdorfin ja Müllerin draamat muuntavat sovittamiensa tekstien tapoja hahmottaa kertomus historiallisena.

Tässä artikkelissa tarkastelluissa romaanidramatisoinneissa sovituksen historiallisuus on ambivalenttia: yhteys kahdensadan vuoden taakse on kussakin merkityksellinen, mutta 1700-luvun esikuvallisuus on toisaalta monin tavoin kyseenalaista. Kundera esittää vastalauseensa kylmän sodan isäntien mielivaltaisille sovituksille täydentämällä *Jaakko fatalistin* tarinoita lainoilla omasta tuotannostaan, tietystä mielessä uskollisena

epäperäisyyttään korostavan teoksen hengelle (ks. Kundera 1986, 10–11; vrt. Saari-
luoma 2005, 56). ”Edistyksen suurmiehenä” DDR:ssä palvottu Goethe on Plenzdor-
fin henkilöille tuntematon. Lainaukset Wertherin kirjeistä ovat itäsaksalaiseen arkeen
osuvia, jopa analyttisiä, mutta tarinaa hallitseva ja sillä lukijoitaan lohduttava kus-
tantajahahmo ei ole enää tästä maailmasta. Müller puolestaan hylkää toiston miellyt-
tävyydelle perustuvan sovituskulttuurin tiivistämällä *Vaaralliset subteet* sukupuolten
traumaattiseen suhteeseen ja ohjaamalla lukijan näkemään paikkansa yhä jatkuvassa
valistuneen terrorin historiassa.

Sovituksellisuuden vertailevalle tutkimukselle antoisia kohteita on helppo löytää
lisää niin draamasta, kertovasta proosasta, elokuvasta kuin erilaisista verkkoteoksis-
takin. Laajasti toteutettuna tällainen tutkimus ei ainoastaan tarkenna kuvaa 1700- ja
1900-lukujen kirjallisten kulttuurien oudosta sukulaisuudesta vaan myös siitä, miten
kirjallisuuden asema on muuttunut vuorovaikutuksessa muiden taiteiden, diskursien ja
elämänalueiden kanssa. Sovitustutkimuksen lupaavin anti kirjallisuudentutkimukselle
on siinä, miten se usuttaa näkemään kirjallisuuden rajoissa esteiden sijaan yhteyksiä
ja välityksiä.

Viitteet

¹ Swift (1988, 13).

² Müller (1992b, 75).

³ ”Libels, and Keys, and Reflections, and Memoirs, and Second Parts” (Swift 2012, 11).

Järjestyksen palauttamista asioihin hankaloittaa se, että alkuperäisen käsikirjoituksen todetaan
tuhoutuneen. Swiftin suhteesta tarinalle jatkoa haluavaan yleisöön ks. Brewer (2005, 29–42).

⁴ ”[E]mme voi vielä mitenkään sitoutua [jatkamaan kertomusta]; ja mikäli joskus voisimme
tehdä sen, katsomme velvollisuudeksemme ensin tiedustella yleisön makua, jota tämän
lukeminen ei kiinnosta samasta syystä kuin meitä” (de Laclous 1989, 408).

⁵ Lähtökohtanani on tekstiteoriassa usein esitetty alkutekstin itseidenttisyyskritiikki.
Doleželin teoriassa transduktiosta, ”muuntavasta välityksestä” (1988, 167), kirjallinen teksti
on aina jo kirjoitetun muunnos, joka on raskaana tulevasta muunnoksistaan. Suomennan
käsitteen *adaptation* sovitukseksi. On kuitenkin huomattava, että käsite viittaa sekä
(sovittamisen) prosessiin että sen tulokseen. Vrt. Pyrhönen (2014, 59), joka käyttää Austen-
adaptaatioiden yhteydessä emotekstin ja sovelluksen käsitteitä.

⁶ Muunnos (*transposition*) tarkoittaa Hutcheonilla (2013, 7–9) saman tarinan siirtoa
mediumista, lajista tai kerronnan kehyksestä toiseen, fiktiosta faktaan tai päinvastoin.
Määritelmä sulkee pois muiden muassa plagiaatit, käännökset ja alluusiot, mutta myös jatko-
osat ja fanifiktioit.

⁷ Perustutkimuksen dramatisointien suhteesta pohjateksteihinsä ovat tehneet Kiebuszinska
(1992), Jäger (1984) ja Klein (1989).

⁸ Vrt. Voigts-Virchow (2009), joka käyttää metasovituksen (*metadaptation*) käsitettä
sovituksellisuuttaan korostavista teoksista. Hänen tapansa hahmottaa ilmiö geneerisesti
on ongelmallinen; metasovitukselliset piirteet ja käytännöt eivät hallitse koko tekstiä
automaattisesti.

⁹ Genetten peritekstin käsitteen mahdollisuuksista ja ongelmista ks. Keskinen (1993).

¹⁰ 1970-luvun Euroopan suurilla poliittisilla vastakkainasetteluilla oli vaikutuksensa analyysiin valittujen draamojen julkaisu- ja sovitushistorioihin. Kundera kirjoitti näytelmänsä yksityiseksi vastalauseksi Tšekkoslovakian miehitykselle (ks. Kundera 1986, 9–11); Plenzdorf julkaisi näytelmänsä ensin Länsi-Saksassa ja vasta sitten kotimaassaan DDR:n julkaisupolitiikan liennyttyä väliaikaisesti. *Kvarteton* Suomen-ensi-ilta peruuntui 1982, kun DDR:n virkamies ilmoitti, ettei teos sovellu edustamaan maan näytelmäkirjallisuutta (Müller 1992b, 250; vrt. Kalb 1998; Lehmann & Primavesi [Hrsg.] 2005, 414–419).

¹¹ Pitkin kerrontaansa ”Tekijä” on jatkuvasti verrannut tarinan tapahtumia lukemiinsa kirjoihin ja kirjoittanut lukemistaan uusia versioita Jaakon ja hänen isäntänsä tarinan pohjalta (ks. esim. Diderot 1992, 118–119).

¹² Metalepsis on kertomuksen alistussuhteita rikkovaa liikettä kerronnan tasolta toiselle (ks. Genette 2004). Elokuva- ja draamasovituksissa tällaiset liikkeet motivoidaan usein ekonomisuuden ja visualisoinnin periaatteilla. Ks. esim. Richardson (1963, 1:50:24–44), jossa Jenny Jones ottaa Fieldingin ”Tekijän” paikan.

¹³ ”MASTER: You think they’ll believe the person who’s rewritten our story? They won’t look up the text to find out who we really are? JACQUES: Sir, ours isn’t the first story to be rewritten. Every single thing that’s ever happened down here has already been rewritten hundreds of times, and no one would ever dream of checking what really happened. The history of mankind has been rewritten so often that people don’t know who they are any more. MASTER: You frighten me. So these people (*Indicates the audience*) are going to believe that we didn’t even have horses, and that we had to go through our story like barefoot tramps? JACQUES: (*Indicates the audience*) Them? You can make *them* believe anything.”

¹⁴ Romaanin käännöksissä ”Luonnos” on yleensä jätetty pois. Keskinen (1993, 152) ehdottaa, että periteksteistä olisi vastuussa ”toimittaja-kertojan” agentti pääkertojan ja sisäistekijän välissä. Näiden tekstien agenttuuria merkittävämpi kysymys kuitenkin on, mitä merkitystä niiden poisjätöllä tai mukaanotolla on teoksen lukemiselle.

¹⁵ Teoksen ilmestymisajankohdan poliittisen tilanteen kannalta erityisen kiinnostava on analogia Goethen hovin ja Plenzdorfin maalitehtaan välillä. Tehtaan kommunistien isähahmo Zaremba, Wertherin kreivin vastine, asettuu lopuksi Lotten asemaan, koska hän ei estä kuolemaan johtavaa välinettä (maaliruiskun suutinta) päätyvästä Edгарin käsiin.

¹⁶ Toisin on Jarmo Lampelan vuonna 2013 ilmestyneessä Plenzdorf-filmatisoinnissa *Nuoren Wertherin jäljillä*, jossa isä on taiteilija, pojasta on tulla sellainen hänen jalanjäljissään, ja isän surutyö huipentuu yhteyteen yli kuoleman taiteen avulla. Tarinan postuumina eheyttäjänä Lampelan isä muistuttaa enemmän *Wertherin* ”julkaisijaa” kuin Plenzdorfin hahmoja.

¹⁷ Postmodernismia käsittelevässä tekstissään ”Uusi ilmenee ensimmäiseksi kauhuna” Müller (1992b, 185) kirjoittaa: ”Vuosisadan suuret tekstit pyrkivät tuhoamaan autonomiansa, joka on niiden ja yksityisomistuksen harjoittaman haureuden tulos, ne lakkasivat olemasta kirjailijan omaisuutta ja lopulta kirjailija itse katosi.”

¹⁸ Müller käytti aputeksteinään 1700-luvun dokumentteja lapsensurmasta sekä Damiensin teloituksesta ja sitä seuranneen yleisön reaktioista. Ks. Müller (1987).

¹⁹ Vrt. Baroche (1987), jossa Merteuil’n sukua oleva 1900-luvun kirjailija tutkii esiäitinsä tarinaa ja pohtii samalla naisen osaa näissä kahdessa kulttuurissa.

²⁰ Christopher Nelsin ja Urs Trollerin sovitus Müllerin *Mauserista* (kirj. 1970).

²¹ Näyttämöohjetta ”*Valmont kommt*” voi pitää monimielisenä.

²² ”NAINEN: Hei, Danton, nyt saat sitten huorailla matojen kanssa” (Büchner 1984, 94).

²³ Ks. Robespierren ja Dantonin kiteytykset vallankumouksesta *Dantonin kuolemassa* (Büchner 1984, 37, 43). Reidin (1988, 111) mukaan näyttämöohje ”kolmannen maailmansodan jälkeen” on Müllerille harvinaisen optimistinen: maailmansota ei olekaan maailmanloppu.

²⁴ Terrorismin yhteyttä valistukseen ja modernin demokratian syntyyn on käsitelty paljon mannermaisessa filosofiassa. Ks. esim. Magun (2010).

Lähteet

Primaarilähteet

- Baroche, Christiane 1987. *L'Hiver de beauté*. NRF. Paris: Gallimard.
- Büchner, Georg 1984. *Teokset ja kirjeet*. Toim. Riitta Pohjola. Helsinki: Love Kirjat.
- Diderot, Denis 1992. *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä*. (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796.) Suom. Jukka Mannerkorpi. Helsinki: WSOY.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1987 (1774). Die Leiden des jungen Werther. *Der junge Goethe 1757–1775. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Band 1.2. Hrsg. v. Gerhard Sauder. München: Carl Hanser Verlag.
- Hampton, Christopher 1986. *Vaarallisia suhteita. Perustuu Choderlos de Laclosin romaaniin*. (*Les liaisons dangereuses*, 1985.) Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Suomen Teatteriliitto.
- Kundera, Milan 1986. *Jacques and His Master. A Play*. (*Jacques et son maître*, 1981.) Trans. Simon Callow. New York: Harper Perennial.
- Kundera, Milan 1987. *Jäähyväisvalssi*. (*Valčík na rozloučenou*, 1970.) Suom. Kirsti Siraste. Helsinki: WSOY.
- Laclos, Choderlos de 1989. *Vaarallisia suhteita*. (*Les liaisons dangereuses*, 1782.) Suom. Leena Kekomäki. Helsinki: Otava.
- Lampela, Jarmo 2013. *Nuoren Wertherin jäljillä. Perustuu Ulrich Plenzdorfin näytelmään ”Nuoren Wertherin [sic] uudet kärsimykset”*. Helsinki: Vegetarian Films.
- Méliès, Georges 1902. *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*. France: Georges Méliès & Star-Film.
- Müller, Heiner 1987. *Quartett-Material. Herzstück*. Berlin: Rotbuch, 118–127.
- Müller, Heiner 1992a. *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Müller, Heiner 1992b. *Kvartetto. Laclos'n mukaan*. (*Quartett. Nach Laclos*, 1982.) *Germania. Kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*. Toim. Riitta Pohjola. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, N:O 15. Helsinki: VAPK-kustannus, 191–202.
- Plenzdorf, Ulrich 1972. Die neuen Leiden des jungen W. *Sinn und Form* 2/1972, 254–310.

- Plenzdorf, Ulrich 1973. *Nuoren W:n uudet kärsimyksset. (Die neuen Leiden des jungen W., 1972.)* Suom. Outi ja Kalevi Nyytäjä. Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto.
- Plenzdorf, Ulrich 1976. *Die neuen Leiden des jungen W.* Rostock: Hinstorff.
- Richardson, Tony 1963/2009. *Tom Jones*. Futurefilm.
- Rowson, Martin 1997. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Woodstock, New York: The Overlook Press.
- Swift, Jonathan 1988. *Gulliverin matkat. (Gulliver's Travels, 1726.)* Suom. J. A. Hollo. Helsinki: WSOY.
- Swift, Jonathan 2012. *Gulliver's Travels. The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift* 16. Ed. David Womersley. Cambridge: Cambridge University Press.

Sekundaarilähteet

- Barnett, David 1995. "Ich erfinde gerne Zitate". Ein Interview mit Heiner Müller. *GDR Bulletin* 22(2). <http://dx.doi.org/10.4148/gdrb.v22i2.1174> (1.11.2014).
- Brewer, David A. 2005. *The Afterlife of Character, 1726–1825*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bruhn, Jorgen, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (eds.) 2013. *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury Academic.
- Coulet, Henri 1992. *Remodelages romanesques. Retouches et revisions dans quelques romans français du dix-huitième siècle. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 304, 1293–1296.
- Cox, Philip 2000. *Reading Adaptations. Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790–1840*. Manchester: Manchester University Press.
- Doležel, Lubomír 1988. Literary Transduction. A Prague School Approach. Yishai Tobin (ed.), *The Prague School and Its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 165–176.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Hutcheon, Linda (with Siobhan O'Flynn) 2013. *A Theory of Adaptation*. Second edition. London & New York: Routledge.
- Jahn, Manfred 2001. Narrative Voice and Agency in Drama. *New Literary History* 32(3), 659–680.
- Jäger, Georg (Hrsg.) 1984. *Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes "Leiden des jungen Werther" und Plenzdorfs "Neuen Leiden des jungen W."*. München: Hanser.
- Kalb, Jonathan 1998. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Keskinen, Mikko 1993. Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.) *Toiseuden politiikat*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Helsinki: KTS, 146–162.
- Kiebusinska, Christine 1992. *Jacques and His Master*. Kundera's Dialogue with Diderot. *Comparative Literature Studies* 29(1), 54–76.
- Klein, Christian 1989. Müller lecteur des "Liaisons dangereuses" de Choderlos de Laclos. Lucien Calvié & Christian Klein (éds.), *Réécritures. Heine, Kafka, Celan, Heiner Müller*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 159–186.
- Krebs, Katja (ed.) 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York & London: Routledge.
- Laera, Margherita (ed.) 2014. *Theatre and Adaptation. Return, Rewrite, Repeat*. London et al.: Bloomsbury Methuen Drama.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri. (Postdramatisches Theater, 1999.)* Suom. Ritva Virkkunen. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu.
- Lehmann, Hans-Thies & Patrick Primavesi (Hrsg.) 2005. *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.
- Magun, Artemy 2010. The Birth of Terrorism out of the Spirit of the Enlightenment. Ari Hirvonen & Janne Porttikivi (eds.), *Law and Evil. Philosophy, Politics, Psychoanalysis*. London: Routledge, 148–168.
- Mews, Siegfried 1984. *Ulrich Plenzdorf*. Autorenbücher 41. München: C.H. Beck.
- Miller, Judith Graves 1981. From Novel to Theatre. Contemporary Adaptations of Narrative to the French Stage. *Theatre Journal* 33(4), 431–452.
- Pyrhönen, Heta 2014. *Jane Austen aikalaisemme*. Helsinki: Avain.
- Reid, J. H. 1988. Homburg-Machine. Heiner Müller in the Shadow of Nuclear War. W. G. Sebald (ed.), *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*. New York et al.: Berg.
- Richardson, Brian 2007. Drama and Narrative. David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 142–155.
- Saariluoma, Liisa 2005. *Milan Kundera. Viimeinen modernisti*. Turku: Faros.
- Sommer, Roy 2005. Drama and Narrative. David Herman et al. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, 119–124.
- Voigts-Virchow, Eckart 2009. Metadaptation. Adaptation and Intermediality Cock and Bull. *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2(2), 137–152.