

Vain yksi ainoa ooppera

Teksti: Uolevi Karrakoski

Proustin teoria Wagnerin kypsän kauden teosten kokonaisvaltaisesta yhtenäisyydestä

Marcel Proust on romaanissaan *Kadonnutta aikaa etsimässä* esittänyt väitteen, että Wagner on kypsän kauden aikanaan säveltänyt ainoastaan yhden ainoan pitkän oopperan.¹ Tämän jossain määrin paradoksaalisen teorian kehukseen kuuluu myös ajatus asteittaisesta kehityksestä, jonka mukaan Wagnerin oopperoissa esiintyi myös jo ennen myöhäiskauden oopperoita libreton ja musiikin tasolla voimakasta, eri oopperoita yhtenäistävää pyrkimystä.

Wagnerin tavoitteena oli saavuttaa musiikillisen ja sanallisen kerronnan kautta totuutta kuvaava ilmaisu. Tämän hän toteutti kypsän kauden oopperoissaan, jotka itse asiassa ovat yhden ainoan oopperan osia. Proust korostaa romaanissaan oopperoiden asteittaista sulautumista yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämän mukaan henkilö, ”joka olisi kuulut ainoastaan Elsan ja Ortrudin dueton *Lohegrinista*, pystyisi sen nojalla ennustamaan *Tristanin* tyylin.”²

Eero Tarasti on tämän julkaisun palstoilla julkaissut kaksi mielenkiintoista artikkelia Proustista ja Wagnerista. Näiden asiantuntijan analyysien jatkeeksi rohkenen seuraavassa esittää tavallisen romaaninlukijan ja musiikinkuuntelijan selostuksen Proustin ällistyttävästä yhden oopperan teoriasta.

Proustin käsitys Wagnerin oopperoiden fuusioitumisesta

Pyrkimyksen yhteen suurteokseen Proust katsoo alkavan *Tannhäuserista*, jossa esiintyy jo epäroivää hapuilua *Ringin* ja *Tristanin* ilmaisukeinoja kohti. Ajatus Wagnerista yhden ainoan oopperan säveltäjänä kulkee eräänlaisena johtoaiheena, joka katoaa ja taas ilmestyy uudestaan Marcel Proustin 10-osaisessa romaanissa. Paitsi lukuisissa, lähinnä romaanin kertojan esittämässä Wagnerin musiikin analyyseissä Proust esittää kaavi- on Wagnerin tyylistä kuvitteellisen säveltäjän Vinteulin sonaatin ja septetin kuvauksissa. Vinteulin musiikki on selvästi Wagnerin tyyllillä sävelletty. Romaanin kertoja kuvaa jatkuvuutta luovaa sonaatin ”pikku teemaa,” joka elää kuuntelemisen jälkeenkin kuulijan muistissa. Adornon tavoin Proust on sitä mieltä, että vasta teoksen kuulemisen jälkeen syntynyt, kuulijan luoma jälkikuva saa aikaan musiikillisen kokemuksen, jonka perusteella kuulija myös arvioi teosta. Wagnerin tapauksessa jälkikuva on voimakas ja ehdoton.³

Vinteulin ”liikahtamatta soiva teema” on jatkuvasti kuulijan mielessä, kunnes se lopulta katoaa muiden kuulijan muistissa olevien äänien joukkoon. Proust vertaa pikku teemaa tiettyyn ”*Tristanin* johtoaiheeseen,

joka kuvaa kaikkien hellyyden tunteiden summaa.”⁴ Teema esiintyy myös Vinteulin monimutkaisemmassa sävellyksessä *Septetti*, joka selvästi on kuviteltu esimerkki Wagnerin kypsän kauden teoksista, jotka voidaan kokea yhtenä oopperana ensisijaisesti juuri musiikin virtaavuuden ansiosta.

Proust rinnastaa *Ringin*, *Tristanin*, *Mestarilaulajia* ja *Parsifalin* Balzacin samoja henkilöihahmoja, samantapaisia aiheita ja kieltä hyödyntävään romaanisarjaan *Inhimillinen komedia* sekä myös muiden kirjailijoiden laajoihin teoksiin, jopa Thomas Hardyn pitkiin, toisiaan muistuttaviin romaaneihin. Tässä yhteydessä hän mainitsee myös Victor Hugon ja dramaattisesti kirjoittavan ranskalaisen historioitsija Michelet’n.⁵ Kaikkia näitä kirjailijoita verrataan Wagneriin. Proust toteaa, että kaikki suuret kirjailijat ovat lopulta kirjoittaneet vain yhden teoksen.⁶

Niinikään Proust analysoi Beethovenin jousikvartettoja ja tulee siihen tulokseen, että nimenomaan kvartetit 12, 13, 14 ja 15 ovat yhteisten piirteidensä vuoksi myös yhtä teosta.⁷ Beethoven siis ennakoii sonaateista muodostuneella suurteoksellaan Wagneria. Wagnerin kohdalla useiden teosten yhtensulautuminen tapahtuu tavalla, jossa päätymätön melodia ja libreton kerronnan samankaltaisuus ovat keskeisimpiä yhdistäviä tekijöitä. Proustin kuvaama Vinteulin *Septetti* on paitsi kooste Wagnerin tyylistä myös peilikuva Beethovenin jousikvartetoista. Niinpä sen tarkkaan kuvattu viimeinen osa on selkeästi tunnistettava 15. *Jousikvartetton* finaali. Beethoven nähdään kokonaisvaltaisuutensa ansiosta Wagnerin edeltäjänä. Niinpä romaanin keskeisen henkilön, Guarmantesin herttuattaren puheenvuoroon on sijoitettu maininta siitä, että Beethovenin 9. *sinfoniasa* on olemassa selvä yhteys *Mestarilaulajiin*. Tällä saatetaan tarkoittaa Beethovenin viimeisen sinfonian yllättäviä, oopperamusiikkiin viittaavia piirteitä esimerkiksi suhteellisen kaavamaisista lautasten käyttöä. Proust kuvaa samassa yhteydessä myös Siegfriedin vasaraniskuja, joiden jälkivaikutus Proustin jättiläisromaanin kertojaan on siksi voimakas, että *Siegfried* tulee teoksena esiin muistumana esimerkiksi kivilouhoksesta kuuluvien vasaran iskujen kuvauksessa.⁸ Yleensäkin *Mestarilaulajien* alkusoiton kuten myös loppukohtausten ja *Siegfriedin* välinen kytkentä on usein todettu seikka, ja juuri tähän Proust viittaa.

Proust kuvaa melko yksityiskohtaisesti, miten vaikea Wagnerin oli irrottautua senkaltaisista erillisistä numeroista kuin *Tannhäuserin* ”Elisabetin rukous” ja ”Laulu iltatähdelle”, jota Proust kutsuu ”romanssiksi”. Kolmantena esimerkkinä mainitaan *Lentä-*



Kirjailija Marcel Proust (1871–1922).

vän *Hollantilaisen* ”Perämiehen laulu”. Myös perinteisen oopperan resitatiivista irrottautumisen Proust näkee vaikeaksi, joskaan ei mainitse tästä esimerkkiä.

Kokonaisuudessaan Proust näkee Wagnerin myöhäiskauden teokset asteittaisena, yhtenäisenä vapautumisena niin libreton kuin musiikin puolella. Proust toteaa, että Wagnerin toisen kauden oopperoissa on niukalti aarioita, eikä niissä ole juuri melodi- oitakaan.⁹ Tämän tavoitteen saavuttaa myös Musorgski. Romaanissa todetaan, että ”*Boris Godunovissa* ei ole ”mitään laulumaista”, mikä on tyypillistä myös oopperan *Pelleas ja Melisande* tyyliin,¹⁰ jossa aiheiden variaatioita musiikin muiden etenevien ainesten joukossa tuskin huomaa.” Debussyä käsitellään romaanissa kaikkiaan kolmelta kertaa, useimmiten Wagnerin moderniteetin jatkumona. Proust näkee nimenomaan *Pelleas*’n Wagnerin kypsän kauden kokonaisoopperan jatkeena ja toteaa, että Debussy hyödyntää oopperassaan paitsi johtoaihetekniikkaa myös päättymätöntä melodiaa.

Tunnistettavia yhtymäkohtia

Wagnerin teosten erittelyissä viitataan tunnettuihin samankaltaisuuksiin, joilla Proust perustelee teoriaa yhdestä oopperasta. Wagner, päinvastoin kuin monet muut säveltäjät kuten Rossini ja ennen kaikkea Richard Strauss, ei juuri useinkaan lainaa itseään teoksissaan. Proust toteaa, että selkeä laina omasta teoksesta on kuitenkin *Tristanista* otettu sitaatti *Mestarilaulajissa* kohdassa, jossa Hans Sachs kuvailee Kuningas Marken surua. *Mestarilaulajissa* on ainakin *Cosima Wagnerin* mukaan on myös yhteisiä kohtia *Jumalten tuhon* kanssa. On vaikea määrittellä, mitä tällaiset samankaltaisuudet ja kytkennät merkitsevät, mutta Proust, joka määrit-



Kuva: Enrico Bartolucci

Kohtaus Roland Petit'n Proust-baletista, jossa käytettiin mm. Wagnerin musiikkia.

teli ylönousemuksenkin muistiin kuuluvana tapahtumana,¹¹ piti niitä ensiarvoisen tärkeinämuistin kiinnekohtina.

Wagnerin musiikin sointiväristä Proust ei näitä kytkentöjä luetellessaan puhu paljokaan edellä esitettyä Beethovenin ja Wagnerin vertailuun sisältyvää dissonanssin mainintaa lukuun ottamatta. *Tannhäuserin* vasikipuhaltimien soinnin hän mainitsee kuitenkin ennakoivan *Siegfriediä*. Kysymys on kohdasta, jossa Tannhäuser tapaa Venusvuorella oleskelun jälkeen ritariystäväänsä ja päättää hyväksyä heidän esittämänsä kutsun lähteä Wartburgin linnkaan. *Tristanin* soinnituksen maaginen sävy mainitaan sen sijaan useastikin.

Wagnerin orkesterinkäytön analyysit kyttyvät Proustin mukaan usein välähdyksenomaisiksi tiivistelmiksi, joissa korostetaan vasikipuhaltimien voimakasta sävyä. Toisenlainen on sen sijaan kohta, jossa esitetään kuvaus englannintorvella esitetyn paimenhuilun äänestä *Tristanissa*. Tämä suppea, asiaa valaiseva erittely liittyy laajempaan kuvaukseen, jossa "Wagneria sävellystapaa verrataan Balzacin hurmiossa kirjoitettuihin, jatkuviin henkilökuvauksiin, joissa tekijä lisäsi teokseensa äkillisissä liitoskohdissa Rafaellon tavoin viimeisen ja ihanimman siveltimen vedon. Tulos ei ole keinotekoinen vaan todennukainen." Osien yhteen liittämistä leimaa tietoinen yhtenäisyys, joka ei ole looginen eikä keinotekoinen, vaan elintärkeä yhtäläisyys, joka ei ole torjunut vaihtelua.¹² Samassa yhteydessä Proust toteaa:

"Tämä Wagnerin paimenpillin soitto muistuttaa (mutta tällä kertaa todellisuuden sovellutettuna) erikseen sävellettyä, inspiraation synnyttämää kappaletta, jota ei aiheen taiteellinen kehittäminen vaadi. Se vaan tulee ja sulautuu kaikkeen muuhun. Ennen Isolden paluuta edeltävää mahtavaa orkesterisuutta itse teos on vetänyt puoleensa paimen-

puoliksi unohtuneen huilusävelmän ja epäilemättä samassa määrin, laivan lähesuudessa, orkesterin kasvava voima, kun se tarttuu näihin huilun säveliin, muuttaa ne, liittää ne hurmioonsa, murtaa näitten rytmin, valaisee niiden sävyjä, kiihdyttää tempoa, ja moninkertaistaa niiden soinnituksen - epäilemättä Wagner itse iloitsi samassa määrin löytäessään muististaan paimenen sävelmän ja liittäessään sen teokseensa, paljasti sen koko merkityksen."¹³

Jälleen muisti ja muistaminen on Proustilla kaiken luovuuden perusta. Paimenhuilun merkitystä kuvatessaan Proust ei merkittävästi kylläkään käsittele *Tannhäuserissa* esiintyvää paimenpoikaa, mutta kytkee paimenhuilun alueeseen kylläkin linnunlaulun, joka on *Siegfriedissä* musiikin ja draaman kannalta tärkeä juonne, jonka muistumat tulevat traagiseksi linnun ollessa laulamatta *Jumalten tuhon* lopussa.

Librettojen aiheet oopperoiden yhdistäjänä yhdeksi kokonaisuudeksi

Yhteisenä piirteenä Wagnerin libretoille Proust pitää ennen kaikkea pelastusta, jonka nainen suorittaa lunastuksen tavoin. Ajatus pelastuksesta kehittyi vähitellen. Senta, Elisabet ja Elsa ennakoivat siis kypsän kauden pitkän, yhden ainoan oopperan nais-hahmoja Isoldea, Brünnhildeä ja Kundrya. *Mestarilaulajia* Proust pitää tässä suhteessa poikkeuksellisenä ja korostaakin, että Wagner ei kirjoittanut teoksiaan kronologisesti, vaan työsti useita niistä yhtäaikaan. Niinpä hän tekiensimmäisen libretton luonnoksen *Mestarilaulajiin* jo heti sävellettyään *Tannhäuserin*. Tämän mukaan *Mestarilaulajat* varhaisen syntyhistoriansa vuoksi ei ehkä täysin myöhemmässä luomisvaiheessa edustanut kypsän kauden teosten tyylin parhaita tasoa.

Feministit eivät ole pitäneet naisen uhrautumisen ajatuksesta, ja tässä mielessä *Mestarilaulajien* Evakin tavallaan kuuluu samaan joukkoon kuin muut edellä mainitut, uhrautuvat naishahmot joutuessaan olemaan laulukilpailun palkintona kenen tahansa miehen tavoiteltavana. Tähän Proust ei kylläkään viittaa.

Se, että Lohengrin oli Parsifalin poika, ilmaisee Proustin mielestä säveltäjän toisen kauden yhtenäisyyttä siinä määrin, että voidaan sanoa *Lohengrinin* olevan alkuaskel yhteen, pituudeltaan valtavaan oopperaan. Kuten Proust toteaa, Wagnerin teoreettiset esseeit muovasivat ennakolta hänen sävellyksiään. Tämän mukaisesti Proust esitti josain määrin yltyöpäisen väitteen, jonka mukaan *Ring* voidaan nähdä allegorisena kuvauksena säveltäjän esseistä *Tulevaisuuden taide* ja *Ooppera ja draama*. Ajatus tuntuu oudolta, mutta ei mitenkään ole ehkä ollut omituinen romaanin kirjoittamisen aikana 1920-luvulla. Kuten **Hannu Salmi** on usein luennoillaan todennut, Wagner tunnettiin ainakin elinaikanaan pitkään lähinnä ajattelijana eikä niinkään säveltäjänä. *Lohengrinin* kantaesityksessähän osa yleisöstä oli selvästi pettynyt havaitessaan, ettei teos vastanutkaan kokonaisuudessaan säveltäjän teorioita numero-oopperan uudistamisesta sujuvaksi musiikkidraamaksi.

Tyylin ainutlaatuisuus

Proust korostaa useissa satunnaisissa viittauksissa aarian katoamista Wagnerin tyylistä, mikä luo yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta. Jatkuvuus on yksi syy Wagnerin sävellyksen pituuteen. Proust ja monet muutkin arvioijat ovat nähneet juuri laajuuteen pyrkimisen sinänsä saksalaisena, *Faustin* toiseen osaan tukeutuvana, kaiken kattavana laajan, monimuotoisen kuvauksen piirteenä.

Romaanissa esitetyt Wagnerin analyysit ovat satunnaisia, ja siitä syystä ne jäävät aina kesken. Niissä esiintyvää toistoa ei niinkään huomaa moniosaisen romaanin laajuuden vuoksi. Kommentteissa Wagneria ei kertaakaan verrata italialaiseen tai ranskalaiseen oopperaan. Wagneria ennakoivana säveltäjänä Proust esittää ainoastaan Beethovenin. Tulevaisuuden kuvaa hahmotellaan useinkin kertaan Debussyn teoksiin viittaamalla. Romaanissa mainitaan, että oopperan *Pelleas ja Melisande* sinänsä harvat melodiat tuodaan musiikkiin upotettujen, Wagnerin mallin mukaisten, josain määrin vaikeasti hahmotettavien johtoaiheiden avulla. Samantapainen usvaisuus havaitaan myös teoksessa *Meri*.

Wagnerin tyylin tarkastelu tukeutuu voituoluolisuudesta orkesterin käyttöön ja draamaan. Huolimatta jatkuvuuden, yhtenäisyyden ja virtaamisen korostamisesta Proust kuitenkin selkeästi ja havainnollisesti esittää Wagnerin tyylipiirteitä yhtenäisyyttä rikkovat, etenemisen rajut katkokset, joille ovat tyyppillistä voimakkaat orkesterin nousut. Tällaiset nousut ovat nimenomaan tunnusmerkillisiä sä-

veltäjän kypsän kauden teoksille. Yleensäkin myös Proustin romaanille on ominaista pitkien epäröintien jälkeen tapahtuva, äkillinen suunnan muutos, jota hän itse vertaa epäsuorasti **Schumannin** balladien rajuihin loppuratkaisuihin.¹⁴

Totuuteen pyrkiminen

Wagnerin toisen kauden yhden ainoan suuren oopperan tarkoitus oli tuoda esiin totuus. Tässä Proustin mukaisessa totuuden etsimisessä Wagnerin yhteistaideteoksella ei ollut mitään sijaa.

Jo romaanin ensimmäisessä osassa *Combray* Proust kuvaa käsitystään taiteiden hierarkiasta, jonka ehdottomasti korkeimpana alueena on musiikki.¹⁵ Huolimatta romaanisarjassa esiintyvistä, useista hollantilaisen maalaustaiteen arkkitehtonisista interiöörikuvauksista Proust päinvastoin kuin **Goethe** piti rakennustaidetta kuten myös kuvanveistoakin taiteista alimmalla tasolla olevana luovuuden lajina. Ne pystyvät kumpikin kuvaamaan hyvin reaalityön todellisuutta, mutta eivät totuutta. Maalaustaiteelle sen sijaan Proust antaa hierarkiassaan tärkeän aseman.¹⁶ Esitellessään kuvitteellisen taiteilijan Elstirin maalauksia Proust mainitsee, että ”niiden siveltemien jälkiä seurattaessa alkavat soida harput, huilut ja muutkin soittimet.” Maalaustaide pystyy näin musiikillisia, liikkuvia visuaalisia aiheita esittämällä tunkeutumaan reaalityön todellisuudesta totuuteen. Musiikin kuvaukset ovat voittopuolisesti analyysijä. Maalauksia Proust kuvaa sen sijaan kielen väriasteikkoa käyttämällä ja korostaa samalla, että maalauksen avulla on jossain määrin mahdollista saada yhteys tuonpuoleiseen maailmaan.

Musiikilla on kuitenkin totuuden paljastamisessa hallitsevin asema. Vinteuilin *Septetin* analyysissä todetaan, että musiikki tuntuu todemmalta kuin kaikki lukemani kirjat.¹⁷ Useat romaanisarjassa esiintyvät kuvaukset venetsialaisen renessanssimaalarin Carpaccion teoksista tuovat esiin musiikin. Näissä kuvissa henkilöt liehuvina vaatetusineen, eläimet ja yliaistilliset olennot liikehtivät selvästi ja luovat musiikillisen, sarjallisen kuvan, joka on itse asiassa visuaalista musiikkidraamaa, sillä maalauksissa on useimmiten kuvattu saman henkilön eri elämäntilanteita täysin näitä ”kohtauksia” toisistaan rajaamatta.¹⁸ Carpaccion kymmenen maalauksen sarja Pyhän Ursulan vaiheista viittaa niinikään kokonaisvaltaiseen, totuutta tavoittelevaan taideteokseen, jota voitaisiin verrata Wagnerin suureen yhteen ainoaan oopperaan.

Proustin käsitys musiikin täydellisestä ylivallassa tukeutuu ”**Schopenhauerin** teorian musiikin merkityksestä ja sen luomasta mahdollisuudesta vetäytyä pyhimysten tavoin kontemplatiiviselle tasolle tahdon kuolettamisen avulla.”¹⁹ Kirjallisuus on Proustin mukaan paras tapa kartoittaa todellisuutta, mutta kirjallisuus kompastuu kuitenkin juuri sanojen vuoksi täysin voimattomana totu-

den etsimisessä.²⁰ Maalaustaide sen sijaan sijoittuu totuusarvoltaan jotenkin verbaalisen esityksen ja musiikin välimaastoon.

Kokonaisuudessaan useat romaanin pohdiskelevat kohdat luovat selkeän kuvan totuuden mysteeristä ja tukeutuvat sinänsä Platonin käsitykseen siitä, että aisteilla havaittavan reaalityön takana tai läheisyydessä on yliaistillinen maailma, jossa eivät sanat, kielioppi, logiikka, kausaliteetti, eivätkä myöskään fysiikka, matematiikan tai analyyttisen filosofian kaavat pidä paikkaansa. Sarjan viimeisessä romaanissa *Jälleen löydetty aika* tuodaan kiirastulen yhteydessä vaikeutena esiin kysymys, miten tällainen toispuoleinen maailma selvästi voidaan erottaa reaalityön maailmasta.

Proust pyrkii Wagnerin tavoin selvittämään kysymystä pelastuksesta. Häntä kiehtoivat Wagnerin näkemys omista teoksistaan mystillisenä uskonnollisena taiteena. Kriitikot puhuivatkin tässä yhteydessä aikoinaan ”taideuskonnosta”, ”mikä kiinnosti Proustia. Pyhiinvaellusmatkoja Bayreuthiin vastasivatkin Proust-

tin elämässä jokakevähiset matkat maalle. Näiden matkojen kohteena olivat aina kukivat orapihlajat.²¹

Totuuden löytäminen tuodaan *Parsifaliin* viittaamalla tekstissä esiin olotilana, jossa aika muuttuu tilaksi ja tila ajaksi.²² Ensimmäisen maailmansodan aikana Ranskan taivaalla nähdyt pommi- ja tiedustelukoneet saivat Proustin myös miettimään romaanissaan, ennakoivatko nämä ilmaan nousevat koneet tulevaisuuden avaruuslentoja, joiden avulla voitaisiin aktuaalisesti tutkia *Parsifalissa* käsiteltyä ajan ja tilan yhteyttä. Proust esittää ajan, tilan ja muistin kuvausten yhteydessä menneisyyden sekoittumisen nykyhetkeen, mikä kulminoituu sinänsä oikeoppiseen, katoliseen kiirastuleen, jossa menneisyys ikään kuin tunkeutuu nykyisyyteen.²³ Päälimmäisenä onkin yhden oopperan säveltämisen teoriassa luja usko siihen, että juuri musiikin avulla päästään lähemmäksi tuonpuoliseen maailmaan. Proust liittyy tähän vielä

ehkä Wagnerille vieraan Hegelin ajatuksen teesin ja anti-teesin avulla saavutettavan, historiallisen kehityksen



Vittore Carpaccion maalaus Pyhän Ursulan kunnia. Kadonnutta aikaa etsimässä romaanisarjassa on useita kuvauksia Carpaccion maalauksista.

loppumisesta, eräänlaisesta totuuden etsimisen loppuratkaisusta, jota Proust ei kylläkään yritäkään tarkemmin kuvata.²⁴

Mitä yhden ainoan oopperan teorialla sitten on saavutettu?

Innokkaimmankin Proustin ihailijan on myönnettävä, että yhden ainoan oopperan teoriassa on melkoisessa määrin kysymys Proustin pakkomielleestä. Näkemys on sinänsä mielenkiintoinen ja saattaisi esimerkiksi Bayreuthin kävijöille antaa mahdollisuuden yhtenäiseen, yhdensuuntaiseen musiikkielämykseen. Proust ei kuitenkaan tarpeeksi ole ottanut huomioon eräitä seikkoja. Eero Tarasti on esimerkiksi usein luennoillaan viitannut siihen, että vaikka Wagnerin oopperoilla on tietty yhteinen tyylinsä, kullakin oopperalla on silti oma erityinen, ainutlaatuinen tyylinsä. Tämä koskee myös esimerkiksi *Ringin* tetralogian oopperoita, joiden orkesterinkäyttö ja nimenomaan sointiväri on melkoisessa määrin toisistaan poikkeava. Vaikka *Jumalten tuhon* loppukohtaus on synteesi koko *Ringin* musiikista, siinä käytetyissä johtoiheissa ilmenee juuri tietty, tunnistettava *Götterdämmerungin* sointiväri. Tämä rotuttaa melkoisesti väitettä yhdestä ainoasta oopperasta. Wagnerin orkesterinkäytön kehitys on pikemminkin jaksottunut kypsän kauden eri oopperoihin kuin kokonaisvaltaisesti tapahtuvaan muutokseen.

Näkemyksessä on myös täysin sivuutettu antiikin tragedioiden vaikutus Wagnerin teosten laajuuteen, vaikka romaanisarjassa on useitakin kuvauksia Racinen pitkien tragedioiden tyylistä. Bayreuth mainitaan lähinnä parisilaisten seurapiirien keskustelujen satiirisissa matkakuvauksissa. Näyttämöohjauksista ei puhuta mitään, sillä Proustin Wagnerin tuntemus perustui ensisijaisesti puhelimella kuunneltuihin Pariisin oopperan esityksiin, konsertteihin ja partituurien tutkimiseen. Myös hänen maalustaidetta koskevat arvionsa perustuivat lähinnä taidekirjojen kuviin. Proust ei juuri käynyt taidenäyttelyissä eikä museoissakaan paitsi lopultakin toteutuneella Venetsian matkallaan. Silti hänen romaanissaan on kymmenittäin tarkkoja kuvauksia eri maalauksista. Proustilla on erityinen taito kuvata verbaalisesti yksityiskohtaisesti ja mielenkiintoisesti tiettyjä sävellyksiä ja maalauksia. Tämä oli sinänsä riski, koska monet hänen kuvaamansa maalaukset ja sävellyksetkin olivat siinä määrin harvinaisia, ettei lukijan voida olettaa enemmälti tuntevan niitä.

Yhden ainoan oopperan teoria voidaan melkoisella varmuudella luokitella Proustin pakkomielleeksi, mutta se on silti on mielenkiintoinen musiikillisen mysteerin esitys. Vaikka monia arveluttaa mysteeri, jossa musiikin avulla päästäisiin johonkin totuuteen, voidaan todeta, että **Rudolf Steiner** on esittänyt samantapaisten teorian. Tätä ajatusrakennelmaa jäsenemme **Markku** ja **Marjuka Lulli-Seppälä** ovat useammankin kerran selvittänyt julkaisumme palstoilla. Steine-

rin mukaan ”Wagner on laajoissa teoksissaan suorittanut tietyn kehityksen ja saavuttanut kyvyn kuulla taivaallista musiikkia. Kysymyksessä on alue, jonne arkipäivän ihminen ei voi tunkeutua. Kuitenkin ihmisellä on tehtävänä sinetöidä korkeampi maailma fyysiseen maailmaan, minkä Schopenhauer ja Wagner aavistivat.” Tässä suhteessa Steiner pitää tärkeänä Wagnerin ”välitöntä vaikutusta” kuulijaan ja toteaa, että esimerkiksi ”**Bach** oli paljon abstraktisempi, toisenlainen säveltäjä, jolle tällaiset Wagnerin välitömään yhteyteen perustuvat pyrkimykset olivat vieraita.”²⁵

Proust arvattavasti halusi teoriallaan sisällyttää itsensä samaan muottiin kuin Wagner. Itse asiassa hän kirjoitti yhtä ainoata romaanin koko elämänsä ajan. Kuuluisaksi Proustin teksti tuli lähinnä tajunnan virran tekniikan käytöstä sekä muistumien ja sinänsä muistin kuvauksista. Näitä aineksia esiintyy *Parsifalissa*, jossa eräiden väitteiden mukaan on ensimmäisen kerran käytetty tajunnan virran tekniikkaa.²⁶ Tätä Proust ei merkittävästi kyllä mainitse.

Proustin valtavan muistia käsittelevän proosateoksen jako osiin tapahtui tekstin julkaisemisen tarpeesta. Kysymys ei tässä ollut rahasta, sillä Proustin vauraus loi tilanteen, jossa hänen tarvinnut edes ajatella, mitä kustantajat hänen työstämistään teksteistä maksoivat. Raha sen sijaan merkitsi paljon Wagnerille, koska hänen oli hankittava sitä teostensa esittämiseen, joskus kyseenalaisilakin tavoilla.

Romaanin mittava teksti sisältää useita poikkeuksellisia aspekteja kuten mainitut musiikin analyysit. Wagnerin lisäksi teoksessa on jokseenkin kattavasti käsitelty Faurén, Debussyn, ja Saint-Saensin musiikkia. Monia muita säveltäjiä mainitaan myös romaanin tekstissä. Niinpä Proust, joka oli läsnä *Kevätuhrin* kantaesityksessä, toteaa ohimennen Stravinskin ja Richard Straussin olevan nerokkaita säveltäjiä. Proust käsittelee romaanissaan Wagneria 35 kertaa, Beethovenia 25 ja Debussyä 13 kertaa.²⁷ Näissä laskelmissa ei ole mukana lyhyitä, usein ironisia viittauksia. Roland Petit on tehnyt teoksessa analysoiduista säveltäjistä maininnon koonnan baletissaan *Proust*, jossa Wagneria edustaa kiirastulen kuvauksessa, romaanissa vain kerran mainittu *Rienzi*-alkusoitto.²⁸ Kuitenkin Wagner on musiikkina baletin viimeisessä kohtauksessa, mikä eräänlaisena finaalina korostaa Wagnerin keskeisyyttä romaanin musiikkia käsittelevien tekstien joukossa.

Kieltämättä musiikin analyysijä mielenkiintoisempia kohtia Proustin romaanissa ovat kuvaukset orapihlajan kukista, yrttien ja leivosten aromeista, suklaajuoman lämmöstä, kaikkialla olevista tuoksuista ja maisemien eri piirteistä. Tähän estetiimiin sopivat kylläkin muodin, maalaustaiteen, musiikin ja arkkitehtuurin erittelyt, joita on mahdollista poimia muiden kuvausten seasta kuin sieniämetsästä. Riippuu tietysti maailman kehityksestä, mitkä osiot teokses-



Marcel Proust kuolinvuoteellaan.
Man Rayn valokuva.

ta tulevaisuudessa kiinnostavat lukijoita. Ainakin nyt tällä hetkellä Wagnerilla on vielä kannattajansa.

Marcel Proust: Kadonnutta aikaa etsimässä, Helsinki 1977-2007: 1, Combray, 2. Swannin rakkaus: paikannimet: Nimi, 3. Rouva Swannin ympärillä, 4. Kukkaan puhkeavien tyttöjen varjossa, 5. Guarmantesin tie 1. 6. Guarmantesin tie 2, 7. Sodoma ja Gomorra I-II, 8. Vanki 8. Pakenija, 10. Jälleen löydetty aika

¹ Proust 8, s. 371

² Proust 2. 9. s. 298

³ Proust 5. s. 208, s. 382. Adorno Theodor. W: *Aesthetic Theory*, London, 1997 s. 105

⁴ Proust 2 ss. 103-105

⁵ Proust 6 ss. 157-158

⁶ Proust 8 s.152, s. 244. Nattiez Jean-Jaques: *Proust as a Musician*, Cambridge 1989. ss.22-23. Natez s. 41-42

⁷ Proust 8 ss. 151-153

⁸ Proust 8 s. 100, s. 109

⁹ Proust 8 s.112

¹⁰ Proust 7 s.230

¹¹ Proust 5 s. 106

¹² Proust 8 s. 153

¹³ Proust 8 s.154

¹⁴ Proust 9 s. 92

¹⁵ Proust 1 s. 207-208

¹⁶ Karpeles Eric: *Paintings in Proust*, London, 2006 s.36

¹⁷ Proust 8 s. 270

¹⁸ Humfrey Peter: *Carpaccio* ss. 45-50, ss. 64-75

¹⁹ Proust 1 s.363

²⁰ Proust 5 s.370

²¹ Nattiez s.33

²² Proust 8 s.370

²³ Proust 10 s. 218

²⁴ Proust 10 s.73

²⁵ Steiner Rudolf: *Musiikin olemus; Neljä esitel-mää musiikista*, Mikkeli 1988 ss. 43-46

²⁶ Magee Bryan: *Aspects of Wagner* s.48. Magee viittaa tunnettuun Eduarde Dujardinin teoriaan *Parsifalissa* esiintyvistä tajunnan virran tekniikan käytöstä. Näkemys lienee jos-sain määrin liioiteltu.

²⁷ Nattiez s.1

²⁸ Roland Petit'n baletti *Proust*, DVD BelAir Classiques, Paris 2007