

Markku Lulli-Seppälä:

LOHENGRIN, TANNHÄUSER, MYYTIT JA INHIMILLINEN KEHITYS

KEHITYSRYTMEJÄ

Ihmisen yksilönä, samoin kuin ihmiskunnan kehitys kokonaisuutenakin kulkee kriisikohtien kautta aina uuteen, kypsempään elämänvaiheeseen. On löydettävissä useita erilaisia kehitysrytmejä. Ihmisyksilön elämänsä voi hahmottaa enemmän tai vähemmän tarkasti ja selkeästi seitsenvuotiskausittain. Näistä helposti nähtävissä ovat kaksi ensimmäistä: syntymästä seitsenvuotiaaksi ja siitä noin 14-vuotiaaksi. Nämä kaksi ovat hyvin konkreettisia, koska niissä tapahtuu selviä ruumiillisia muutoksia: ensin syntymässä oman, äidin ruumiista erillisen ruumiin saaminen, sitten hampaiden vaihtuminen ja sen jälkeen sukukypsäksi tuleminen, pituuskasvun päättyminen. Varsinaisesti kuitenkin nämä kriisikohdat liittyvät henkis-sielulliseen kehitykseen, eikä niitä näin ollen ole aina helppo huomata, koska oman tai toisten sielunelämän havainnoiminen saattaa olla vaikeaa. Herkällä havainnoinnilla voi kuitenkin nähdä kokonaiskaaren seitsemän vuoden välein esiintyvien kriisikohtien yli yhdeksän kauden loppuun ja havaita, että ihminen saavuttaa, jos kehitys pääsee kulkemaan säännönmukaisesti, vasta 63:n iässä henkis-sielullisen aikuisuuden, siis kypsyden olla ihminen! Yllättävä väite? Niin varmaankin, mutta laittakaa se elämäkokeeseen, havainnoikaa ihmistä! Ehkä se näyttäytyikin mahdolliseksi ajatuksiksi. - Henkilökohtaisesti olen voinut havaita voimakkaana ja omanlaatuisena esim. 42:n kriisin, joka kuuluukin tärkeään kolme kertaa seitsemän vuoden suurempaan rytmiin, sen yhtenä solmukohtana. 21 vuotta on toinen näistä solmukohtista: siinä on oikea täysi-ikäisyyden raja. Tuossa iässä on varmat ja jyrkät mielipiteet siitä, miten maailman asioiden tulisi olla. Silloin syntyvät nuoret partaradikaalit ja railakkaat feministit. Myöhemmin terävimmät oikeassaolon särmät hioutuvat ja saavutetaan elämää ymmärtäväisempiä näkemyksiä.

Mutta halusin puhua 14. vuoden kriisistä, jota yleisesti kutsutaankin murrosiäksi. (Tytöillä se tulee aikaisemmin kuin pojilla, päiväntasaajan alueilla aikaisemmin kuin napapiirien tuntumassa asuville, nykyään aikaisemmin kuin vaikkapa vain sata vuotta sitten. Siis tuo 14. vuoden raja on vain suuntaa-antava, siihen ei pidä takertua päivälleen, vaan vaihtelua eri syistä voi olla jopa vuoden, parin verran.) Tässä murroksessa ihminen varsinaisesti saa

omaan yksilölliseen käyttöönsä koko tunne-elämänsä. Se ikäänkuin vapautuu verhostaan samoin, kuin syntymässä oma ruumis vapautui äidin ruumiin verhosta omaksi yksilökseen. Tapahtuu tunne-elämän syntyminen. Tämä merkitsee mahdollisuutta varsinaisesti "ymmärtää" musiikkia. Mutta tunteet ovat tietenkin rajuja, äärimmäisiä ensi ryöpsähdyksissään. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävissä rock-ymjärjettömät rymistelyt, joiden huumaavan äänenvoiman saavuttamiseksi tarvitaan pieni voimalaiset vahvistimien sähkötarpeeseen. Janotaan äärimmäisiä kokemuksia ja tunteen palloa. Karkeasti ottaen musiikki itsessään on luonnollisesti yhtä keskenkasvuista musiikilliselta kehitykseltään kuin ovat sen käyttäjätkin inhimilliseltä kehitykseltään: melodia tuskin voi hypätä terssiä laajemmin, harmonia pysyy lujasti kiinni duuri-molli-kolmisoinnussa, ja rytmi on konemaisen hakkaava. Tämä on siis vasta lähtökohta, josta musiikillisen kehityksen pitäisi päästä eteenpäin, ja, kuten tiedetään, useimmat lyövät laimin musiikallisen kehittämisen ja jäävät loppu-ikäkseen tälle "triviaalimusiikin" tasolle. Ehkäpä heidän elämäntehtävänsä painopiste onkin jossain muualla kuin musiikissa, mutta jostain taiteesta on heidänkin saatava hengenravintonsa joko tiedostan tai tietämättään.

MUSIIKILLINEN HERÄÄMINEN

Tuohon 14. vuoden kohtaan minunkin musiikillinen herääminen ajoittuu. Elettiin vuotta 1959. Olin epäsystemaattisesti käynyt konserteissa jo sitä ennenkin ja käynyt soittotunneilla, mutta nyt herännyt musiikinnälkä hotkaksi kaiken Turun musiikkielämän, eikä se edes riittänyt. Nälkää sain tyydytyksi radion ja äänilevyjen avulla, sillä olin juuri saanut rakennelluksi ensimmäiset vahvistinlaitteeni ja siirryin tuota pikaa stereoon, mikä oli tavattoman harvinaista tuolloin v. 1960-61. Muistan kuunnelleeni lähes kaiken radio-ohjelman, ns. vakavan musiikin lisäksi myös ns. kevyttä, sekä kuunnelmia vuoden ajan. Sen jälkeen koin saaneeni triviaalimusiikista kaiken sen vähän, mitä siitä oli ja on saatavissa, enkä sen koommin ole moiseen isommasi aikaani haaskannut. Se on yhtä läpinäkyvää ja ravitsematonta kuin valtaisesti nostatettu - vappuilmapallona paremminkin palveleva - ranskan"leipä", kun nälkä kiljuu tyydytykseen "ruista hihaan"! Verdi tuntui aivan liian pinnalliselta jo heti alkajaisiksi, mutta Puccinin Turandotista (Birgit Nilsson, Jussi Björling, Renata

Tebaldi,...Erich Leinsdorf) tuli hitti. Oli-ko enteellistä, että ensimmäinen ooppera, jonka näin "oikeasti luonnossa" oli Wagnerin Tannhäuser? Vuosi oli luultavasti 1962, paikka Turun uusi kaupunginteatteri, esittäjänä Suomen Kansallisooppera (Pekka Nuotio, Hannu Heikkilä, Matti Lehtinen, vierailevana tähdenä Anita Välkki...) ja elämys oli suuri. Näitä seurasi levyostoina lähivuosina Valkyria, Siegfried, Tristan ja Isolde ja myös R. Straussin Salome ja Elektra. (Suomensin tuolloin Turandotin, Valkyrian, Tristan ja Isolden sekä Siegfriedin libretot, joiden avulla saatoimme pitää oopperailtoja vanhempieni ja eräiden asiasta kiinnostuneiden tuttavien kanssa. Bachin Jouluoratoriokin tuli käännettyksi.) Innostus oli siis suuri, samoin tunteet.

MYYTEJÄ

Mutta mitä tästä kaikesta on nähtävissä? - Siitä voi lukea tuon kolmannen seitsenkauden tunnusmerkkejä: kuinka vasta tästä iästä lähtien romantiikan musiikki voi löytää tiensä tuntevaan ihmisen sieluun. Ja vielä tärkeämpää: kuinka myyttinen aines saa yhä vastakaikua. Se kiinnostaa, vaikka tuossa vaiheessa varsinaisen kuvatajunnan on jo peittänyt tiedollinen ajattelu. Iän karttuessa tämä ympäröivä materialistinen, tieteellinen koulutus sekä yleinen kulttuuri pyrkivät yhä suuremmalla voimalla tukahduttamaan aavistuksen myyttien ja satujen syvästä merkityksestä, kunnes ihminen mahdollisesti herää ja asettaa nämä ymmärtämisen eri tavat tasapainoon. Mutta kuitenkin: ei tiedä, mitä myytit tai sadut kertovat sielulle, mutta aavistaa niissä olevan jotain tärkeää! Toisin sanoen ei tiedosta saatua "tietoa", siis paremmin sanottuna viisautta, joka on näin tullut omaisuudeksi ikäänkuin "keittiön oven" kautta. Tässä voi viitata yhteyksiin oikeanpuoleisen aivolohkon toimintaan, alitajuntaan, taiteellisuuteen tai luovuuteen. Tietenkin tätä kautta on yhtä hyvin mahdollista syöttää vahingollista ainesta ihmisiin.

Mutta nykyaikainen aikuinen haluaa tietää, kaikella täytyy olla järjellinen selitys, siitähän huolimatta, että silloin jossain määrin myytin tai sadun harmoninen kuva rikkoutuu. Siis mitä sadun tai myytin takana on? Sadut ja myytit kerrotaan kuvin, mielikuvien, ajatuskuvien niin, että nämä kuvat ovat muuntuneita näennäisesti aivan joksin muuksi kuin, mistä on puhe, mutta siten, että ne kuitenkin tarkasti vastaavat

tosiasioita vertauskuvallisesti. 3000 - 4000 vuotta sitten kukoisti ihmiskunnan kulttuurinen huippu muinaisessa Egyptissä. Tuohon aikaan ihmisten korkein tajunta oli juuri tuota kuvatietaisuutta, sadun ja myytin maailmaa. Satuikäinen lapsi elää tätä vaihetta nykyaikanakin, ja meidän aikuistenkin kyky eläytyä tuohon maailmaan on täysin mahdollista, kunhan vain haluamme. Senhän osoittaa vaikka Wagnerin oopperoiden myyttisen aineksen vaikutus meihin. Kyky siihen on tallella, vaikkakin peittyneenä kehittyneempien tiedostusmahdollisuuksien alle. Lapseen vaikuttaminen ei onnistu abstraktiseen aikuisajatteluun tukeutuen. Emme saa aikaan tuloksia sanomalla suoraan, kuinka asiat ovat ja miten niiden pitäisi olla, vaan käyttämällä mielikuvia. Esimerkiksi yritämme saada lapsen ottamaan huomioon myös muita jossain tietyssä tilanteessa. Silloin kannattaa kertoa *moraalitarina*: kuinka jokin selvästi kaukainen henkilö teki jotain samansuuntaista ja kuinka se oli rumaa ja mitä kauheaa siitä seurasi ja kuinka tämä henkilö ymmärsi tehneensä väärin eikä enää koskaan halua tehdä samaa virhettä. Aiheeseen voi myös muuntaa eläintarinaksi. Pääasia on, ettei kyseinen lapsi oivalla suoraan, että hänestä puhutaan tai mikä tapahtuma siihen antoi aiheen. Voin omasta kokemuksestani vakuuttaa, että näin saadaan asiat ratkeamaan, lapsen käytös muuttumaan ilman minkäänlaista pakottamista, rajoittamista tai mielipahaa. Satu on siis voimakas keino, joten sen käyttäjällä on myös raskas vastuu.

Aikuisillakin on hyvin helppo löytää kuvamaailman kokemus: unennäkö! Siinähan tavallisesti valvetilan tapahtumat kertautuvat kuvina, joita järkevä päivätietoisuus on perin heikko ymmärtämään. Nämä kuvat ovat muuntuneet mitä merkellisimmiksi näyiksi, ja vain vaivoin ja satunnaisesti saattaa oivaltaa, mistä ne ovat muuntumia. Lönnroth käyttikin Suomen kansan satu- ja myyttisestä kyvystä nimitystä yötajunta, johon kuuluu myös, nyt jo lähes sammunut kyky havaita tonttuja, peikkoja, vetehisiä, keijukaisia, siis elementaariolentoja. Vertaa esim. Nibelungeihin tai Reinin tyttäriin. Yötajuntaa oli myös kyky nähdä, mitkä kasvit ovat lääkeyrttejä, miten niitä pitää käyttää ja mihin sairauksiin ne vaikuttavat. Päivätajunnaksi hän nimitti tätä meille normaalia arki-, järkitajuntaa. Runsas sata vuotta sitten suomalaisilla oli vielä helppo liikkua näiden yö- ja päivätilojen välillä, etenkin niillä, jotka olivat vain kevyesti länsimaisen kulttuurin vaikutuksen alaisia. Kuvatietaisuuden kuvien muuntaminen meidän vallitsevan tietoisuutemme ymmärrettäväksi on yleensä hankalaa ja arvaus osuu usein harhaan. Ajatelkaapa vain Johanneksen ilmestystä - valtavaa vertauskuvien virtaa - ja sen selitysyriksiä. Syntiinlankeemuskuviin ehkä voi

jo saada helpommin otetta.

"Vanhat kunnan sadut" käsittelevät usein hyvää ja paha, valoa ja pimeyttä, miten ihmiselämässä paha on voitettava. Hyvän ja pahan tajuminen, siis moraalien opettaminen on yksi keskeisimmistä sadun tehtävistä. (Lönnrothin kerrotaan kansanrunouden keräysmatkoillaan todenneen moraalisen rappion oireiden, juopottelun, rikollisuuden ja turvattomuuden tunteen vallitsevan siellä, missä ei enää laulettu = kerrottu satuja tai myyttejä.) Monasti vas-

tukseen voittamiseen tarvitaan sitkeyttä, kärsivällisyyttä, uskollisuutta, sisua tai järjen käyttöä. Lumikki joutuu kulkemaan kuoleman läpi saadakseen prinsin puolisoikseen - pimeyden kautta valoon. Tavoiteltava prinsessa ja puoli valtakuntaa (Kalevalassa esim. Pohjan neiti) voi olla ihmisen sielunkyky, korkeampi kehitysaste, jota ei vielä ole saavutettu ja jonka saavuttaminen on työn ja tuskan takana, mutta joka jo ituna on olemassa. Sitä tavoitteleva prinssi (Lemminkäinen) on ihminen tai kaikki ihmiset. Ennen vanhaan tarinoiden kertominen oli kulttuurin siirtämistä sukupolvelta toiselle tai sen vahvistamista aikuisväestön keskuudessa. Se oli esim. positiiviseksi koettujen arvojen ja asenteiden esittämistä myönteisessä valossa, siis arvo- ja asennekasvatusta. On huomattava myös, ettei satujen selityksissä ole olemassa vain yhtä ja ainoaa oikeaa selitystä, vaan niitä voi olla useita.

ENSIMMÄINEN YDINAJATUS

Wagnerin teokset Lohengrin ja Tannhäuser ovat yhden tai kahden ydinajatuksen ympärille muodostettuja. Kummassakin on kysymys *hyvän ja pahan* taistelusta. Ne ovat mysteerinäytelmiä. Jotta näiden teosten erilaista luonnetta voisi ymmärtää, on välttämätöntä pureutua hyvän ja pahan problematiikkaan pintaa syvemmälle.

KAHDENLAINEN PAHUUS

Kulttuurimme ei enää tiedosta, - vaikka pinnan alla, tuossa yötajunnassa, alitajunnassa se onkin jäljellä, - että pahuutta on kahta laatua. Hyvässä ja pahassa ei olekaan kysymys kaksijakoisuudesta, kuten olemme normaalisti oppineet asiaa ajattelemaan, vaan siinä onkin kysymys *kolmijakoisesta* asiasta. Vielä Raamatussa on löydettävissä tuo kolmijako. Siellä pahuuden voimista, jotka ovat henkilöolentoja, langenneita enkeleitä, on käytetty kahta erilaista nimitystä: Satanas ja Diabolos, suomeksi Saatanan ja Perkelele. On virheellistä käsittää nämä samaksi asiaksi. Päinvastoin, ne edustavat kahta toisilleen vastakkaisista pahuutta. Näiden välinen tasapaino, "kultainen keskittie"

voi viedä ihmisen hyvän, Kristuksen luo. Esimerkki valaiskoon tilannetta: normaalisti ajatellaan pelkuruuden vastakohtaksi rohkeus. Mutta niinhän asia ei ole, vaan sen vastakohta on uhkarohkeus! Pelkuruus on saatanallinen ominaisuus, uhkarohkeus eli hullun rohkeus on taas tarpeetonta riskinottoa, intoilua; siinä meillä on perkeleellinen ominaisuus. Näitten välissä on rohkeus, positiivinen ja hyvä ominaisuus. Alla pari esimerkkiä äärimmäisyyksistä, jotka siis itse asiassa ovat pahoja, ja niitten välisestä keskittiestä, hyvästä.

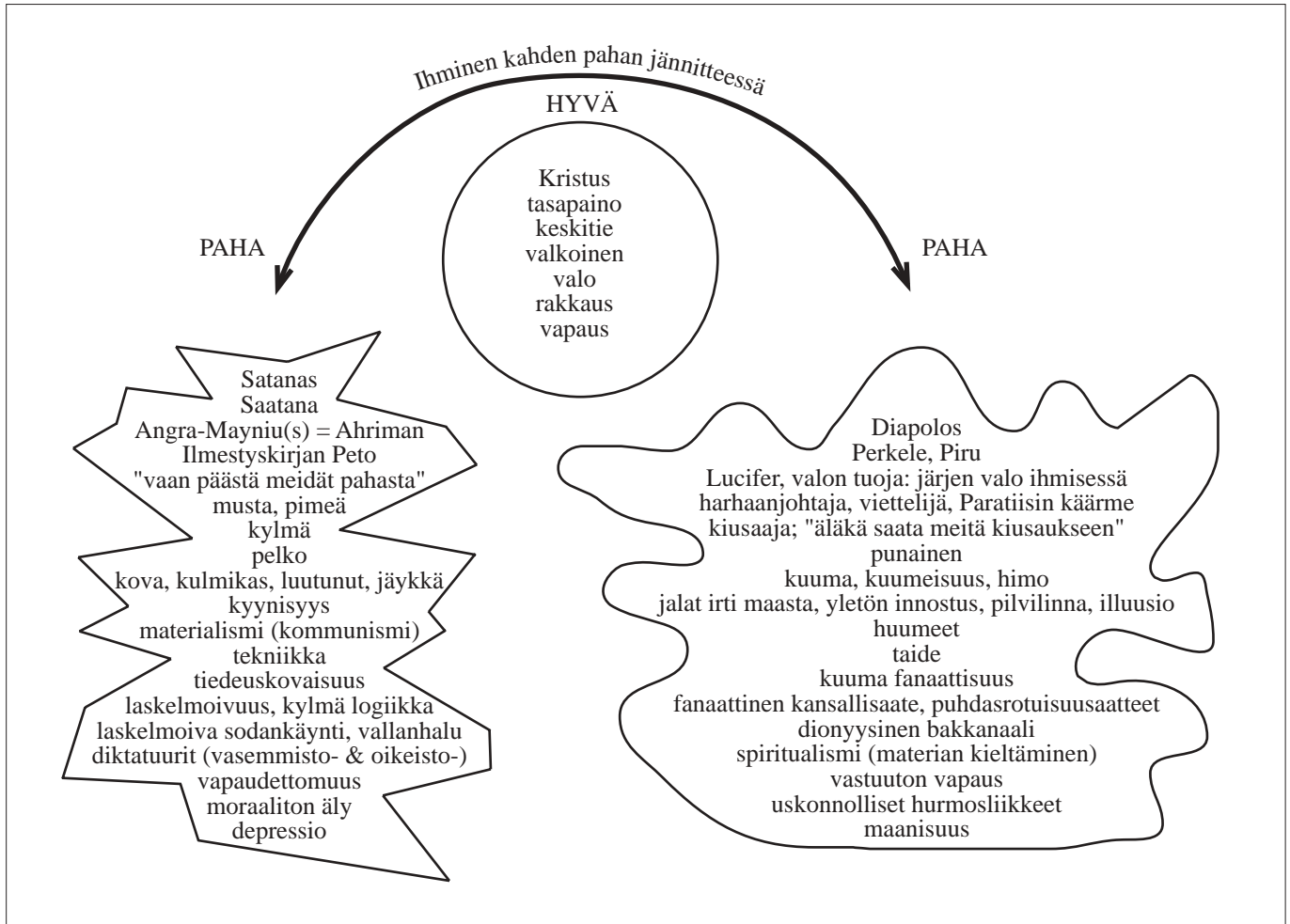
<i>saatanallinen paha</i>	<i>hyvä</i>	<i>perkeleellinen paha</i>
pelkuruus	rohkeus	uhkarohkeus
saituruus	taloudellisuus	tuhlaavaisuus
alemmuuden tunne	terve itsetunto	ylemmyyden tunne
epäitsenäisyys	itsenäisyys	itsekeskeisyys

Seuraavalla sivulla olevaan kaavioon on kerätty tilannetta valaisevia iskusanonja, jotta asioiden laatu kävisi helposti käsitettäväksi. Toisaalta kuitenkin nytkään ei pidä olla asenteiltaan musta-valkoinen, kaksijakoinen. On nähtävä, että hyvää, eikä myöskään kehitystä, voi olla, ellei ole myös paha ja vielä syvemmältä: paha ei ole pelkästään paha sinänsä, vaan tietyssä yhteydessä jokin on paha, jossain toisessa hyvää!

Molemmat pahuudet kokivat riemuvoiton, kun kaksijakoisuus virallisesti hyväksyttiin oikeaksi opiksi Konstantinopolin kirkolliskokouksessa v. 869. Silloin päätettiin ihmisellä olevan vain ruumis ja sielu: kaikki henkinen niputettiin yhteen sielullisuuden kanssa. Oppi on yhä voimassa luterilaisessakin kirkossa. Tällaisen päätöksen vaikutus näkyy paitsi nykyisen kulttuurin kaksijakoisuudessa yleensä, myös siinä, että pahuudet nähdään yhtenä ainoana pahuutena. Goethen Faustissakin Mefistofeles käyttäytyy vuoronperään saatanallisesti tai perkeleellisesti, eikä edes Goethe itse tajua sekoittavansa kahta eri asiaa yhdeksi.

LOHENGRIN

Lohengrinissä on kysymyksessä saatanallisen pahan ja hyvän taistelusta, kun taas Tannhäuserissa on kysymys perkeleellisen pahan ja hyvän taistelusta. Mustamaagikko Ortrud on Saatanan fyysisessä maailmassa toimiva edustaja. Telramund taas Ortrudin vallsassa oleva ja rimpulustaan huolimatta hänen vallsaan myös pysyvä käsikassara, taisteluväline: ase. Toisen näytöksen alussa (1. kohtaus) Telramund pohjimmiltaan haluaisi irtaantua Ortrudin ja siten myös Saatanan otteesta, mutta hän heikon ja sokean ihmiskunnan edustajana ei siihen pysty. Tämä kohtaus osoittaa jälleen keran Wagnerin psykologista silmää, hänen ihmissielun tuntemustaan. Huomatkaapa vain, kuinka helposti Ortrud rautaisella logiikalla ja murskaavalla saatanallisella



voimalla tekee Telramundista jälleen kuuliaisen orjansa! Ja vastaavasti kuinka luonnollisesti ja väijäämättömästi Elsa johtuu viimein esittämään kielletyn kysymyksensä!

Elsa taas on nykyaikaisen, *myyttö-*män ihmiskunnan edustaja. Taistelu käydään hänestä. Hän on taistelun kohde. Elsa olemme me, uuden ajan ihmiskunta, jolta *luottamus* ja *usko* ovat lähes tyystin hävinneet. Tässä draamassa on kysymys

ihmiskunnan *kypsyyskokeesta*, ihmisen kypsyudesta ottaa vastaan korkeampaa tietoa, jumalallista ilmoitusta. Tämän ilmoituksen tuoja on tietenkin, kuten tekstissä suoraan sanotaankin, Lohengrin. Hän on puolestaan hyvän, valon ja valkeuden, Kristuksen edustaja fyysisessä maailmassa. Ihmiskunnalta (Elsalta) kysytään uskoa ja luottamusta hyviin voimiin, kykyä tunnistaa paha ja tehdä oikea valinta. Vapaus valintaan on Elsalta; Telramund-parka on jo langennut pahan valtaan niin syvälle, ettei hänellä ole käytännöllisesti mitään mahdollisuutta päästä irti ja valita hyvää. On oikeastaan itsestään selvää, ettei ihmiskunnalla ole tuota luottamuksen ja uskon kykyä nyt, ei Wagnerin aikana eikä myöskään sinä aikana, jolloin tällaista myyttiä on ensi kertaa kerrottu ihmiskunnan kasvattamiseksi. Vasta kaukaisessa tulevaisuudessa sen voisi kuvitella olevan mahdolliseksi. Tämä myytti on ajankohtainen vielä pitkään!

Kovin ovat hyvän ja pahan taisteluaseet erilaiset: pahuus käyttää brutaalia voimaa, hyvyys turvautuu hyvyteen: käännä toinenkin poski. Draama päättyy pahan voittoon ja

siten väistämättä kuolemaan. Lohengrin on väistyttävä, aika ei ole vielä kypsä. Kiinnostava yksityiskohta on, kuinka Lohengrin tunnustetaan Jumalan lähettämäksi: kansa vain yksinkertaisesti näkee sen. Joutsen on symboli pyhydestä, kuva tämän henkilön henkisyydestä, näyttämöllinen auran, sädekehän vastine. Kansalla, menneen ihmiskunnan edustajalla on vielä kyky nähdä tuo aura ja tunnistaa jumalallisuus. Vanha atavistinen selvänäkö toimii vielä hämäästi. Uuden ihmiskunnan (Elsan) laita on toisin: hänelle on täytynyt etukäteen näyttää unessa tai näkynä tuleva lähettiläs, sillä uudet hengen tunnistamisen voimat ovat vielä aivan liian heikot. Tässä kohdin tulee etsimättä mieleen Matteuksen evankeliumin kertoma tilanne, jossa ilmeisesti vain Pietari on niin henkisesti valveutunut, että pystyy tunnistamaan puhtaasti henkiseltä perustalta Jeesuksen Kristukseksi eli Messiaaksi, voidelluksi (Matt. 16:13-20). Järisyttävä kohtaus, jossa Pietari nousee meille tavallisille ihmisille korkealla olevaksi esikuvaksi!

Kirjassaan *Die geistigen Hintergründe der Musikdramen* Richard Wagner (Richard Wagnerin musiikkidraamojen henkiset taustat) tohtori Otto Julius Hartmann kirjoittaa, miten Wagner koki oman taiteensa vastaanotossa Lohengrin-tragiikkaa,



Laila Andersson *Palme Tukholman* esityksen Ortrudina. Kuva: Enar Merkel Rydberg

seuraavasti:

“Teoreettisissa kirjoituksissaan Richard Wagner ilmaisee olleensa täysin tietoinen näistä okkultis-spiritualistisista yhteyksistä myös ajattelijana (ei ainoastaan luovana taiteilijana). Yhdessä mysteeridraamojensa kanssa hän näkee itsensä samanlaisessa traagisessa suhteessa aikaansa kuin Lohengrin suhteessa Elsaan: hänen teostensa synnyttämä välitön tunne- ja sydämenvaikutelma sallii hänen aikalaistensa myöntää tämän, kun taas välittömästi reagoiva äly kieltää sen: 'Koen Lohengrinin olemuksen ja tilanteen traagiikan *perustuvan syvästi nykyaikaiseen elämään*. Tämä traagiikka kertautui tässä taideteoksessa ja sen luojassa ai-

van kuten tässä runoelmassa sen sankarille tapahtuu. Mitä selvimmin vakuutuneena tunnistan Lohengrinin luonteen ja tilanteen *varsinaiseksi, ainoaksi traagisen aineksen tyyppiä, ylipäättään modernin nykyajan elämän peruselementtien traagiikan tyyppiä, ja sillä on samanlainen merkitysnykyajalle kuin (Sofokleen) Antigonella oli kreikkalaiselle elämälle* ('Eine Mitteilung an meine Freunde', 1851).

Näin Richard Wagner puhuu tietoisella selkeydellä jokaisen modernin vihityn jokaisen uuden mysteerijulistuksen traagikasta tänä meidän porvarillis-mysteriittömänä, niin, vieläpä mysteerivihamielisenä aikakautenamme.”

Kun me olemme aikamme lapsia, ei ole ihme, että meidän on hankala ymmärtää, mistä on kysymys Lohengrinin kieltäessä kysymästä “nimeään ja laatuaan” (“*Nahm' und Art*”). Joitain viitteitä kuitenkin voisi löytää tähän liittyen. - Nimi ja valta ovat liittyneet toisiinsa siten, että joka tietää nimen, sillä on valtaa tuota nimeä tunnustavan yli. Nimi on kuin osa sitä kantavaa olentoa. Mustaa magiaa harjoittava Ortrud yrittää Telramundin avulla saada edes pienen osan, vaikka palan sormenpäättä, voidakseen sen avulla hallita Lohengriniä. Tästä maanmagiaa harjoitetaan tänä päivänäkin Afrikassa, keski- ja etelä-Amerikassa. - Ajatukseni siirtyvät Kalevalaan ja siellä salaperäiseen sanaan “synty”. Se, joka tunsi vaikkapa raudan syntysanat, hallitsi raudan valmistuksen ja käytön, hän tiesi raudan salaisuuden. (Vipunen - Erda) Synty on kuin jumalallinen luova sana. Se sisältää kaiken tarvittavan, ja Jumalan puheessa sanansa tapahtuu luominen. Sana luo maailmaa. (Vertaa Raamatun luomiskertomukseen ja Johanneksen evankeliumin alkuun!) Sanalla ja nimellä voi siis olla muutakin merkitystä kuin, että se olisi vain kuivunut kokoon pelkäksi käsitteen symboliksi. (Luomiskertomuksessa Adam = ihminen antaa myös nimet eläimille, joiden tulee olla alistussuhteessa ihmiseen.)

Tukholman esityksessä (kuten myös Herzogin Bayreuth-ohjauksessa) kolmannen näytöksen hääkohtaus tapahtui ylväästi kaareutuvan tähtitaivaan alla. Tämän koin erittäin tyydyttävänä, rauhoittavana, juhlallisena, suorastaan pyhänä. Ei ole vaikeaa nähdä tässä ns “mystisiä häitä” (“kosmisiä häitä”), ihmistä saavuttamassa korkeamman minänsä. Kristilliseen perintöön on kuulunut keskiajalta lähtien vertauskuvallinen “morsiusmystiikka”, jossa “morsian” on ihminen ja “sulhanen” on Kristus. Päämääränä oli ja on pyrkimys suureen tavoitteeseen ja kokemukseen: “En minä, vaan Kristus minussa”.

Hyvän ja pahan taistelu, tuo ihmiskunnan kypsyyskoe on siis koko Lohengrin-teoksen



Gösta Winbergh Lohengrinina Tukholman esityksessä. Kuva: Enar Merkel Rydberg

ydinajatus. Kuitenkin sen esittämiseksi tarvitaan ympärille jotain muuta kehystämiseksi. Näytelmä pitää tuoda konkreettisesti "maan pinnalle". Wagner sitoo tapahtumat keskiaikaan. (Silloin myyttejä yleisesti ymmärrettiin.) Hän käyttää tilaisuutta hyväkseen julistaakseen kansallisuusaatettaan, - yhtä oikeutusti ja luonnollisesti kuin tällaista julistusta tapahtuu muittenkin kansallisuuksien piirissä. Näin teokseen tulee useampia tasoja. Erään ruotsalaisen rouvan kommentti Tukholman esityksen jälkeen kuului: "Olipa se surullinen tarina!" Suonette anteeksi, että se ensin hiveneen hymyilytti. Osoittihan se, ettei asianomaisella ollut mitään käsitystä esille tuodun syvemmästä puolesta. Hän ei ollut repinyt myyttiä rikki, kuten minä nyt olen tehnyt, vaan kokenut sen sellaisenaan, tiedostamattomana kokonaisuutena edes aavistamatta tarinan taakse kätkeytyviä maailmoja syleileviä ajatuksia. Ja kuten tiedämme, sellaisena(kin) myyttillä on suuri vaikutuksensa ihmismielen.

on huumemaailma. Draamassa sitä on hyvin luontevaa kuvata seksuaalisella nautinnolla. Seksihän voi olla täysin irti todellisesta rakkaudesta, jonka julistaja ja maailmaantuoja on Kristus. Seksuaalisessa suhteessa koetut rakkauden tunteet han voi helposti nähdä todellisen, laajasaa mielessä ymmärretyn rakkauden alkeiskouluksi, jossa rakkauden voi kohdata ja josta sitä voi laajentaa koskemaan kaikkia ihmisiä, luomakuntaa, kaikkea olemassaolevaa. Silloin rakkaus ei enää rajoitu esim. omaan perheeseen, sukuun, heimoon, kansaan, rotuun, vaan se saa yleisinhimillisen laajuuden. Se saa kristillisen suunnan. Tätä suuntaa Tannhäuserissa edustaa Elisabeth. Ei taaskaan ole kysymyksessä miehen ja naisen välisestä rakkaudesta, vaan paljon suuremmista asioista, joita nämä roolihenkilöt edustavat. Tannhäuser voidaan nähdä perkeleellisen viettelyksen kohdanneena ihmisenä, ihmiskunnan edustajana. Vaikka hän onkin langennut tähän viettelykseen, hän kuitenkin jossain syvemmällä sielussaan tuntee, ettei se olekaan

Terveeseenkin ihmiseloon kuuluu tiettyssä määrin maanis-depressiivinen mielialan vaihtelu: joskus on innostunut, toisinaan taas masentunut. Elämä etsii tietään perkeleellisen ja saatanallisen välisenä tasapainoiluna. Taiteilija on aina tekemisissä ja vaarassa langeta perkeleelliseen kiusaukseen. Se kuuluu taiteen luonteeseen. Hartmann kiinnittää tähän puoleen huomiota Wagnerin suhteen seuraavasti jälleen lainaamalla hänen omia kirjoituksiaan:

"Myös Richard Wagnerin täytyi taistella tämän viettelijämahdin kanssa, mikä hänelle toisaalta toki taiteilijana oli väistämätöntä. Taide itsessään oli hänelle yksinomaan hätäkeino peittää elämänikävyys, oikeastaan jopa elämäninho, jonka mysteeriton, poroporvarillinen ympäröivä maailma hänessä herätti. 'Vain todellisen epätoivon tähden tartun taiteeseen yhä uudelleen voidakseni ylipäätään elää. Jos minun täytyy nyt luopua todellisuudesta ja jälleen syöksyä taiteellisen fantasian aalloille tyydyttääkseni itseni mielikuvitusmaailmassa, niin vähintäänkin kuviteluni voimia täytyy tukea. Enhän voi elää kuin koira, en voi maata oljilla ja virkistää itseäni sikunaviinalla; minun voimakkaasti ärsyyntyneen, hienon, suunnattoman halukkaana, mutta tavattoman herkän ja aran aistillisuuteni täytyy saada jollain tavoin tuntea itsensä hemmotelluksi...' - 'Näen, että luontoni normaali tila on hurmio, kun taas tavallinen rauha on sille epänormaali tila. Itse asiassa tunnen voivani hyvin vain, kun olen 'itseni ulkopuolella', silloin olen täysin itsessäni. Jos Goethe oli toisenlainen, niin en häntä siitä kaardehti.' - 'Niin horjahtelen jatkuvasti, usein aivan äärimmäisen elämänihon välillä.' - 'Kun ajattelen sydämeni myrskyjä, hirmuista kamppailua, jolla vastoin tahtoaan takertuu elämäntoi-

von, löytyy sitä vastaan vain yksi levähdysmahdollisuus: kiihkeä kaipuu kuolemaan.' - Näin paljon Richard Wagner oli itse - *Tannhäuser!*"

voon, löytyy sitä vastaan vain yksi levähdysmahdollisuus: kiihkeä kaipuu kuolemaan.' - Näin paljon Richard Wagner oli itse - *Tannhäuser!*"

TOINEN YDINAJATUS

Tannhäuserissa on toinenkin Wagnerille tärkeä ydinajatus: *sovitus*. Selvimillään se esiintyy Lentävässä hollantilaisessa, mutta lähes samassa muodossa myös Tannhäuserissa. Kun sovitus tapahtuu rakkauden voimasta, niin silloinhan se on samaa kuin kristillisen sovituksen



Anita Soldh Elsana ja Gösta Winbergh Lohengrinina Tukholman esityksessä

TANNHÄUSER

Tannhäuserissa myytin sankari on kietoutunut perkeleellisen pahuuden valtaan. Sen pyrkimyksenä on pitää ihminen henkississä sfääreissä ja siten estää ihmistä mahdollisuus maisen elämän kautta löytää Kristus, kun taas samaan päämäärään pyrkii saatanallinen pahuus sitomalla ihminen täysin aineellisuuteen. Venusmaailma Wagnerin Tannhäuserissa on unelma-maailma, loputtoman nautinnon maailma, maailma, joka on täysin irti arkitodellisuudesta, täysin irti maallisuudesta, luonnosta, terveestä elämästä. Se

oikea tie, ja pyrkii tasapainon keskitielle. Nyt hänen on tehtävä valinta näiden kahden virtauksen välillä: joko Venuksen edustama punainen Perkele, äärimmäisen, aineeton unelma-maailma tai aineellisen, luonnollisen maan kautta löydetty valkea, kristillinen tie. Lohengrinissä tälle oli vastavoimana musta, saatanallinen virtaus. On myös huomattava, että Wolfram on selvästikin jo pitkällä oleva kristillisen tien kulkija. Se näkyi hänen epäitsekäänä Tannhäuserin apuna ja ohjaajana olemisenaan.

sen, vapahduksen ajatus.

HENGEN VOIMAA

Wagner oopperoissaan ammentaa aiheensa myyttisistä aineksista, vain Rienzi ja Nürnbergin mestarilaulajat tekevät tähän sääntöön poikkeuksen. Ja mikä tärkeintä: nämä myytit ovat "oikeita", vanhoja, menneen kuvatiotoisuusajakauden viisaiden opettajien muodostamia, ja niiden tosi sisältö pyrkii toisaalta osoittamaan harhaan vievät polut ja toisaalta johtamaan ihmiskuntaa sen suurimpia ihanteita kohti. Mieleeni ei tule yhtään

muuta oopperaa, joka käsittelee edes pinnallisella, saati sitten yhtä syvällisellä tavalla mitään ihmisen olemassaolon syviä peruskysymyksiä kuin Wagnerin teokset. Hänen tasolleen eivät muut yllä, sillä muiden oopperoissa pysytellään arkipäivän psykologian, miehen ja naisen välisen rakkauden tai vallankäytön tasoilla. Ne ovat hengennälkään kuin makeaa jälkiruokaa, josta ei ole pääruoaksi. Sen sijaan Wagnerin oopperat myyttisyydessään ovat tukevaa hengenravittoa. Juuri tässä myyttien vaikuttavuudessa - niin yksinkertaiseen kuin kehittyneeseenkin ihmiseen - yhdessä Wagnerin musiikin kanssa on näiden teosten voima, jota edes ymmärtämätön ohjaus ei pysty mitätöimään.

Markku Lulli-Seppälä on aiemmin pitkään Turussa, nyt Piikkiössä asuva elektronikkainsinööri. Hän toimii mm. levytuottajana ja -äänittäjänä (MILS MUSIIKKI OY), viulunsoitonopettajana sekä kuoronjohtajana ja on toiminut aikaisemmin myös musiikinopettajana ja musiikkikriitikkona.

* * * * *