

Eräitä huomioita Nibelungin Sormuksesta

Tämä on kommentaari Richard Wagnerin ”Der Ring des Nibelungen” –oopperasarjasta ja erityisesti DVD:llä julkaistusta teatteriohjaaja Patrice Chereau ja Pierre Boulez’n radikaalinakin pidetystä yhteistuotannosta Bayreuthista (1976-1980). Kyseessä on ensimmäinen ja ainoa kerta kun olen nähnyt koko Sormus-tetralogian, joten en voi tehdä vertailevaa analyysia eri versioiden välillä. Sen sijaan keskityn tässä eräänlaiseen ”impressionistiseen” kuvailuun kokemastani n. 14-tuntisesta musiikillisesta ja kuvallisesta kokonaisvaikutelmasta. Luulen että Wagner olisi tyytyväinen tällaiseen lähestymistapaan, sillä Kreikan tragedian uudelleenlämmittämiseen pyrkivässä oopperan tarjoamassa musiikin, sanan ja toiminnan yhtenäisyydessä - synergia, synteesi, synestesia - katsojaan/kuulijaan pyrittiinkin upottamaan tiettyjä koskettavia, liikuttavia ja järkyttäviä ”impresioita” eli siis pysyviä jälkiä. Puhun siis niistä asioista jotka tekivät suurimman vaikutuksen. Kommentaarini koskettaa kolme osa-aluetta: 1) Boulez’n versio, 2) Wagnerin musiikki, 3) Wagnerin teksti. Nämä kolme nivoutuvat yhteen, eikä niitä voi itsestäänselvästi erottaa.

Koska teos (tai pikemminkin teosten sarja) on niin massiivinen että siitä voi löytää loputtomasti tulkittavaa, huomioni muodostavat kuin vuoristojonon, huipulta huipulle, jättäen sinne väliin laaksot, kylät ja kukkulat ja loputtomat elämänmuodot jotka saman taivaan katon alle mahtuvat. Minun oopperakokemukseni oli kuin näiden vuorien läpäisemä – vuorien, jotka edustavat paitsi Wagnerin mahtipontisuutta, äänekkyyttä ja jatkuvaan kliimaksiin pyrkivää paatosta niin myös tätä jonkinlaista ihmisten ja jumalten hierarkkista eroa (maan ja taivaan välillä) ja arkkitehtonisen maailmanjärjestyksen pysyvyyttä, seisten ylväänä, ”lujana kuin kivi.” Valhallan ja jumalten tuho, viime kädessä, esitetään tulen kapuamisena ylös kohti taivasta (Götterdämmerungin 3. näytös) ja vetten tulvimisina ihmisten maille. Koko tetralogia siis on tietynlainen ”kohoamisen” ja ”ylösnousemisen” tematiikkaan itsensä huipentama *äärimmäinen* tragedia. Reinin tyttäret nousevat vaatimaan takaisin omansa, sormuksen, mistä Alberich, Wotan ja Siegfried eivät suostuneet vapaatahtoisesti luopumaan. Niinpä petetty, hylätty ja myyty valkyyri Brünnhilde jää ainoana jumalaisen veren edustajana tekemään viimeisen päätöksen: itsemurha ja täten jumalten tuho (puolijumalaisen suvun kuolema Siegfriedin ja Brünnhilden menetettyä mahdollisuutensa avioliittoon ja täten suvun jatkamiseen). Jumalten loppua ennakoidaan jo ainakin Siegfriedin 3. näytöksen isä-poika kamppalusta lähtien (jossa Wotanin keihäs katkeaa) ja Götterdämmerungin prologista (jossa Nornien nauha katkeaa). Tämä jumalten tuho ei kuitenkaan ole maailmanloppu,

paitsi yhdessä mahdollisessa tulkinnassa jossa se nähdään implikoituna lopun tulen ja kuoleman pimeänkuumaan hehkuun. Kuitenkin tämä voidaan nähdä myös ”jumalten kuolemana” täysin *nietzscheläisessä* merkityksessä; ihmisten väkijoukot – proletaarit Chereauin lavastuksessa – jäävät lavalle, mutta mitä tekemään? Suremaanko (niin voisi kuvitella Siegfriedin surukulkueesta)? Mutta miksei myös iloitsemaan, sillä vanha maailmanjärjestys on kaatunut.

Tähän loppuun, oopperan teleologiseen summaan, päädytään hitaasti mutta varmasti. Jumalten sankarillinen, patriarkaalinen, linja katkeaa kahdesti: Siegmundin kuolema ja Siegfriedin kuolema. Tämä ”Sieg-in” (siis Voiton) kaksittainen kuolema takaa Wotanin kuoleman, siis Isän kuoleman Poikansa ja Pojanpoikansa myötä. Wotan ja Sieg-₁ ja Sieg-₂ voidaan nähdä saman voiman eri elementteinä, tai esimerkiksi ”isällisen” Järjen ja ”nuorekkaan” (Voiton) Tahdon ilmentyminä samassa ”verilinjassa.” Onhan totta, että Brünnhilde, anellessaan armoa Wotanilta, toteaa tehneensä vain sen mitä Wotan *itse* ”oikeasti” tahtoi. Sekä valkyyrit että Wälsungit ovat Wotanin omaa siitosta, ja siitä syystä sekä Siegmundin ja Sieglinden ja toisaalta myös Siegfriedin ja Brünnhilden liitot edustavat Wotanin jälkeläisten sisäsiittoa parittelua. Tämä ”rodullisesti puhdas” rakkaus tuo maailmaan suuriin tekoihin kykenevän sankarisuuden, mutta se on jo myös valmiiksi moraalisesti kyseenalainen ja ”korruptoiva” lähtökohta, kuin mätä siemen. Tämä jumalsuku on täten alusta lähtien tuomittu tietynlaiseen maanpakoon: Sieglinde pakoon isäänsä, Brünnhilde pakotettu vangiksi vuorelle, Wotan ”Vaeltajan” hahmossa kierrellen maailmaa, Siegfried tuomittu kasvamaan oudossa ympäristössä ”ilman pelkoa” mutta myös ilman viisautta ja itsesuojeluväistoa... Miksi Wotan (”Wanderer”) seuraa niin kiinteästi jälkeläistensä touhuja? Koska hän itse haluaa, muttei kykene, toteuttamaan tahtoaan. Brünnhilde toteuttaa isän(tän)sä tahdon suojellessaan Sieglindeä ja tämän lasta, sillä Wotan haluaa sormuksen takaisin Fafnerilta, ja tähän hän tarvitsee sankarin. Täten sekä hänen tyttärensä että (pojan)poikansa ovat hänelle sekä vihattuja että rakastettuja, koska hän ei itsekään oikein tiedä mitä haluaa. Hänen pojanpoikansa – tuo sankari jota hän vuorotellen sekä vastustaa että auttaa – koituu lopulta hänen tuhokseen, ja Brünnhilden kosto, joka on samalla myös kosto Wotania kohtaan (Valhalla palaa vasta kun Siegfried kuolee), on ennenkaikkea tämän jumalsuuden sisäisen ristiriitaisuuden kulminaatio. Valhalla palaa omista liekeistään (kuin tulitikku), aivan kuten Wotanin jälkeläiset lisääntyvät vain puhtaasta siemenestään. Aivan kuten tuli joka ei saa lisää happea kuihtuu nopeasti pois, veri joka ei saa tuoretta verta ulkopuoleltaan ei kykene lisääntymään loputtomasti. Rakkaus joka liehusi sisarusten välillä on kuin atomiräjähdyksen lasipurkissa: kuuma ja tulinen mutta nopeasti sammuva ja kaiken tuhkaksi muuttava. Wotanin sisäsiittoinen siemen *itse palaa tuhkaksi* Valhallan raunioissa. Logella - *tulen* jumalana - on tässä tietty, joskin vain implisiittinen, rooli: Esim. Das Rheingoldissa Loge jo ilmaisee yleisölle halveksuntansa jumalten kunniaa kohtaan - ks. toisen näytöksen loppu, kun jumalat kohoavat

Valhallaan, jonka lopullisen palon syynä on siis tulenjumala Loge sekä Wälsungien tulinen rakkaus. Nämä kaksi ”tulista” myös sitoutuvat yhteen, sillä Loge vartioi korkealla vuorella juuri Brünnhilden neitseellistä rakkautta, ja vasta kun tämä rakkaus petettiin niin tuli riistäytyi valloiltaan maailmassa.

Tämän koko tragedian voi nähdä pessimistisenä, schopenhauerilaisena (jonka filosofiaa Wagner toki oli lukenut) nihilistisen maailmankuvan ylistyksenä. Sankaruus kostaustuu kuolemalla ja ikuinen rakkaus on mahdotonta; mutta tähän on vain perinteisen tragedian peruskaava eikä siis välttämättä mitään erityisen 1800-lukulaista.

Tätä DVD:llä julkaistua versiota 1980-luvun vaihteen Bayreuthista on pidetty radikaalina modernina tulkintana Wagnerin oopperasta. Minä en järkyttynyt - paitsi siitä, että tästä versiosta on joskus oikeasti järkytty. Mielestäni kyseessä oli hyvin neutraali ja kohtalaisen konservatiivinen näyttämöllepano. Vertailukohteeni on kuitenkin nykymusiikki ja nykyteatteri, mikä ehkä vääristää perspektiiviä. Toisaalta ajastakin on jo kulunut jo 30 vuotta. Esiintyjäkaartista täytyy sanoa että varsinkin Gwyneth Jonesin *Brünnhilde* ja Donald McIntyren *Wotan* ovat vaikuttavia ilmestyksiä. Jonesin esittämän valkyyrin keijumainen nuorekkuus Die Walküren toisessa näytöksessä on ihailtavaa katsottavaa. Saman hahmon kypsyminen tarinan myötä ensin uskolliseksi rakastavaiseksi (Siegfried) ja viimein todelliseksi koston enkeliksi (Götterdämmerung) on täysin uskottavaa. Itse *Siegfriedin* – Manfred Jung – esiintyminen kuvailee, näkökulmasta riippuen, joko näyttelijän, tai Wagnerin luoman hahmon, *narsismia*. Luultavasti Jungin valinta toimii juuri siitä johtuen, että hänen uhkarohkea olemuksensa korostaa roolihahmon epäilyttävimpiä luonteenpiirteitä (itserakkaus, ilkeys, vähäpätöisyys, päämäärättömyys), tuoden näin Siegfriedin tarinaan moraalisen ulottuvuuden jota Wagner ei ehkä itse olisi korostanut. Siegfriedin suhde Mime-kääpiöön ainakin minua kummastutti. Viimeinhän käy ilmi, että Mime kasvatti Siegfriedin ”vain” omia juoniaan varten; mutta Siegfried kohtelee Mimeä kuin jalkavaimoaan ilman sen suurempaa syytä. Minun sympatiani ovat kyllä Mimen puolella, ehkä johtuen Heinz Zednikin monumentaalisen kauniista suorituksesta. Itse asiassa Zednik (joka taitaa niin juonittelun kuin huumorinkin esittämisen) näyttelee kahta hahmoa, *Logea* ja *Mimeä*, molempia uskomattoman hienovaraisella mutta samalla suurieleisellä tavalla. Hienovaraisella, koska kameran lähi-zoomit hän osaa käyttää hyödykseen, ja suurieleisellä, koska hän taitaa myös ruumillisen elehdinnän ja fyysisen komedian. Se, että oopperassa ylipäänsä on kasvonilmeillä (esim. kulmakarvojen nostolla) mitään vaikutusta yleisöön, on tietysti TV-aikakauden tuotosta: tuskin 1800-luvulla kukaan pystyi näkemään niin hyvin lavalle että olisi kiinnittänyt moisiin asioihin huomiota. Kamerat kuitenkin tuovat oopperaan aivan uudenlaisen lähiperspektiivin, joka vaatii aivan uuden tyyppisen lavaperformanssin. Esimerkiksi Siegfried ja Gunther eivät ole omiaan lähiotoksiin, kun taas Zednikin hahmot sekä Brünnhilde elehtivät niin hienovaraisin liikkein että *ainoastaan* lähikuvat voivat tehdä heidän työlleen oikeutta.

Chereaun lavastuksesta minulla ei ole mitään huonoa sanottavaa, paitsi ehkä sen tylsät väriskaalat. Harmaat ja hillityt värimaisemat, joihin tietyissä paikoissa luo kajonsa taivaan valo ja tulen punainen loiste, ovat kyllä tunnelmallisia mutta aika kylmiä ja tunteettomia. Chereaun lavasteet kuvaavat oopperan tapahtuvana teollisen vallankumouksen aikaan, ja tämä vaikuttaa hyvin sopivalta, sillä onhan Mozartinkin oopperoita esitetty modernissa lavastuksessa ja puvustuksessa jo vuosikymmeniä. Viime kädessä ainoastaan Siegfriedin taistelu lohikäärmeeksi muuttunutta Fafneria vastaan on suoranaisten pettymys; tuo koliseva rautahirviö onkin kuitenkin paradoksaalisesti ehkä kaikista ”perinteisin” – kaikessa kamaluudessaankin – tämän version lavastustekniikoista...

Wagnerin musiikki itsessään on tietysti tärkein elementti, ja musiikillisesti tämä Sormussarja on hyvin mielenkiintoinen. Jo yhden oopperan yhdestä kohtauksesta voisi saada esseen kirjoitettua, joten tässä lopuksi yritän esittää jotain huomioita jotka nousivat minulle tämän 14 tunnin ajalta esiin erityisen mielenkiintoisina tai huomionarvoisina.

Aloitetaan siis alusta... Ensinnäkin, jokaisen oopperan ja näytöksen *alut*, siis äänimaisemat ja harmoniat joilla paikat ja hahmot nostetaan näyttille, ovat ehkä Wagnerin vahvinta antia. Esimerkiksi Das Rheingoldin alkuvälel, monotonisena mutta majesteettisena, aikaansaavat tietyn ”Stimmung”-vaikutelman joka ulottuu itse asiassa halki koko kyseisen oopperan. On kuin nuo harmoniset alkuviritykset olisivat koko sitä seuraavan melodisen nuotiston ”pre-sign”, siis melkein kausaalinen alkulähde (jonkinlainen kosminen harmonia) josta koko monimuotoinen tunteiden ja tekojen sinfonia voi saada alkunsa, oikeutuksensa ja impetuksensa. Wagnerin tekniikassa minusta korostuu juuri tällainen äänimaisema-taustaharmonian ja siitä nousevan melodialeikkelyn balanssi, ja juuri silloin kun Wagner yhdistelee kohoavan melodialinjan (esim. tunteenpurkauksen ilmaisuna) jonkinlaiseen ylärekisterissä liitävään harmoniseen äänimattoon, oopperassa saavutetaan mielestäni tietynlainen kosmoksen ja kaaoksen yhteensulautuminen, siis pysyvyyden ja variaation tasapaino. Jos siis Das Rheingoldin alkuointu on ”enne” koko oopperan tyylistä ja sisällöstä, niin myös Die Walküren ylös- ja alas-menevät melodiakuviot, joilla sen ensimmäinen näytös avataan, kuvaavat hyvin valkyyrien naisellista (jopa tyttömäistä) energisyyttä - joka kuitenkin yhtäkkiä katkaistaan kun toistuva ja hitaasti aleneva melodiakuviot yhtäkkiä tiputtaa musiikin pari sävellajia alaspäin: näin tiedämme olevamme Siegmundin seurassa (bassorekisterissä). Näin siis valkyyrien teemaa kuullaan hetki ennenkuin päästään ensimmäisen näytöksen varsinaiseen päätarinaan, Siegmundin ja Sieglinden rakkaussuhteeseen. Valkyyrien musiikillista rekisteriä ennakoidaan siis jo ennenkuin Brünnhilden hahmo esitellään (jolloin vasta *leitmotif* varsinaisesti kuullaan), mikä tapahtuu vasta toisessa näytöksessä. Vielä merkittävämpää on se, että ensimmäisen näytöksen päättävää ”keväistä” Wälsungin sisarusten seksuaalista kohtaamista kuvaavaa räjähtävän eloisaa jousisoittimien (staccato ja arpeggio) ilotulitusta seuraava tauko (ensimmäisen ja toisen näytöksen välissä) täytetään

tällaisella ”siirtymämateriaalilla”, josta siirrytään takaisin valkyyri-rekisteriin, siis Brünnhilden äänelle sopivaan ylärekisteriin (jossa nopeasti liitävät melodiat ehkä kuvaavat valkyyrien jumalallista lentoa taivaissa). Tämä Die Walküren ensimmäisen ja toisen näytöksen välissä esitelty ilmeikäs valkyyriteema on ehkä oopperasarjan kuuluisin. Gwyneth Jonesin esiintymisestä saa kylmiä väreitä, on se sen verran uskomatonta, melkein yli-inhimillistä. Arian ja resitatiivin ero ei Wagnerilla tosiaan pidä paikkaansa, mutta, uskomatonta kyllä, leitmotif voidaan ”pilkkoa” osiinsa ja muunnella niissä kohdissa jotka muistuttavat enemmän tällaista resitatiivi-osiota. Ariassa kokonaisuena esiintyvä ”teema” tai ”motiivi” fragmentoituu ja pirstaloituu tarinankerronnan myötä resitatiivitä tukevan taustamusiikin tavoin, hillitysti ja hallitusti. Wagner olikin mestari tiettyjen ”orgaanisten” melodisten ideoiden kehittelylle, ja sen huomaa kun seuraa melodianjyvästen leviämistä halki oopperan eri kohtausten, kuin taustalla välkkyvät muistot jostain syntyhetkestä...

Die Walküren toisen näytöksen loppupuolesta minulle tuli vielä mieleen että Sibeliuksen Finlandia saattaa olla jotain velkaa Wagnerin käyttämille pasuunan (?) ”huokaisuille” tässä melankolissa kohtauksessa, jonka pulssinomaiset torvet ja tremolo-jouset kuvaavat Siegmundin kohtaloa uhmaavaa ylpeyttä, jonka edessä Brünnhildekin taipuu, mutta jolle Wotan lopulta henkilökohtaisesti tekee lopun. No, kolmannen näytöksen aloittava ”valkyyrien lento” on varmasti koko Ring-sarjan kuuluisin musiikillinen kohtaus. Mielestäni huomionarvoisinta tässä kohtauksessa on se monimuotoisuus, jolla nämä tietyt melodialinjat – jotka kuvaavat valkyyrien laulua – toistuvat eri variaatioin. Tässä on temaattista kehittelyä parhaimmillaan; tai ehkä ei pitäisi puhua niinkään kehittelystä kuin degeneraatiosta ja destruktiosta (sekä musiikissa että näyttämöllä), sillä kohtaus pian kääntyy traagiseksi, pelon ja vihan värittämäksi kinasteluksi (ensin valkyyrien kesken, sitten Brünnhilden ja Wotanin kesken). Tämän kolmannen näytöksen hitaus on myös aivan uskomatonta, sillä tunnin aikana ei oikeastaan mitään tapahdu paitsi paikallaanpolkevaa tunteellista draamaa. Elleivät Jones ja McIntyre olisi niin hyviä rooleissaan, tämä olisi hyvin puuduttavaa.

No, voisin varmasti puhua vielä Siegfriedistä ja Götterdämmerungista, mutta olen jo mielestäni sanonut kaiken oleellisen. Yksi asia tulee vielä mainita: juonellinen toisto. Wagner nimittäin joutuu selittelemään menneitä tapahtumia uudestaan ja uudestaan yleisölle joka saattoi nähdä eri oopperat niin että välissä oli jopa monen vuoden tauko. Tästä syystä tekstuaalinen rekursio, siis temaattinen paluu samoihin narratiivisiin tarinoihin, on hyvin ilmeinen kun katsoo koko sarjan nopeassa tahdissa. Esim. Die Walküressä selitetään Das Rheingoldin tapahtumia; Siegfriedissä molemman sitä edeltävän oopperan tapahtumia; ja Götterdämmerungissa kaikkien kolmen sitä edeltävän oopperan erinäisiä keskeisiä käännekohtia. Tällainen pikkuhiljaa tapahtuva juonellinen kasaantuminen tai pakkaantuminen on kuin ”kuonan” kerääntyminen korvien taakse tai pölytuppojen hiljattainen kerääntyminen lakaisemattoman huoneen nurkkiin... Wagner yrittää

päästä yli tästä ”roskalastista” tappamalla hahmonsa tai marginalisoimalla ne, mutta tietynlainen mahdottomuus on mielestäni sisäänrakennettu jo Der Ring:in juonelliseen rakenteeseen: tietyt asiat yksinkertaisesti eivät saa selitystä tai tyydyttävää ratkaisua. Mutta, kaiken kaikkiaan, on jopa ihailtavaa kuinka hyvin asiat pysyvät kasassa, ottaen huomioon narratiivisen jatkumon giganttisen koon. Suurin kiitos tälle kasassa pysymiselle on juuri tämä toiston ja selityksen malli, joka saa jopa surkuhupaisia piirteitä, esim. Wotanin kysellessä Mimeltä kysymyksiä jotka toimivat samalla yleisölle muistinvirkistykseenä menneistä tapahtumista. Jopa Siegfried, ennen kuolemaansa Götterdämmerungissa, kertoo kuulijoilleen (ja tuleville surmaajilleen) – ja siis yleisölle – lyhyesti koko syntyhistoriansa ja urotekonsa - aivan kuin tärkein asia jonka Wagner halusi tuoda esiin ennen kuin tappaa oman sankariluomuksensa olikin *nostalgia*: ”Muistakaa katsoa myös Siegfried-ooppera, siinä on hienoja seikkailuja ja jännitystä ja rakkautta.” Tämä muistinpalautus uhkaa myös tuoda Siegfriedin mieliin kaiken sen kunniattoman ilkeyden jota hän *amnesian* alaisena oli tehnyt rakastetulleen. Linnun lento muistuttaa häntä edellisestä linnusta, joka kertoi hänelle Brünnhilden olinpaikan, ja siis lintu toimii hypnoosin poistajana mutta myös jonkinlaisena kuolemanlintuna (rakkaudenlinnusta kuolemanlintuun; ”Siegfriedin” nimikkoseikkailuista ”jumalten tuhoon”). Siegfried kuitenkin ei saa koskaan kokea sitä häpeää jonka muistinpalautuminen hänelle toisi – hänhän osallistui, puoliksi tietämättömyyttään, puoliksi omaa tyhmyyttään ja ylpeyttään, suureen loukkaukseen Brünnhildeä kohtaan – vaan kuolee viattomana, vain aavistaen ehkä jotain siitä mitä oli mennyt tekemään. Siegfried kuolee siis ”sankarina:” tyhmänä, ylpeänä, unohduksen vallassa olevana pelottomana sankarina. Siegfried unohti rakkautensa – ja siis pelkonsa lähteen – ja siksi joutui muiden ihmisten manipuloimaksi (aivan kuten nuorempana hän oli kasvatti-isänsä armoilla). Tarinassa on siis kyse itsenäistymisestä – rakkauden ja pelon oppimisesta... Siegfried *kokee* molemmat, mutta ei *opi* – koska ei *muista* – kumpaakaan. Unohdus on kuolema.

Yhteenvetona: Tarinan moraalinen puoli on hyvin kyseenalainen, koska sen ”sankarit” ovat vähintäänkin traagisen vian omaavia, ja kenties jopa anti-sankareita. Jumalat kuvataan ihmisiäkin hullummiksi. Tarinassa ei oikeastaan ole yhtään ”hyvää” hahmoa – hahmoa, jonka hyvyys ja pyhyys olisi jotain koskematonta. ”Der Ring” on *äärimmäinen* tragedia, koska siinä kuvataan sankarillisuus itsessään jo itsetuhoisena, elämä kuolemisena ja rakkaus unohtamisena.