

Proust ja Wagner (osa 1)



Teksti: **Eero Tarasti**

Marcel Proust ja Richard Wagner ovat kiistatta sotia edeltäneen Euroopan keskeisimpiä nimiä taiteissa, kummankin vaikutus kult-

tuuriin ja taiteeseen on mittaamattoman suuri. Mutta missä määrin heidän elämäntyönsä koskettivat toisiaan? Kun Wagner eli 1813-1883 ja Proust 1871-1922 on selvää, että geneettisestä vaikutuksesta voi olla puhe vain yhteen suuntaan. Proustin elämästä ja tuotannosta löytyykin niin runsaasti vahvoja signaaleja mitä läheisimmästä henkisestä ja teknisestä sukulaisuudesta, että rohkenen esittää seuraavan teesin. Molemmat erikoistuiivat giganttien teos-sarjojen tuottamiseen; siinä missä Wagnerin tetralogian yhtenä esi-merkkinä toimi Aiskhyloksen trilogia (kuten Hannu Riikonen on osoittanut, ks. Riikonen 1983), siinä puolestaan Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* – romaanisarjan yhtenä mallina – Balzacin Inhimillisen komedian rinnalla – oli ehkä Wagnerin *Nibelungen Ring*. Proust itse viittaa tähän ajatuksen ohimennen osan *La Prisonnière* kohdassa, jossa hän puhuu Wagnerin sävellystekniikasta:

”...sitten, sävellettyään ensimmäisen mytologisen oopperan, sitten toisen, sitten vielä lisää, hän havaitsi yhtäkkiä tehneensä Tetralogian, tunsin varmaan samantapaista hurmiota kuin Balzac, kun tämä tutkiessaan teoksiaan ulkopuolisen silmin... totesi... että ne olisivat kauniimpia muodostaessaan yhden ainoan sarjan.” (Vanki 1994: 152).

Tämän oletuksen voi siis kiteyttää tieteelliseksi kysymykseksi: onko Proustin romaanin Wagnerin Sormuksen **ekfrasis**? Termi 'ekfrasis' tarkoittaa taiteiden tutkimuksessa sitä, että yhden taiteen avulla selitetään tai kuvataan toista – esim. kirjallisuudessa maalausta, maalauksessa musiikkia, musiikissa kirjallisuutta jne. Liikutaan siis taiteidenvälisessä maastossa, mutta täsmällisiä kytkentöjä etsien. Saksalais-amerikkalainen musiikin tutkija Siglind Bruhn on pohtinut asiaa teoksessaan *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hänelle 'ekfrasis' tarkoittaa sanoman siirtämistä yhdestä mediumista toiseen – koskien sen niin muotoa kuin sisältöä, kuvastoa kuin symbolista merkitystä. (Bruhn 2000:xvi) Antiikin Kreikan retorikassa taas ekfrasis tarkoittaa ylipäätään jonkun asian "kuvaamista ja esittämistä hyvin selvästi" (ibid.). Kyseessä oli siis yleinen re-



Marcel Proust (1871–1922)

torinen keino, mutta myöhäis-antiikissa se erikoistui tarkoittamaan veistosten ja maalausten verbaalia kuvaamista.

Tätä taustaa vasten väite, että Proust tekee romaanissaan Wagnerin ekfrasisista on aika vahva oletus. Seuraavassa pyrin pohtimaan voisiko ajatuksen hyväksyä kaiken sen evidenssin valossa, mitä meillä on näistä kahdesta 'suuresta'. Jaan tarkasteluni karkeasti ottaen kolmeen osaan: Proustin elämä, tuotanto ja teoriat.

Totean kuitenkin heti aluksi, että ranskalaisten oma 'hermeneuttinen' Proust-tarkastelu on aina palannut tähän yhteyteen korostaen musiikin tärkeyttä kirjailijan innoituksen lähteenä. Syvässä tut-

kielmassaan, jonka otsake jo on lukemaan houkutteleva, *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust* (Paris: Simon Kra, 1926) **Benoist-Méchin** huomauttaa: "Kadonnutta aikaa etsimässä sarjassa musiikilla on eräänlainen välittömän metafysiikan rooli. Se näyttää olevan muistin rinnalla lähde, josta koko teos ammentaa. Sivut joilla Proust puhuu siitä ovat sen huipukohtia, joissa paljastuu hänen psykologiansa ja etiikkansa syvin mieli. Musiikkiin Proust sijoittaa teoksensa 'paratiisin'... Hän antaa lopulta musiikin paljastaa meille kätkeyllä tavallaan -. 'korkeimman totuuden'" (s. 35).

Wagner Proustin kirjeenvaihdossa

Vaikka liki kaikki viimeaikaiset taiteen ja kirjallisuuden teoriat pyrkivät minimoimaan tekijän roolin ja väittämään ettei 'tekstin ulkopuolella ole mitään', ei siitä mihinkään pääse, että jostain henkilöstä tai subjektista kaikki on lähtöisin. Marcel Proust oli eläessään lähinnä tunnettu Pariisin seurapiireissä 'pikku-Proustina' verrattuna kuuluisaan lääkäri-isäänsä **Adrieniin**. Ei kukaan olisi voinut aavistaa, että kaikki hänen kohtamaansa ihmiset ja kokemuksensa lopulta päätyisivät muodossa tai toisessa hänen romaaniinsa. Näihin romaaniin raaka-aineisiin kuului myös musiikki – ja erityisesti Wagner. Kuten tunnettua elämänsä loppua kohden Proust sulkeutui yhä enemmän asuntoonsa Boulevard Haussmanille kirjoittamaan suurta teostaan loppuun; kun häntä pyydettiin kirjoittamaan arvostelua jostain aikalaiskirjailijasta, hän kieltäytyi vetoamalla erään pylväspyhimyksen sanoihin: *Magnum opus facio, non posso descendere!* (Teen suurta teosta en voi laskeutua alas) Mutta ottaen huomioon Proustin musiikillisen *Umweltin* olen aina pitänyt täysin käsittämättömänä sitä, miten osuvasti, kaunopuheisesti ja ennen kaikkea syvällisesti hän tunkeutui itse musiikin olemukseen. On yhä mysteeri, että salonkien literääri dandy pystyi kirjoittamaan musiikista 'tieteellisemmin' kuin monet kauden ja myöhempien aikojen huipputiedemiehet. Tätä mysteeriä pyrin niinikään seuraavassa valaisemaan.

Proust kuuli musiikkia kodissaan. Hänen äitinsä, omaa sukua Weil, soitti sujuvasti pianoa, mm. **Beethovenin** sonaatteja. Tätä Proust on kuvannut esseessään Lukemisesta (suom. Synteesi 1982/1) siirtäen havaintonsa isotätiinsä. Tämä oli selvillä siitä mitä oli täydellisyys sen perusteella, miten tehtiin tiettyjä ruokalajeja, soitettiin Beethovenia ja otettiin vastaan vieraita – ei saanut soittaa liialla pedaalilla ja eläytymisellä. Proust soitti luultavasti itsekin jotenkuten pianoa, mutta hänen musiikin tuntemuksensa perustui ennemmin kuulohavaintoihin, eli kuten hienosti voisimme sanoa, auditiiviseen analyysiin. Siitä että hänen kuulemisensa oli vahvasti synesteettistä on lukuisia todisteita hänen romaanissaan.

Meidän ei tarvitse kuitenkaan arvailla, mitä musiikkia hän kuuli, sillä kaikesta on dokumentteja hänen laajassa kirjeenvaihdossaan, joka on julkaistu monena nitteenä. Kaikkein hyödyllisin on sen 1353-sivuisen tiivistelmäni jonka ovat äärimmäisen huolellisesti editoineet **Françoise Leriche**, Caroline Szyłowicz, **Katherine Kolb** ja **Virginie Greene**. (Proust: *Lettres*, Paris: Plon 2000). Sen henkilöhakemistosta käy ilmi että Wagner on ylivoimaisesti useimmin mainittu säveltäjä (37 kertaa), Beethoven seuraava (30 kertaa). Proustin musiikkimaku kehittyi asteittain vakavampaan

suuntaan sillä kun hän vastasi Antonietta Fauren englanninkieliseen kyselyyn mielityksistään, hän ilmoitti kohdassa *Your favourite painters and composers* melko lapsellisella käsialalla: **Meissonnier, Mozart, Gounod** – vuotta ei tiedetä, mutta luultavasti Marcel oli n. 13-vuotias; vähän päälle kaksikymppisenä hän vastasi itse omiin kysymyksiinsä *Marcel Proust par lui-même* lempisäveltäjinään: Beethoven, Wagner, Schumann. Missä yhteyksissä hänen kirjeissään ja varhaisissa romaania edeltävissä sanomalehtipakinoissaan Wagner mainitaan, paljastaa monia seikkoja Proustin Wagner-vastaanotosta.

Kirjeessä **Robert Dreyfusille** 1.7.1892 Proust käsittelee Wagneria muoti-ilmionä ja toteaa: hienoissa piireissä pätee Voltairen sääntö, että on vielä hienompaa ihailla epämuodikkaita ilmiöitä kuin muodikkaita, joten kun alettiin kehua Wagneria, ex-wagneriaanit pitivät jo parempana Beethovenia, **Bachia** ja **Händeliä**. **Robert de Montesquiouille** hän kirjoittaa 25.6.1893, että 'tiettyillä Wagnerin säkeillä on tuo Vincille ominainen, tiettyjen katseiden sulokkuus'.

Sunnuntaiamuna 16.9.1894 hän tilittää ystävälleen **Reynaldo Hahnille** äskettäistä Lohengrin-esitystä – joka ei ilmeisesti ollut miellyttänyt Hahnia, antiwagneriaania: "Kuninkaan ja heraldin rooli, Elsan uni, joutsenen saapuminen, tuomiokuoro, kohtaus kahden naisen välillä, *le refalado* (Proust viittaa säveliin re-fa-la-do ts. d-f-a-c), Graal, käyrätorven läsnäolo, miekka ja sormus ja alkusoitto – eikö tuo kaikki olekin kaunista?"

Proust kirjoitti joskus toukokuussa 1895 Suzette Lemairelle, kun *Tannhäuser* oli esitetty konserttiversiona suurella menestyksellä Concert d' Harcourt- sarjassa Eugèn d'Harcourtin johdolla 150 esittäjän voimin (kirjeen alku puuttuu):

"...Parsifal. Ja Elisabethin kuolema joka lunastaa Tannhäuserin (sic!) sie-lunee edustaa jo kristillistä oppia joka tulee esiin Parsifalissa Sanon aivan hiljaa – kun Reynaldo ei ole kuuntelemassa – että uskon näiden olevan olennaisesti musiikillisia teemoja, koska ovat irrationaalisia. Mutta pelkään että ikävystytän teitä... Tannhäuserissa huomasin taas kerran ihmisten typeryyden. Teidän hieno makunne varmaan tajuaa, että Elisabethin rukous ja Romanssi tähdelle ovat heikkoja ja pitkästyttäviä kappaleita, kun taas viimeinen näytös ja etenkin sen loppu on kokonaan ihailtavaa. Mutta kun romanssi oli päättynyt ja ennen kertomusta Rooman matkasta, ennen Elisabethin kuolemaa ja pyhiinvaeltajien iloa, kun sauva alkaa viheriöidä (vrt. Pitkäperjantain ihme), **Carl** ja **Hippolyte Dreyfus** nousivat päättäväisesti ja poistuivat. Heidän riemuitsevista katseistaan nä-

kyi se mitä Gustave Dreyfus oli sanonut asiantuntijana kuten aina: "Läheteekää Ilta-tähtiromanssin jälkeen, siinä kuuluu poistua, sen jälkeen ei tule enää mitään." Vaikka juuri siitä kaikki vasta alkaakin."

Tässä Proust jo sekoittaa puhtaan musiikillisen havainnon sen vastaanoton prosessiin ja tapahtuman kontekstiin – kuten sitten niin usein romaaninsa musiikkikohtauksissa.

Kirjeessään maaliskuulla 1904 hän mainitsee suurten taitelijoiden erehdyksien joukossa **Tolstoin** Wagner-näkemykset viitaten tämän teoksen Mitä on taide? Siinä Tolstoi kuvasi Moskovassa näkemäänsä *Siegfriediä* naurettavaksi. Proust oli siis perillä kautensa yleisistä ideoista.

V. 1905 Proust kirjoittaa **Paul Grunbaum-Mallinille** taas yleisön musiikkimausta ja snobismista: snobit eivät voi mennä katsomaan Wagneria oopperaan, koska laulajattaren puku on niin kamala, koska kuorot ovat kehoja, koska joku osa lauletaan liian hitaasti. Ne jotka todella rakastavat Wagneria, ovat ylimalkaan tyytyväisiä, kun saavat mennä kuulemaan hänen oopperaansa ja sivuuttavat nuo virheet vaikka ne hyvin tunnistavatkin."

Kirje Reynaldo Hahnille 3.7.1907 on erittäin kuvaava sen miljöönsuhteen, jossa Proustin Wagner-vastaanotto toteutui. Proust järjesti ravintola Ritzissä illalliset, johon halusi musiikkiohjelmaa. Koska **Fauré**, jonka piti tulla tilaisuuteen soittamaan, joutui yhtäkkiä perumaan, Proust kirjoitti pianisti Rislerille ja tarjosi 1000 frangia kokoilman musiikkiohjelmasta. Viestissä 'Buntchnibulsille', joka oli Reynaldon lempinimi, Proust luettelee tarkoin ketä tilaisuuteen saapui: illalliselle 14 henkeä ja sen jälkeen konserttiin lisäksi 19 henkeä ja mainitsee myös ketkä olivat poissa. Paikalla oli koko Proustin 'seurakunta'.

Itse konsertin ohjelmassa olivat seuraavat teokset: Faurén viulusonaatti, Beethovenin *Andante* (favori?), **Schumannin** *Des Abends*, **Chopinin** preludi, Mestarilaulajien alkusoitto, **Chabrierin** idylli, **Couperin** *Barricades mystérieuses*, Faurén nokturno, Isolden lemmentuoli ja Faurén *Berceuse*. Proust valittaa, ettei ehditty soittaa Hahnin valsseja eikä liioin niitä kappaleita, mitä hän oli pyytänyt eli Schumannin Wienin karnevaaleja ja **Schubertin** *Soirées de Vienne*, koska väki poistui. Wagner siis sijoittui ohjelmassa pittoreskina numerona keskelle tyyllisesti kirjavaa repertuaaria.

Viesti jälleen Reynaldo Hahnille 21.2.1911 paljastaa toisen tärkeän piirteen Proustin Wagner-kuuntelussa, nimittäin ns. teatrofonin käytön. Se oli jonkinlainen puhelin, joka kytkettiin Palais Garnierin lavalle ja josta saattoi kotoaan käsin seurata oopperaesitystä: 'Minun täytyy ärsyttää sinua nyt kauheasti puhumalla musiikista ja kertomalla, että kuulin eilen teatrofonista yhden näytöksen Mestarilaulajia (kun Sa-



Brassat: Marcel Proust sous l'empire de la photographie. Gallimard, France, © 1997

Gaalailta Pariisin oopperassa.

chs kirjoittaa sanellen Waltherille mestarilaulun, hän ei tiedä, että Beckmesser pihiää sen häneltä, miksi hän siis kirjoittaa nuo naurettavat sanat (käsitämätöntä)... ja tänä iltana koko *Pelléasin*.'

Kirjeessään 6.1.1914 **Henri Gheonille** Proust mainitsee Pariisin ensimmäiset *Parsifal*-esitykset. Gheon oli julkaissut artikkelin *Tristanista*, ja Proust kommentoi. Mutta kuuliko Proust tuolloin *Parsifalin* ranskalaisena versiona? Luultavasti, sillä hän kirjoittaa 6.2. **Jacques Rivière**lle totuuden etsimisestä romaanitaiteensa päämääränä ja kiistää sen näkemyksen, että hänen romaaninsa edustaisi illusiota skeptisismiä. Hän vertaa sitä samaan kuin jos *Parsifalin* 1. näytöksessä Gurnemanz karkottaa hänet mitään ymmärtämättömänä ja tällä perusteella katsoja luulee Wagnerin ha-luavan sanoa, ettei sydämen vilpittömyys johda mihinkään.

Mutta kirjeessä **Lucien Daudet**'lle Proust 16.11.1914 viittaa käynnissä olevaan saksalaisvastaiseen debattiin – muuan Frederic Masson oli julkaissut *L'Echo de Paris* – lehdessä artikkelin Wagneria vastaan: ”Pariisi-

laiset joita tämä mies on loukannut, koska he eivät tarpeeksi aplodeeranneet hänelle, ovat peittäneet bravohuudoillaan tuon säällittävän rapsodian Mestari-laulajat, eivätkä ole edes lukeneet tekijän pamflettia heitä vastaan.” Sama kirjoittaja oli vakuuttunut, että koska wagnerismi oli saksalaisen kulttuurin täydellinen ilmaus, wagneriitoksen tartuttamat ranskalaiset antautuisivat saksalaisille välittömästi. Proust vastusti tällaista chauvinismia. Hän sanoi että, jos so-taa käytäisiin Venäjää vastaan, olisi hyök-ikäyksen kohteena Tolstoi ja **Dostojevski**. Hän mainitsee, miten *Tristan* ja tetralogia olivat hedelmöittäneet ranskalaisia kirjaili-joita – eikä tämä Proustin mielestä halven-tanut ranskalaisia mitenkään Samaa teemaa Proust käsittelee myös kirjeessään Walther Berryille 21.7.1917, ts. antimilitarismia huomauttaessaan, että Waltherin kilpalaulu Nürnbergissä ei ollut keho, ja se oli todel-lisempi kuin vuoden 1914 pommit.

Mutta kirjeet romaniaalaiselle prinssil-le **Antoine Bibescolle** 4.10. 1915 ja **Jacques de Lacretelle**lle 20.4.1918 käsittelevät hyvin tärkeää Proustin tuotantoa kos-

kevaa kysymystä, nimittäin Vinteuilin so-naatin ja 'pikkuteeman' mahdollista sävel-täjää ja esikuvaa. Bibescolle Proust sanoo suoraan, ettei sonaatti ole **Franckin** viul-sonaatti. Proustin mukaan on myös väi-tetty, että se olisi **Saint-Saënsin** sonaatti, mitä tulee pikkuteemaan ja että sitä säes-tävät tremolot olisivat peräisin Wagne-rin alkusoitosta (millä Proust tarkoitti *Lo-hengrinin* alkusoittoa), kun taas sonaatin alku Franckin sonaatista ja sen liike tila-sa Faurén Balladista (joka kuten tunnettu oli sävelletty *Siegfriedin* innoittamana). Jäl-kimmäisessä kirjeessä Proust puhuu romaa-ninsa avaimista, niitä on hänelle aina use-ampia, kahdeksasta kymmeneen yhtä hen-kilöä varten. Samoin Combrayn kirkon esi-kuvia oli lukuisia. Mutta sonaatista hänen muistonsa olivat tarkempia. Pikkufraasi on suoraan sanoen Saint-Saënsin viuluso-naatin lopulta, keskinkertainen, mutta vie-hättävä teema – etenkin Jacques Thibaul-tin soittamana. Proust ei pidä yllättävänä, että sitä on verrattu *Parsifalin* Pitkäperjan-tain ihmeeseen. Teemaa säestävät tremolot Proust vahvistaa olevan peräisin Loheng-rinin alkusoitosta, mutta samalla siinä on jotain Schubertia. Joka tapauksessa Wagne-r on taas taustalla!

V. 1920 kirjeessä **Jean-Louis Vaudo-rella** Proust puolustaa Wagnerin musiikin pituutta; hän sanoo, että häntä miellyttää *Reiminkulta*, joka kuullaan yhteen jaksoon vailla päivällistä, vaikka muusikot hal-veksivat kappaletta, joka kestää enemmän kuin viisi minuuttia ja siksi pitävät Beet-hovenin viimeisiä kvartettoja mahdotto-mina kuulla.

Wagner Proustin kirjoituksissa ja romaanissa

Proustin romaanisarjassa on kaksi suurta musiikkikohtausta, joissa todella kuvataan musiikkia – ja lisäksi musiikki kuuluu hä-nen ehtymättömään metaforien varastoon-sa. Olennaista silti on, että musiikkia – ku-ten kaikkea romaanitaiteessa – kuvataan aina jonkun henkilön tietoisuuden kaut-ta, siis suodattuneena johonkin subjektiiviseen kokemukseen. Osassa *Swannin rak-kaus* tämä subjekti on Swann, joka ihas-tuu Odetteen madame Verdurinin salon-gissa, kun siellä soitetaan jonkun hänel-le tuntemattoman säveltäjän viulusionaat-tia. Aluksi musiikki on hänelle täysin ka-oottista, Sitten hän tunnistaa siinä tietty-jä rakenteita ja lopulta säveltäjän: ensiko-kemus saa tietyn hahmon ja identiteetin. Lopulta tämä identiteetti taas katoaa, kun musiikki 'kuluu' ja tulee lopulta yhden-tekeväksi kuten suhde Odetteenkin. Mutta kakkosvaiheessa pikkuteema on vielä hei-dän rakkautensa 'kansallishymni'. Edellä jo mainittiin tämän teeman wagneriaani-sista yhteyksistä.

Toinen suuri musiikkikohtausta on osassa *Vanki* – jälleen konsertti, mutta nyt fiktiiv-i-vien säveltäjä Vinteuil on jo ehtinyt kuolla

ja esitetään hänen tyttärensä ja tämä ystäväntären rekonstruktiona hänen septettonsa. Septeton esikuvana on jälleen pidetty Wagneria ja erityisesti Pitkäperjantai-ihmeen musiikkia. Muuten kuvaus on yksi nerokkaimpia musiikillisen viestinnän kuvauksia mitä löytyy ja sen näkemys musiikista yllättää syvyydellään ja rikkauksellaan. Olen tätä kohtausta analysoinut aiemmin esseessäni Marcel Proustin implisiittinen musiikin semiotiikka (Tarasti suom. 1992, engl. 1997, ransk. 1991). Kiinnostavinta siinä on, ettei ole olemassa mitään musiikillista objektia, sillä musiikki on läsnä yhtäaikaan yleisön reaktioissa, soittajien fyysisessä toiminnassa, säveltäjän intentioissa, itse musiikin rakenteessa, sen estetiikassa, luomisen ehdoissa. On mahdotonta määrittellä mitään keskipistettä, etuoikeutettua musiikin olemisen tapaa. Proustin näkemys on sama kuin sittemmin Walther Benjaminin, joka keksi että moderni musiikin kuulija oli hajamielinen vastaanottaja, jonka havainnon keskeyttää milloin mikin seikka: kuuntelemme radiosta Wagneria, mutta samalla tiskaamme astioita, keskustelemme toisten kanssa, luemme sanomalehteä jne. Proustin fragmentaarisen musiikkikokemuksen juuret olivat varmasti oopperaesityksissä, joissa sosiaalinen tilanne ja kompetenssin osoittaminen oli vähintään yhtä tärkeää kuin itse teoksesta nauttiminen. Proust liittyy nimenomaan oopperasalien käytökseen sosiaalisen distinktionsa Verduriin pikkuporvarien ja Guermantesien ylhäisaateliston välillä: kun ensisimainnut saapuivat oopperaan he 'näyttyivät', kun taas jälkimmäiset olivat itse nöyryys alemmilleen:

"Noustessani isältä saamani lippu taskussa Suuren Oopperan pääportaita edessäni kulki mies jonka ryhdistä ja olemuksesta päätelin, että kysymyksessä oli paroni de Charlus; kun hän sitten käänsi päätään...huomasin erehtyneeni, mutta sijoitin silti tuntemattoman samaan yhteiskuntaluokkaan... sillä yksilöllisistä ominaisuuksista huolimatta siihen aikaan vallitsi vielä sen asteen aristokratiaan kuuluvan ja toisaalta liike- tai teollisuusmaailmaan kuuluvan rikkaan salonkileijonan välillä erittäin selvä ero. Siinä missä viimeksi mainittu olisi kuvitellut vaikuttavansa hienolta puhumalla alempiarvoiselleen jyrkkään ja korskaan sävyyn, laupiaasti hymyilevä aatelismies näytti pitävän nöyryyden ja kärsivällisyyden osoituksia, tahallista asettumista muka kenen tahansa katsojan tasolle hyvän kasvatuksen suomena etuoikeutena." (Guermantesin tie 1, s. 40)

Mutta Proustin tapa kuvata musiikkia on yhtä aikaa sosiologista observointia ihmisten musiikillisesta 'käyttäytymisestä' (termin etnomusikologiassa Alan P. Merria-

min mielessä) ja itse sävelien viestin ytimeen tunkeutuvaa. Vinteuilin septeton kuvausta, joka tämän näkemyksen selkeimmin tuo esiin, jo edelsivät vastaavat kohdat Proustin kirjoituksissa. Usein kaiken taustalla on Wagner, hän eli keskellä aikansa Wagner-kulttia ja uskontoa, Pariisissa vuosina 1880-1900. Hän tunsikin Wagnerilta ainakin *Tannhäuserin*, *Lohengrinin*, *Tetralogian* osittain, *Tristanin*, *Mestari* laulajat ja *Parsifalin* mikä viimeksi mainittu Tristanin ohella oli hänelle niistä tärkein. Ei ole siis ihme, että mitä erilaisimmissa tilanteissa Wagner tuli hänelle automaattisesti mieleen sopivana metaforana mille tahansa elämän ilmiölle.

Niinpä kun hän kirjoitti John Ruskinin vaikutuksen alaisena esseen *En mémoire des églises assassinées. Les églises sauvées, les clochers de Caen, La Cathédrale de Lisieux* (Murhattujen kirkkojen muistolle, pelastetut kirkot, Caenin kirkonkellot, Lisieux'n katedraali), sen aiheena oli autotatka alueella, joka mahdollisti vaivatoman liikkumisen (autonkuljettajana oli Proustin elämässä keskeisen tärkeä henkilö nuori mekaanikko Agostinelli). Esseen alaotsake on *Journées en automobile*. Katkelma tästä kuvauksesta:

"Mutta auto oli pysähtynyt tienristeykseen, irksellä ja ruusuilla koristetun portin eteen. Olimme saapuneet vanhempieni asunnon luo. Mekaanikko soitti autontorvea, jotta puutarhuri tulisi avaamaan, tuo torven ääni, jonka sävel on meille epämiellyttävä läpitunkevuutensa ja yksitoikkoisuutensa takia, mutta joka silti, kuten mikä tahansa aines, voi tulla kauniiksi, jos siihen liittyy joku tunne. Vanhempieni sydämessä se kaikui iloisesti kuin odottamaton puhe. "Minusta tuntuu kuin olisin kuullut... mutta sehän ei voi olla kukaan muu kuin hän."... torvisignaali, joka sinkosi yhdenmukaisen kutsunsa kuin *fixe idéenä* heidän läheisestä ilostaan, tunkien korviin ja lisäten heidän kasvavaa ahdistustaan. Ja uneksui kuinka *Tristanissa ja Isoldeessa* (toisessa näytöksessä ensiksi kun Isolde liehuttaa huiviaan merkinä, ja kolmannessa näytöksessä laivan saapumisen jälkeen). Se on ensi kerralla, kuten sanottu, läpitunkeva, epämääräinen ja aina nopeampi kahden sävelen sarja, joiden peräkkäisyys syntyy sattumalta tuossa hälyjen epäorganisoitussa maailmassa; se on toisella kerralla köyhän paimenen pilli, jonka Wagner, kasvavalla intensiteetillä ja uupumattomalla yksitoikkoisuudella, nerokkaalla luomisvoimallaan, antaa ilmaista onnellisuuden ihmeellisintä odotusta, mikä ihmisluelun voi ikinä täyttää." (Proust 1971: 68-69).

Kiintoisaa on, että Proust viittaa juuri tähän kohtaan myös em. visiossaan teossarjasta à la tetralogia ja Balzacin Inhimillisen komedia.

Samalla Proust myöntää, että jos hän kertoisi käyneensä Bayreuthissa, kauden snobit valittaisivat, etteivät voineet seurata häntä; mutta jos hän kertoo käyneensä Normandiassa tai nähneensä kukkivat omenapuut Amiensissa, hänelle hymyiltäisiin sääliä (op. cit. s. 71). Proust ihmettelee, miksei valtio tue katedraaleja vaan ennemmin katolisten seremonioiden esityksiä Oopperassa, esityksiä joilla on tosin historiallista sosiaalista, plastista, musiikillista ja esteettistä mielenkiintoa – mutta joita vain Wagner on onnistunut lähestymään niitä jäljitellen *Parsifalissaan*. (op cit s. 142). Silti hän toteaa jatkossa, että Wagner-esitys Bayreuthissa on vähäistä verrattuna suuren messun viettoon Chartresin katedraalissa (op cit. 146-147). Myöhemmin Pierre Boulez toistaa saman ajatuksen Wagnerista, että uskovaishenon messu on arvokkaampi kuin hienoinkaan *Parsifalin* esitys.

Proust ei suoraan omistanut yhtään esettä Wagnerille, sen sijaan hän kirjoitti arvostelun Saint-Saënsin Mozart-soitosta tämän esiinnyttyä konservatoriossa solistina. Se on paljastava Proustin musiikin estetiikan kannalta, sillä hän kertoo että moni poistui tyytymättömänä, hän soitti liian nopeasti, liian kuivasti, väärän teoksen jne. Mutta syynä oli aivan muu seikka Proustille: se että se oli todella kaunis. Kauneutta ei voi nimittäin liittää muihin avuihin: taitavuuteen, sensuaalisuuteen, näyttelemiseen...Kauneuden alkupehä on totuudessa, johon se on liittynyt aikojen kuluessa ikuisella ystävytydellä, johon se ei tarvitse noita muita viehätyskiä. Saint-Saënsin soitto perustui puhtauteen ja läpinäkyvyyteen, se oli kuin kirkasta vettä. Mutta paras tunnustus, mitä Proust voi antaa hänelle, oli että hän on 'suuri musiikkikirjailija', joka etsii totuutta. Sama ajatus toistuu sitten Proustin esseessä ystävästään Reynaldo Hahnista, joka oli Proustin tärkein musiikkineuvonantaja – hänestä kohta enemmän. Proustin mielestä myös Hahnilla oli taipumus hylätä kaikki muut sulot, viehättykset ja lahjat ankarammalle jumaluudelle, joka oli Totuus. Tällä hän ei tarkoittanut italialaista verismiä, 'tuota uusitalialaisen koulukunnan totuuden parodiaa'... vaan sisäistä psykologista totuutta. Hänen totuutensa oli sielun oma elämä, kielen sisäinen substanssi, joka vapautui, kohosi, lähti lentoon ja tuli musiikiksi. (Proust op cit. s. 556).

Proust ja musikit

Proust ei kuvaa vain musiikkia vaan myös musikkoja. Hän ihaili ja ymmärsi heidän työtään ja oli heistä riippuvainen saadaksesen haluamiaan musiikkikokemuksia. Tunnettuja ovat dokumentit hänen viimeisen kautensa kamarimusiikin harrastuksesta.

Mme Strauss on kertonut, että Proustilla oli asunnossaan pianola, jolla hän saattoi soittaa esim. Wagnerin pianopartituureja; kohtausta jossa kertojamina istuu pianon ääressä musisoimassa on varmasti oma-kohtainen:

”Toistaiseksi olin yksin ja käytin sitä hyväkseni, vedin verhot puolittain eteen, jottei aurinko estäisi minua näkemästä muotteja, istuuduin pianon ääreen, avasin umpimähkään Vinteuilin sonaatin... ja ryhdyin soittamaan (Vanki s. 149)...soittaessani tämä tahdin,.. ja vaikka Vinteuil siinä parastaikaa ilmaisikin unelmaa, joka oli pysynyt täysin vieraana Wagnerille, en voinut olla kuiskaamatta ”Tristan”..hymyillen samalla kuin perheystävä tunnistaessaan lapsen äänensävyssä tai eleessä isovanhemman, jota tämä ei ole tuntenut. Ja koska silloin katsotaan valokuvaa näköisyyden määrittelemiseksi asetin nuottitelinedelle Vinteuilin sonaatin päälle *Tristanin* partituurin, oopperan, jossa nimenomaan sinä iltpäivänä esitettiin katkelmia Lamoureux-konserttialissa. (s. 150)...Soitin jatkuvasti *Tristania*. Soivan seinämä takaa kuulun Wagnerin riemuitsevan, kutsuvan minua jakaakseen ilonsa, kuulin ikinuoren naurun ja Siegfriedin vasaaraniskujen voimistuvan ja mitä ihanammin nämä säkeet kajahtelivat, sitä taitavammin työmiehen tekniikka auttoi niitä vain vapaammin nousemaan maasta, lintuja, ei Lohengrinin joutsenen, vaan sen lentokoneen kaltaisia jonka Balbecissa olin nähnyt muuttavan nousuksi voimansa, liitävän aaltojen yllä, katoavan tai vaaseen” (s. 153).

Paitsi että tässä kertojamina perehtyy soiton avulla Wagneriin, siitä tulee lentämisen metafora – mikä taas liittyy monin säikein todellisiin elämäntapahtumiin – kuten siihen että Proustin autonkuljettaja Agostinelli ’pakeni’ Antibesin, kirjoittautui lentokouluun salanimellä Marcel Swann (!) ja koneen pudottua hukkuu lähellä rantaa. Ja toisaalla Proust palaa lentokoneisiin ja Wagneriin viimeisessä osassa verratessaan saksalaisten zeppeleihin hyökkäystä taivaalta tuleviin valkyurioihin – mistä on taas suora yhteys **Francis Ford Coppolan** elokuvaan *Ilmestyskirja Nyt!* jossa Valkyyriain ratsastus säestää diegeettisenä musiikkina amerikkalaisten lentäjien Vietnaminpommitusta.

Proust tilasi musiikkoja soittamaan luokseen. Mm. **Georges de Lauris** on kertonut, miten Capet kvartetti sai kello kolme yöllä puhelinsoiton: Proust halusi kuulla Debussy’n kvartetton välittömästi. **Renée Chalupt** puolestaan kertoo, miten marraskuun ilta 1916 keskiyöllä Poulet-kvartetin altistin **Amable Massinin** ovelle kolkutettiin. Soit-

tajan äiti avasi ja paikalla oli mies, joka ilmoitti nimekseen Marcel Proust. Hän halusi kuulla kotonaan Franckin kvartetton. Hän sai kylmän vastaanoton, mutta soittaja kuuli hänen äänensä ja meni pyjamasissa vastaan. Proust ilmoitti, että taksi odotti alhaalla. Soittajat saatiin kuin saatiinkin Boulevard Hausmanille, ja teos soitettiin. Proust kuunteli vuoteessaan, tarjosi heille aterian ja shampanjaa, ja pyysi toistamaan teoksen. Sitten hän maksoi heille ruhtinaallisesti. Toisena yönä hän halusi kuulla Faurén pianokvartetton, Gaston Poulet pianistina mikä sekun onnistui. Proustin idea oli vuokrata Venetsiasta talo ja viellä muusikot mukanaan, jotta kuulisi heitä siellä pitkin yötä. Mutta sota oli jo puhjennut eikä hanke toteutunut. Lisäksi Proustin musiikkimaku kiinnittyi yhä enemmän Wagneriin, sota-ajan chauvinismi ja anti-germaanisuus eivät vaikuttaneet siihen mitenkään (Piroué 1960: 32-33).

Reynaldo Hahn (1875-1947)

On erikoista, että Proustin elinikäinen musiikkiystävä, venezuelalaisyntyinen säveltäjä Reynaldo Hahn oli omalta musiikki-orientaatioiltaan Proustin täydellinen vastakohta. Hän oli antiwagneriaani ja kaiken saksalaisuuden vastustaja. Mutta Proust ymmärsi myös häntä ja kirjoitti hänestä artikkelin. V. 1901 **de Gramontin** herttua kertoo: ”Hahn istui pianon ääreen päivällisen jälkeen ja lumosi meidät lahjoillaan, tulkiten Faurén ja **Duparcin** ja omia teoksiaan, matkien muodikkaita tenoreja ja polttaen cigaretteja ja laskien leikkiä (Piroué 1960: 26). **Marie Scheikeivitch** kertoo: ”Reynaldo Hahn aina ihanana ylitti itsensä. Lämpimällä, sointuvalla ja verrattoman viehättävällä äänellään hän lauloi muutamia sävelmiään ja sitten muutamia vanhoja ranskalaisia chansoneja...(op. sit. s. 27). Hahnin äänen voi kuulla levyltä, samoin hänen musiikkiaan, hän mm laulaa kupletin ”Qu’est-ce-qu’il faut pour être heureux?” teoksestaan *Felicie, Le vieux monsieur* yhdessä Arletty Hahnin kanssa (äänitetty 18.12.1933, *Les introuvables du Chant Francais*, EMI).

Marcel ja Reynaldo olivat perhetuttavia ja tapasivat ensi kerran 1894. Heistä tuli elinikäisiä ystäviä. Täytyy muistaa, että Hahnista oli kuuluisuus Pariisissa jo paljon ennen Marcelia. Hän sävelsi lauluja, ooperoita ja operetteja ja pianokonserton, jonka mm. **Magda Tagliaferro** on levyttänyt. Hänen tunnetuin laulunsa on Verlainen tekstiin sävelletty *L’heure exquise*, josta on säilynyt mm. Gérard Souzayn kuolematon tulkinta levyllä.

Hahn oli antiwagneriaani, mutta ei saanut Marcelia käännetyttyä tämän Wagneruskosta. Huolimatta Wagner-vastaisuudesta Hahn sanoo kirjassaan *Du chant*, joka perustuu hänen luentoihinsa vuosina 1913-1914, (engl. käännös *On Singers and Singing*, London: Christopher Helm 1990), et-



Säveltäjä, antiwagneriaani Reynaldo Hahn.

tei laulutaiteen rappio ollut Wagner-laulun syytä. Hän todistaa, että suuret Wagner-laulajat – joista hän tunsi henkilökohtaisesti erityisesti **Lilli Lehmannin** – olivat säilyttäneet äänensä korkeaan ikään saakka. **Vogl** lauloi 60:n ikäisenä vielä *Tristania*, **Materna Brünnhildeä** ja **Lilli Lehmannin** jatkoi uraansa 60-vuotiaana. Mutta syynä oli se, että he olivat aloittaneet bel canto -laulajina, ja näin ”heidän terveet äänensä, taitonsa ja tekniikkansa tekivät heille mahdolliseksi laulaa ns. ’tulevaisuuden musiikkia’ vahingoittamatta ääntään (Hahn 1990: 136-137).

Hahnin viehättävässä muistelmateoksessa *Notes. Journal d’un musicien* (Paris: Plon 1933) on monia muistikuvia Proustista ja Hahnin musiikkiuran eri vaiheista. Marcel esiintyy siinä pelkällä etunimellä. Vaikka Hahn ei ole kirjailija hän jakaa Proustin kanssa taipumuksen kaikkiin taiteisiin, erityisesti kuvaamataiteeseen josta puhutaan paljon. Yleensä kun hän käy museoissa ja näyttelyissä, mukana on Marcel. ”En ollut yllättynyt kun kuulin Marcelin sanovan eräänä päivänä, että hän tunsi vain vähän kirjallisuutta.” Hahn myöntää, ettei hänkään tunne paljoa musiikkia ja voisi sanoa, että luettelo hänelle tuntemattomasta musiikista olisi loputon. Siitä taiteesta arvailee eniten johon todella kuuluu. Hän kuuli myös Saint-Saënsia Mozart-pianistina, kuten Marcel, ja totesi, että tämä soitti kuivasti vailla pedaalia, vailla mitään efektejä. Tästä hän saa aiheen puhua käsistä ja kysyy ovatko ne ennaltamäärättyjä vai ammatin muovaamia. Hän toteaa, että kampaajien kädet ovat erityisen taipuisia, mihiin huomioon Marcel yhtyi. Louvressa hän ihaili Marcelin kanssa Chardinin ja de la Tourin pastelleja ja myöhemmin **Monet’ta** (op cit. s. 19 ja 31).

Hahn puhuu Wagnerista s. 43: tämä tarvitsi pianoa säveltäessään *Hollantilaista* Meudonissa. Ilman sitä hän ei kyennyt kirjoittamaan mitään. Hahn arvostelee wag-

neriaani d'Indytä, joka haluaa tehdä muusikkona kirjallisuutta lukematta riviäkään Voltaira. Hän sääliittelee kuitenkin niitä jotka kulkevat vain Wagnerin ja Franckin vanavedessä. Se on esimerkki yksinkertaisuudesta ja nöyryydestä, muttei neroudesta. **Brahms** kuoli, Hahn toteaa, varmaan suuri muusikko, mutta mistä tulee se, ettei hänen poismenonsa tunnu tyhjältä? (s. 57)

Berliinin matkalla Hahn vieraillee Cafe Pitzenissä ja nauttii lasillisen Nakcenheimeria. Se loihii hänen silmiensä eteen näkyjä goottilaisista laseista, Reinin linnoista ja Hans Sachsin ateljeesta, parrakkaita oluenuojia, kapakan lyhtyjä, öisiä sumunäkyjä, naiveja ja raskaita saksalaisia idyllejä Faustin ja Mestarilaulajien lavasteissa. Hampurissa hän esittää saksalaisuuden kritiikkiä: hän ei ymmärrä miksi kuulijat nuokuttavat rytmikkäästi päätään, samoin sormiaan ja jalkojaan. Onko se oikean rytmin tavoittamiseksi? Ei, sillä niinä hetkin he ottavat täydellisen tyytyväisyyden ilmeen. Erityisesti julkisissa konserteissa ihmiset käyttäytyvät tällä tavalla. Mistä johtuu siis tuo bisarri tapa? Moni asia olisi shokeerannut Wagnerissa **Goethea** ja ne ovat juuri niitä, jotka ovat meille nykyisinkin vastenmielisiä (s. 91). Ei siis ihme, että *Straussin* Salome oli Hahnille kerta kaikkiaan liikaa. Loppukohta on kertakaikkiaan luotaantyöntävä. Mikä raakuus, mikä huono maku! Jatkuvan ulvovan nautinnon huippu, sointujen raskaus ja rumuus, josta kysyy, onko se aina tarkoitettua, mutta erityisesti liiallisuus, hypertrofia, suurisuus, aineen, lihan ja veren ylikuormitetut näyt, hirviömäisyyden alinomainen tavoittelu; väsyttävä, uuvuttava, tappava jatkuvuus polyfoniassa. Hahnista on jopa kauheaa myöhemmin Venetsian matkalla kuulla puhuttavan äänekkäästi saksaa Pyhän Marcon aukiolla: "Saksalaiset ovat merkittäviä omassa maassaan, muualla: sietämättömiä".

Mutta Wagner-laulajat hän hyväksyy ja tapaa Lilli Lehmannin Berliinissä (s. 236). Lilli puhuu uransa alusta Bayreuthin *Reininkullassa*, ja kesken muisteluaan kutsuu Wagneria 'Richardiksi'. Hän paljastaa, ettei **Schröder-Devrient** osannut päästää saksalaista rää. Pariisissa hän pitää nuorten taiteilijoiden itseriitoisuutta tyrmistyttävänä: he eivät jätä epäilystäkään omasta neroudestaan. Tätä Hahn pitää nietscheläisenä. Heidän mastronsa sanoi: Olla puhumatta itsestään on teeskentelyä. Hän kertoo lounastaneensa X:n kanssa joka puhui koko ajan vain itsestään koko ajan...mutta illalla Reynaldo sai korvauksen lukiessaan Marcelin kanssa sivuja *Mémoire d'Outre Tombesta* eli **Chateaubriandia**. (s. 283)

Wagnerin läsnäolo Kadonneessa ajassa

Monet tutkijat ovat sitä mieltä, että Proustille Wagnerista ja hänen kauttaan **Schopenhauerista** tuli tärkein taustafilosofia koko teossarjalle. Wagner on todellakin

läsnä kauttaaltaan romaanissa heijastaen luonnollisesti ranskalaisen yhteiskunnan läpitunkemaa wagnerismia. Madame Verdurin salonin 'sisäpiiriin' kuulumisen ehto oli, että kaikki hyväksyivät erään nuoren pianistin, josta sanottiin 'ettei pitäisi kenenkään sallia soittaa niin hyvin Wagneria', että hän nujersi jopa sellaiset tekijät kuin **Plantén** ja **Rubinsteinin**. Illan ohjelmaa ei määritelty etukäteen. Nuori pianisti soitti jos hänelle itselleen 'maistui' (Swannin rakkaus, s 8).

"Jos pianisti halusi soittaa Valkyriöitten ratsastuksen tai *Tristanin* alkusointon, niin rouva Verdurin vastusteli, ei sen vuoksi, etteikö hän olisi pitänyt niistä, vaan koska hän liikuttui näistä kappaleista aivan ylenmäärin. 'Te siis tosiaan haluatte, että saan migreenin? Kyllä te tiedätte kuinka siinä käy, jos hän soittaa ne. Minä ainakin tiedän, mitä huomisaamuna tapahtuu. Kun minun pitäisi nousta, niin pystyn korkeintaan sanomaan hyvää yötä!'" (ibid. s. 7-8)

Näin siis alkaa romaanisarjan toinen nide. Myöhemmin *Vanki*-niteen konsertissa Madame Verdurin esitellään punoittavana kuin wagnerismia ja migreenin jumalatar. Wagner on siis olennainen osa tämän henkilön identiteettiä. Se liittyy salonkien maailmassa yleiseen neurasteenisuuteen. Wagner oli ylipäätään kiihdyttävintä musiikkia mitä tuohon aikaan tunnettiin. Näiden piirien varsinainen musiikkiasiantuntija on kuitenkin madame Cambremer, jonka suuhun Proust laittaa monia tyypillisiä mielipiteitä Wagnerista. Hänestä sanotaan että "hän oli nuoruusvuosinaan oppinut hyväilemään Chopinin mielettömän pitkäkaulaisia mutkittelevia teemoja, vapaita, taipuvaisia ja tutunomaisia..." Mutta Chopinin musiikki oli saanut väistyä Wagnerin tieltä ja osoitti jo suorastaan huonoa makua olla siitä innoissaan. (op. cit. s. 186)

Salonkien ihmisten tietämättömyys musiikista on Proustin pilailun aiheena kautta romaanin: hän ei kuvaa pelkästään musiikin ideaalista kaikkitietävää kuulijaa, vaan myös keskinkertaisia kuulijoita. Rouva Bon Temps sanoo: "Voi hyvä rouva, eihän siitä ole kuin viikko kun otin puheeksi Lohengrinin opetusministerin rouvan kanssa joka vastasi: *Lohengrin!* Ai niin, se Folies Bergèren uusi revyy, se on kuulemma mahdottoman hauska." Tällainen puhe sai aina Madame Cambremerin 'veren kuohahtamaan', hän rakasti päivälliskutsuja, jolloin saattoi käydä taisteluun filistealaisia vastaan. Jos joku rouva, joka ei kyennyt erottamaan Mozartia Wagnerista, sanoi Pariisiin uutuuksista, että *Pelléas ja Melisande* oli kammottava, Madame Cambremer ei ainoastaan kiehnut, vaan huudahti: "Sehän on mestariteos" (*Sodoma ja Gomorra* I-II, s. 226). "Olen hulluna siihen". hän kierähti lähemmäksi uhittelevasti kuin villikissa, näppäili ku-

viteltuja koskettimia sormillaan... 'minusta tuntuu, että se on vielä kauniimpi kuin *Parsifal*.' koska *Parsifalissa* kauneimpiakin teemoja ympäröi melodian sädekehä, joka on aikansa elänyt, koska on melodinen." Tämän jälkeen **Cambremeria** pyydettiin soittamaan, sillä Chopinin ainoa elossa oleva oppilas oli vakuuttanut, että mestarin tyyli, hänen 'tunteensa' olivat hänen välityksellään siirtyneet yksinomaan Madame de Camdremerille – mutta tämä taas ei ollut hänen silmissään mikään suositus. Hän ei pitänyt Chopinin sävellyksiä musiikkina. Hän oli mielestään 'edistysellinen', eikä koskaan tarpeeksi 'vasemmalla'; hän uskoi musiikissa tapahtuvan kehitystä, mutta vain yhdellä linjalla niin, että Debussy oli eräänlainen yli-Wagner, vielä vähän Wagneriakin edistysellisempi.

Kuitenkaan suuressa Vintuelin Septeton kuvauksessa (Vanki, ss. 237-259) ei viitata Wagneriin juuri lainkaan. Vasta kohtauksen lopulla kun verrataan Vinteuilin varhaistuotannon sonaattia hänen postuumiin mestariteokseensa Septettoon, todetaan sille analogiana, että sen rinnalla sonaatin teemat "tuntuivat niin tavanomaisilta, että oli vaikea käsittää, kuinka ne olivat voineet herättää niin suurta ihailua. Samoin hämmästelemme miksi niin mitättömät kappaleet kuin 'Romanssi tähdelle' tai 'Elisabethin rukous' ovat vuosikausia saaneet fanaattiset ihailijat konsertissa noustamaan, taputtamaan, vaatimaan uusia, läkähtyäkseen kohta kun loppui tuo mikä meille *Tristanin*, *Reininkullan*, *Mestarilaulajien* tuntijoille on turhuutta. (op cit s. 255) Niissäkin oli toki jotain 'aitoa', mutta niistä sai vain hämärän käsityksen tulevasta ihanuukista. Näin olisi käynyt myös Vinteuilille, jos häneltä olisi jäänyt vain Sonaatti eikä Septetto.

Mutta kuitenkin koko Septeton kuvaus antaa olettaa, että sen ns. subtekstinä tai isotopiana, piilevänä merkitystasona on Wagner ja nimenomaan *Parsifalin* Wagner. Kerroksena etsii Vinteuilin musiikin perussävyä, hänen yksilöllistä sävyään, joka metafyysisessä mielessä oli Proustille todistus 'ehdottoman yksilöllisen sielun olemasolosta'. Tämä sävy, missä Vinteuil oli sen oppinut, missä kuullut? Jokainen taiteilija vaikuttaa tuntemattoman maan kansalaiselta, unohtamansa isänmaan, erilaisen kuin se, josta toinen suuri taiteilija on lähdössä maan päälle tullakseen. Korkeintaan tuntui Vinteuil viimeisissä sävellyksissään lähestyneen tätä synnyinmaata." (Vanki s. 248-249). Ajatuskulku on erittäin wagneriaarinen. Nimittäin ensimmäinen melodia, jossa Wagner on ensimäinen melodia, jossa Wagner on ensimäinen melodia Rienzin rukous. Ja *Parsifalin* avaava ehtoolisteema on kiistatta eräänlainen syvyydestä kohoavan rukouksen ele. Ranskalaisen musiikin tulkinnassa rukouksen ele toimii retorisenä eleenä. Franckin Preludin, koraalin ja fuugan alkutaitteen synkopoidusta laskeutuvasta aiheesta rinnakkaisoinnin (tahdit 8-9) sanoi **Jules Gentil** Eco-

le normale de Musiquessa (1973), että se havainnollistaa paitsi ranskan kielen ns. *e-muetten* käyttöä musiikissa (ts. säkeen loppu oli soitettava diminuendo), samalla siihen voitiin kuvitella sanat: *Je vous pri-e*. Juuri tätä Proustkin ajaa takaa. Toisaalta ajatus taiteilijasta joka tulee muualta maan päälle on myös Wagnerin – *Lentävässä hollantilaisessa, Lohengrinissa* erityisesti – ja samoin idea jostain saapuvasta pelastuksen tuovasta sankarista (Siegfried, Parsifal) Se että Wagner tässä idealisoi itsensä taiteilijana mytologiseksi hahmoksi on selvää. Proust liitti tämän näkemyksen säveltäjän tehtävästä omaan estetiikkaansa.

Timothée Picard on erinomaisessa tutkimuksessaan *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)* (Presses Univ. de Rennes 2006) osoittanut, miten koko Septeton kuvaus alun pitäen perustui romaanin luonnoksissa *Parsifaliin*. Proustiin teoksen liittää ennen kaikkea ajan kysymys (Picard op cit. s. 453). Ajan ongelma on *Parsifalissa* keskeinen – ei vain oopperan kuulun 'hitauden' ja pitkän keston johdosta, vaan siksi että kun ooppera alkaa on kaikki oikeastaan jo tapahtunut. Ooppera on vain jättimäinen jälkikommentti sille, mitä sen henkilöille tapahtui esihistorian aikana, eräänlainen 'jälki-merkki' käyttäkseni eksistentiaalisemiotiikan termejä. Henkilöiden Amfortaksen, Kundryn, Klingsorin kohtalo ts. heidän tekonsa lepäävät raskaina heidän päällään. Oopperan narraatiossa palataan aina niihin. Parsifal kypsyy näivästä nuorukaisesta lunastajaksi. Proust on kääntänyt tämän toisin päin: kun romaani päättyy jälleenlöydetystä ajassa, kirjailija tekee päätöksen romaanin kirjoittamisesta, eli kyseessä on kertojaminän kypsyminen kirjailijaksi, joka teoksellaan lunastaa lukijansa. Tämä on mahdollista koska kirjailija etsii totuutta, se on lopullinen tavoite. Ohjelma on siis sama kuin Parsifalin.

Sen sijaan Sonaatin kuvauksessa on monia ilmeisen wagneriaanisia viittauksia. Swann onnistuu lopulta analysoimaan pikkuteemaa sen verran, että tajuaa, että sen 'hellyyden vaikutelma' johtui teemaa muodostavien viiden sävelen välisestä vähäisestä aste-erosta, ja niistä kahden alituisesta toistumisesta." (Swannin rakkaus s. 207). Tämän enempiä ei Proust sano mistään kuvaamastaan musiikista – ellei sitten haluta etsiä piileviä koodeja kielellisestä sanaleikistä. Pisimmälle tällaisissa tulkinnoissa menee amerikkalainen **Richard E. Goodkin** tutkimuksessaan *Around Proust* (1991) jossa hän väittää, että Pakenija-niteen Venetsia-kuvauksen *O sole mio* jonka kertoja kuulee gondolieerin laulamana toistuvasti, on viittaus intervalliin sol ja mi eli g ja e – mikä puolestaan on sama kuin Tristanin alkusoiton kuuluisa avausmotiivin kohoava aihe, siinä tosin sävelillä la-fa (a-f), ja ottan lisäksi lukuun, että mi on tietenkin *mi-bemol*. Tristan-motiivin nouseva pieni seksi esiintyy nimittäin sellaisenaan heti oop-



Yleisön edustaja ja kaksi ballerinaa Pariisin oopperassa.

peran lauluosan alkaessa. Se että Tristan on keskeinen esikuva on ilmeistä jo Vinteuilin sonaatin kuvauksessa. Pikkuteema elää eräänlaisena 'doublena' Swannin mielessä, ja tämä antaa aiheen liikuttavaan metafysiseseen visioon musiikista ja sielun eräänlaisesta kuolemattomuudesta:

"Samoin Vinteuilin teema niin kuin esimerkiksi jokin *Tristanin* johtoaihe, joka myöskin omalla tavallaan kuvaillee hellien tunteiden summaa, oli yhtynyt kuolevaisen osaamme, siihen oli tarttunut jotain suorastaan liikuttavan inhimillistä. Sen kohtalo oli sidottu tulevaisuuteen, sielumme olemassaoloon, sillä se kuului sielun yksilöllisimpiin, erikoislaatuisimpiin koristeisiin. Ehkä meitä odottaa olemattomuus ja unelmamme palaavat tyhyyteen, mutta siinä tapauksessa tuntuu selviöltä, etteivät nämä sävelaiheet ja niistä elävät käsitteetkään voi olla mitään. Me tuhoudumme, mutta viemme matkassamme nämä kohtaloomme kytketyt jumalaiset panttivangit. Eikä kuolema niitten seurassa enää tunnukaan niin ylen katkeralta, niin masentavalta, eikä täysin to-

denmukaiseltakaan." (Swannin rakkaus 208-209).

Em. kohtauksessa, jossa kertoja on menettänyt Albertinen ja lähtenyt äitinsä kanssa Venetsiaan, tämä kuulee katsellessaan aurionlaskua kanavan äärellä jonkun muusikon laulavan *O sole mio*. Aurinko painui yhä alemmas. Äitini ei enää voinut olla kovin kaukana asemalta. Kohta hän lähtisi, minä jäisin yksin Venetsiaan, yksin ja suruissani." (Pakenija s, 256)

Tässä olennaista ovat foneettisesti ranskan sanat '*triste*' ja '*seul*' – surullinen ja yksinäinen – joista muodostuu '*Tristan et Iseult*' ranskaksi. Eli viittaa Wagneriin, Proust varmasti myös tiesi Wagnerin tarinan Tristanin alkusoiton synnystä eräänä yönä juuri Venetsiassa. Goodkin myös huomauttaa, että Proustin nimet ovat jo sinänsä täynnä musiikillista symboliikka, Odette = pikkuroodi, Swann kohtaa hänet *Maison Doréessa* = do-re eli viittaus asteikon ensimmäisiin säveliin. **Nattiez** puolestaan huomauttaa nimen Swann yhteydestä saksan sanaan *Schwan* joka on tietenkin keskeistä wagneriaanista kuvastoa (Nattiez 1984: 67)

Jatkuu seuraavassa numerossa.