

<http://www.jyu.fi/library/tutkielmat/231/>

PUNAINEN VIIVA,

70-luvun oppositio-ooppera

Lisensiaatintutkielma
Jyväskylän yliopisto,
musiikkitieteen laitos
Jarmo Anttila
23.1.1997

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Musiikkitiede
Tekijä Jarmo Anttila	
Työn nimi Punainen viiva, 70-luvun oppositio-ooppera	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Lisensiaatintutkielma
Aika 23.1.1997	Sivumäärä 194+3
<p>Tiivistelmä - Abstract Aulis Sallisen ooppera Punainen viiva (kantaesitys Suomen Kansallisoopperassa 30.11. 1978) kuuluu 1970-luvun, suomalaisen oopperan nousukauden menestysteoksiin. Oopperan libreton kirjoitti säveltäjä itse Ilmari Kiannon samannimisen romaanin pohjalta. Kantaesityksen ohjasi Kalle Holmberg.</p> <p>Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut paitsi itse teosta, myös teoksesta ja sen tekijöistä kertovia tekstejä. Tarkoituksena on ollut yhtäältä selvittää Punaisen viivan narratiivista kokonaissanomaa ja toisaalta määrittellä sen asemaa 70-luvun kulttuurihistoriallisessa ilmapiirissä. Tutkimusmateriaalina olen käyttänyt oopperan orkesteripartituuria, kantaesityksen videotallennetta, sekä teoksesta ja sen tekijöistä kertovia sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleita, haastatteluja ja muuta kirjallista materiaalia.</p> <p>Itse teosta olen tarkastellut semioottisen merkin käsitteen avulla ennako-oletuksena se, että oopperan narratiivinen kokonaissanoma selviää vasta tarkastelemalla teoksen merkkijärjestelmiä kokonaisuutena Musiikin merkkien analyysissä olen käyttänyt Retin reduktiivista analyysia, sekä Ahon motiivi- jaottelua. Näyttämötoteutuksen merkkejä olen tarkastellut Brechtin ja Långbackan eleeteorian valossa. Teoksen kontekstualisointi on tapahtunut noudattamalla Nattiezin merkkiensiirtomallia.</p> <p>Teoksen koko sävelmateriaali voidaan johtaa alussolusta, pienestä sekunti-intervallista, josta kaikki teoksen keskeiset sävelaiheet kasvavat orgaanisesti kehittelemällä. Siten Punaisen viivan musiikki täyttää ne tuntomerkit, jotka 60-luvulla nostettiin <i>sinfonisen musiikin</i> keskeiseksi tunnuspiirteeksi.</p> <p>Sallinen pyrki oopperassaan irrottautumaan kiantolaisesta kansallisesta kontekstista ja muokkasi kertomusta yleishumaaniin ja universaaliin suuntaan. Muutostyötä täydensi vielä näyttämötoteutuksessa tapahtunut ohjaaja Holmbergin suorittama teoksen sanoman ideologinen terävöittäminen. <i>Punaisen viivan</i> näyttämötoteutuksessa olikin elementtejä, jotka olivat sukua radikaalien piirien "vastakulttuuriin" kuuluville näyttämötoteutuksille.</p> <p><i>Punaisella viivalla</i> oli syntyäkanaan oopperamusiikille hyvin myötämielinen yleisö. Vastaanotto oli kahtalainen. Valta-osaltaan <i>Punaista viivaa</i> pidettiin perinteisenä oopperana, se yhdistettiin suomalaisen oopperan nousuun ja suomalaisen musiikin maailmanvalloitukseen. Toisaalta oli joukko, joka oli kiinnostunut <i>Punaisen viivan</i> tekijä-ensemblen sangen yhtenäisistä näkemyksistä teoksen suhteen. Näiden näkemysten mukaan <i>Punaisen viivan</i> erottaminen muusta kulttuurityöstä ja sen kohottaminen isänmaallisenä ilmiönä erityiselle jalustalle merkitsi teoksen väärinymmärrystä. Tekijät halusivat Punaisen viivan olevan ennen kaikkea <i>realistisen musiikkiteatterin</i> periaatteita noudattava teos, jonka toteutuksessa haluttiin tehdä pesäero kliseemäiseen "vanhaan oopperaan".</p>	
Asiasanat Aulis Sallinen, ooppera	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

Sisältö

1.	Johdanto	
1.1.	Tutkimusongelma, tutkimuskohde ja - materiaali	1
1.2.	Tutkimuksen taustaa	2
2.	Teoreettinen viitekehys	
2.1.	Yleistä	6
2.2.	Oopperan merkkijärjestelmä-merkin määritelmä	7
2.2.1.	Musiikillinen merkki	8
2.2.2.	Musiikin merkkien analyysistä	9
2.2.3.	Visuaalinen merkki	10
2.2.4.	Merkkijärjestelmien suhteesta oopperassa	11
2.3.	Teoksen kontekstualisointi	13
2.3.1.	Nattiezin merkkiensiirtomalli	13
2.3.2.	Nattiezin malli Punaisen viivan analyysissä - analyysin osa- alueet	18
3.	Eksternaalinen poiesis	
3.1.	Kulttuurihistoriallinen konteksti	22
3.2.	Realistinen musiikkiteatteri	26
3.2.1.	Taustalla antiteesi Wagnerille - uusklassismi ja Brecht	26
3.2.2.	Puheteatterista oopperaan	30
3.2.3.	Långbackan käsitys realistisesta musiikkiteatterista	33
3.2.4.	Muuta musiikkiteatterikeskustelua Suomessa	36
3.3.	Punaisen viivan tekijöiden oma poiesis ja intentio teoksen suhteen	38
3.3.1.	Holmbergin ohjaustavasta	38
3.3.2.	Sallinen ja Holmberg	43
3.3.3.	Holmberg ja Punainen viiva	44
3.3.4.	Sallinen ja Punainen viiva	46
3.3.5.	Punaisen viivan dramaturgiakaavio	51
3.3.6.	Kantaesityksen kapellimestari ja lavastaja,	52
4.	Induktiivinen poiesis	
4.1.	Teoksen alkutilanne, musiikin ydinsolu,runkomotiivit ja näyttämökuvan "kokonaisuusmaisema"	56

4.2.	Runkomotiivi 1	59
	4.2.1. Ensimmäinen karhumotiivi, Riikan ja Topin repliikit 1. kohtauksessa, kertova kuoro	59
4.3	Runkomotiivi 2	69
	4.3.1. Vestmanviikin balladi	70
	4.3.2. Topin tiedotus	72
4.4.	Runkomotiivi 2A	73
	4.4.1. Toinen karhumotiivi	73
	4.4.2. Tukkisavotta-aihe	74
4.5.	Runkomotiivi 2B	75
	4.5.1. Rovasti	75
	4.5.2. Keisari	78
	4.5.3. Puntarpään äänestyskehoitus	79
	4.5.4. Riikan odotus	81
4.6.	Runkomotiivi 2C	82
	4.6.1. Topin kehtolaulu karhulle	83
	4.6.2. Toruminen	84
	4.6.3. Metsälinnut	84
	4.6.4. Tanssi	85
	4.6.5. Alistuminen	85
	4.6.6. Järkytys	87
	4.6.7. Katuminen	89
4.7.	Runkomotiivit 3A ja 3 B	90
	4.7.1. Lähtöaihe	90
	4.7.2. Ennustus ja kehtolaulu kuolleille lapsille	93
4.8.	Runkomotiivi 3C	96
	4.8.1. Puntarpään tervehdysaihe ja "Marseljeesi-sitaatti"	96
4.9.	Runkomotiivi 4	98
	4.9.1. Simanan tervehdys	98
	4.9.2. Simanan hyräilyaihe	101
4.10.	Runkomotiivi 4A	102
	4.10.1. Lasten aihe	102
4.11.	Runkomotiivi 4B	107
	4.11.1. Metelöintiaihe ja köyhälistön päivänkoitto	107
4.12.	Runkomotiivi 4 C	108
	4.12.1. Puntarpään agitaatioaihe	108
	4.12.2. Puntarpääkohtauksen päätösmarssi	109
	4.12.3. Toisen näytöksen kuorokohtaus	110
	4.12.4. Äänestysmarssi	115
4.13.	Puherepliikit	116
	4.13.1. Puherepliikkien lajit	116
	4.13.2. Puherepliikit I näytöksessä	117
	4.13.3. Puherepliikit II näytöksessä	120
4.14.	Punainen viiva, äänestys-veri	124
4.15.	Motiivitaulukko	127
4.16.	Merkkijärjestelmien suhteet	129
4.17.	Huomioita analyysistä	135

5.	Eksternaalinen aisthesis	
5.1.	Punaisen viivan reseptiosta	141
5.2.	Ensi-illan arviointeja- <i>opera concertanten</i> näkökulma	142
5.2.1.	Kotimaisia arviointeja	142
5.2.2.	Ensi-illan ulkomaisten arviointien referointia Suomessa	152
5.2.3.	Punainen viiva Lontoossa kesäkuussa 1979	156
5.3.	Perinteistä vai oppositio-oopperaa?	158
5.3.1.	Punainen viiva ja suomalaisen oopperan nousukausi	158
5.3.2.	Irti kansallisesta kontekstista	162
5.4.	Punainen viiva "oppositio-oopperana"	169
6.	Johtopäätöksiä	
6.1.	Oopperan tekoprosessista	175
6.1.1.	Ensemble-työ	175
6.1.2.	"Epätaiteilija"	177
6.2.	Punaisen viivan lajityypin määrittäystä	177
6.2.1.	Kansallisooppera	177
6.2.2.	Kansanooppera	180
6.2.3.	Yhteiskunnallinen musiikkidraama	180
7.	Bibliografia	183

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusongelma, tutkimuskohde ja - materiaali

Voiko ooppera olla aikansa peili?

Tämä kysymys tuntuu turhalta esittää oopperan yhteydessä; onhan tämän taidemuodon keskeisimpänä kvaliteettina pidetty aikakausten vaihtelun yläpuolelle nousevaa esteettistä substanssia. Kenties arvokkaimpina oopperateoksina pidämme perinteisesti niitä teoksia, joihin kaikki maailman oopperatalot, suuret ja pienet palaavat ohjelmistossaan yhä uudelleen ja uudelleen ja joiden autenttista esittämistä niiden alkuperäisessä muodossaan valistunut oopperayleisö tuntuu suorastaan vaativan: yhtään säveltä tai kirjainta ei näistä teoksista voi muuttaa ilman, että teoksen kokonaisuus kärsii.

Jos aikaansa seuraava taide, nykymusiikki, kuvataide, kirjallisuus, teatteri ja koko populaarikulttuuri, voivat olla oman aikansa heijastajia, kertoa aikalaistensa näkyvistä ja piilotajuisista toiveista ja kertoa siitä yhteiskunnasta jossa ihmiset elävät, voiko tämä tehtävä olla voimakkaasti traditioon sitoutuneella oopperalla?

Kysymykset oopperan tehtävästä oman aikakautensa peilinä, esitysaikansa yhteiskunnan kuvaajana ja jopa siitä, voiko ooppera toimia yhteiskunnallisena vaikuttajana, nousevat nopeasti keskeisiksi, kun tässä tutkielmassa tarkastelen *Punaista viivaa* ja sen asemaa 70-luvun musiikki- ja kulttuurielämässä.

Aulis Sallisen säveltämä ooppera *Punainen viiva* sai kantaesityksensä Suomen kansallisoopperassa 30. marraskuuta 1978. Kantaesityksen ohjasi Kalle Holmberg, kapellimestarina Okko Kamu ja lavastajana Kimmo Kaivanto. Säveltäjä kirjoitti teokseen libreton itse Ilmari Kiannon samannimisen romaanin pohjalta.

Tarkastelen tutkielmassani paitsi itse teosta myös teoksesta ja sen tekijöistä kertovia tekstejä. Tarkoitukseni on selvittää yhtäältä *Punaisen viivan* narratiivista kokonaissanomaa ja toisaalta pyrkiä määrittelemään sen asemaa oopperan kentässä, sekä 70-luvun, suomalaisen oopperan nousukauden, kulttuuri-historiallisessa ilmapiirissä.

Tutkimusmateriaalina käytän oopperan orkesteripartituuria sekä mustavalkoista kantaesitysproduktion videotallennetta, jossa päärooleissa olivat Jorma Hynninen Topina, Ritva Auvinen Riikana sekä Kalevi Koskinen Agitaattori Puntarpäänä. Lisäksi käytän materiaalina Punaisesta viivasta ja sen tekijöistä sanoma- ja aikauslehtiartikkeleita, haastatteluja ja muuta kirjallista materiaalia.

1.2 Tutkimuksen taustaa

Kun pro gradu -tutkielmassani (Anttila 1995) tarkastelin *Punaista viivaa* siten, että tutkimuskohteenani oli pääasiassa teoksen partituuri, halusin tässä tutkielmassa lähteä etsimään menetelmiä, joilla voisin irtautua partituurikeskeisestä analyysistä ja tarkastella teosta kokonaisvaltaisemmin, myös näyttämökuvan huomioon ottaen. Tämä kokonaisuuden hakeminen tapahtuu nyt käsillä olevassa tutkielmassani siten, että tarkastelen näyttämötoteutuksen eri osa-alueita - musiikin, visuaalisten elementtien ja tekstin- suhdetta toisiinsa etsien siten teoksen narratiivista kokonaissanomaa.

Näkökulma tutkia oopperaa "kokonaistaideteoksena" huomioimalla myös sen näyttämötoteutus tuo nopeasti mukaan radikaaliohjaaja Kalle Holmbergin ilmeisen näkyvän vaikutuksen teokseen. Tämä vaikutus ei koske pelkästään luovaa panosta teoksen näyttämötoteutuksessa, vaan se heijastui teokseen jo sen libretonkirjoitus- ja sävellysvaiheessa. Aulis Sallinen oli tutustunut Kalle Holmbergiin *Ratsumies*- oopperan toteutuksen yhteydessä. Sallisen mukanaan Holmbergillä ja hänen ohjaustöillään Turussa 1971-77 oli suuri vaikutus Sallisen teatteri-innostukseen. Kun Sallinen vielä ennen *Ratsumiestä* oli suhtautunut san-

gen torjuvasti ja jopa kielteisesti oopperaan ja yleensä laulumusiikkiin, oli Turun kantaa ottavalla teatterilla ja erityisesti Holmbergin ja Långbackan käsityksillä *realistisesta musiikkiteatterista* ratkaiseva merkitys säveltäjän kiinnostukseen oopperamusiikin säveltämistä kohtaan. *Ratsumies*-oopperan, joka oli Savonlinnan oopperajuhlien tilausteos, jälkeen Sallinen sai Suomen kansallisoopperasta tilauksen säveltää uuden suomalaisen oopperan, jonka aiheeksi Kansallisoopperan johtaja Juhani Raiskinen halusi Kiannon *Punaisen viivan*.

Oopperan libreton pohjana ollutta Ilmari Kiannon *Punainen viiva*-romaania voidaan pitää jopa "museaalisena" suomalaisen kansankuvauksen arkkityyppinä. Sallinen pyrki oopperassaan irrottautumaan tästä kiantolaisesta kansallisesta kontekstista ja muokkasi Kiannon kertomusta yleishumaaniin ja universaaliin suuntaan. Muutostyötä täydensi vielä näyttämötoteutuksessa tapahtunut ohjaaja Holmbergin suorittama teoksen sanoman ideologinen terävöittäminen. *Punaisen viivan* näyttämötoteutuksessa olikin elementtejä, jotka olivat sukua radikaalien piirien "vastakulttuuriin" kuuluville näyttämötoteutuksille.

Kun ohjaajan intentiot ovat voimakkaasti yhteiskunnallisia - näyttämöteoksia ei hänen mielestään voi tarkastella "korkeana taiteena", vaan niillä pitää ensisijaisesti olla yhteiskunnallinen sanoma, vaatii teoksen ymmärtäminen sen kontekstuaalisuudesta ensi-iltansa ajankohtaan. *Punaisen viivan* kantaaottava sävy kytkee oopperan siihen yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen ilmastoon, joka oli ominaista juuri 70-luvulle.

Punainen viiva kuuluu suomalaisen oopperataiteen 70-luvun nousukauden menestysteoksiin. Suomalaisen oopperan noususta ovat todisteena monet Kansallisoopperan kotimaiset ensi-illat, Savonlinnan oopperajuhlien uusi tuleminen, maakuntaoopperat, Ilmajoen musiikkijuhlat, sekä ennen kaikkea 70-luvun suomalaisen oopperan menestysteokset, joihin kuuluvat *Punaisen viivan* lisäksi Sallisen *Ratsumies*, sekä Joonas Kokkosen ooppera *Viimeiset kiusaukset*. Eräs keskeinen tekijä oopperabuumissa oli Suomen Kansallisoopperan johtajaksi valittu Juhani Raiskinen, joka ohjelmistopolitiikallaan vaikutti osaltaan siihen, että ooppera onnistui karistamaan yltään sille rasitteeksi muodostunutta eliittitaiteen leimaa.

Suomalaiset säveltäjät kiinnostuivat oopperasta juuri 1970-luvulla. Syitä siihen on haettava kaukaa, jopa kansallisromantiikasta saakka. Kuten kirjallisuudessa ja teatterissa myös musiikissa olivat kansallisromanttiset vaikutukset hallitsevana aina 50-luvulle asti. Säveltaiteessa tämä merkitsi ennen kaikkea Sibeliuksen mahtavan "varjon" vaikutusta. Kun 50-luvun lopussa suomalainen säveltaide alkoi toden teolla etsiä eurooppalaisia virtauksia, jäi suomalaisen oopperan säveltäminen etupäässä Tauno Pylkkäsen ja Tauno Marttisen varaan. Sen sijaan moderneja säveltäjiä ei ooppera sävellysmuotona kiinnostanut, vaan heidän ensisijaisena kiinnostuksen kohteena olivat sinfoniat. Vasta modernismin vallan murtuminen ja musiikin ilmaisukielen monipuolistuminen ennen kaikkea post-modernismin vaikutuksesta saivat aikaan sen, että oopperasta alkoi tulla myös eturivin säveltäjiemme ensisijainen kiinnostuksen kohde.

Yleisön kiinnostukseen suomalaista oopperaa kohtaan 70-luvulla vaikutti paitsi teosten monipuolisuus ja runsaus, myös tuolloin vallitseva yhteiskunnallinen tilanne. Kuusikymmentäluvulla alkanut kaupungistuminen muutti suomalaista yhteiskuntaa nopeasti maatalousyhteiskunnasta teollisuus- ja palveluyhteiskunnaksi. Yhteiskunta alkoi myös tietoisesti ohjailla suomalaista taide-elämää erilaisilla rahoitusjärjestelmillä lisäten samalla taidetarjontaa. Samaan aikaan yleisessä keskustelussa ryhdyttiin puhumaan *kulttuurista* huomattavasti laajempaan käsitteenä kuin korkeakulttuuriseksi ja vaikeammin ymmärrettäväksi mielletty *taide*. Nämä tekijät saivat aikaan sen, että yleisöllä oli enemmän sekä aikaa, mahdollisuuksia ja kiinnostusta osallistua kulttuuriharrastuksiin.

Punaisella viivalla oli syntyäikanaan oopperamusiikille hyvin myötämielinen yleisö. *Ratsumiehen* aikaansaamat ennakko-odotukset vaikuttivat sekä yleisömääriin, että reseptioon. Vastaanotto oli kahtalainen. Valta-osaltaan *Punaista viivaa* pidettiin perinteisenä oopperana, se yhdistettiin suomalaisen oopperan nousuun ja suomalaisen musiikin maailmanvalloitukseen. Teosta pidettiin yhtenä vahvana näyttönä suomalaisen musiikin uudesta tulemisesta.

Toisaalta oli joukko, joka oli kiinnostunut *Punaisen viivan* tekijä-ensemblen sangen yhtenäisistä näkemyksistä teoksen suhteen. Näiden näkemysten mukaan *Punaisen viivan* erottaminen muusta kulttuuriryöstä ja sen kohottaminen isänmaallisena il-

miönä erityiselle jalustalle merkitsi teoksen väärinymmärrystä. Tekijät halusivat Punaisen viivan olevan ennen kaikkea *realistisen musiikkiteatterin* periaatteita noudattava teos, jonka toteutuksessa haluttiin tehdä pesäero kliseemäiseen "vanhaan oopperaan".

2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1. Yleistä

Uuden musiikin analyttinen vaikeus piilee siinä, että perinteinen ajantyyli vaihtui jo toista sataa vuotta sitten erilaisiksi persoonatyyleiksi, jolloin ”perinteinen muoto- ja harmoniaoppi rautalankamalleineen kävivät aika avuttomiksi”. Siitä syystä jokaista teosta varten on kehitettävä viime kädessä oma analyysimetodinsa (Heiniö 1989,80). Erityisesti tämä pätee oopperassa, joka koostuu varsin erilaisten merkijärjestelmien yhteisvaikutuksesta: ilman näyttämötoteutusta ooppera koostuu notaatioon liittyvistä merkeistä sekä tekstistä. Tällöin koko teos on luettavissa partituurista. Oopperanäytännöissä teoksen vastaanottaja kokee notaation sävelinä sekä odottaa kokevansa sävelten ja sanojen lisäksi vielä jotain väreinä eleinä ja muotoina.

Traditionaalinen oopperatutkimus on keskittynyt ensisijaisesti tekstin ja musiikin yhteyden selvittämiseen, siihen, millä tavalla musiikilla viitataan draamaan, vaikka usein hedelmällisempi lähtökohta olisikin tarkastella teoksen vastaanottajalle viestitettävää kokonaisuutta, jossa myös näyttämötoteutus on otettu huomioon (kts. mm. Sivuoja 1989,164). Kun selvitetään pelkästään musiikin ja tekstin välisiä suhteita, perusongelmaksi nousee se, onko mahdollista tulkita draaman kokonaisuus pelkästään partituurista. Toisin sanoen: onko kaikki se mihin teoksen musiikilla halutaan viitata, löydettävissä partituurista, vai selviääkö teoksen kokonaisuus viime kädessä vasta näyttämötoteutuksesta.

Onko teos siis partituurissa vai näyttämöllä? Tämä kysymys nousee väistämättä esille, kun tarkastelee *Punaisen viivan* tekijöiden lausuntoja perinteisen oopperan kykenemättömyydestä välittää aitoja tunteita ja realistisia tapahtuma- ja ihmissuhdekuvauksia sekä heidän käsityksiään oopperan kaikkien merkijärjestelmien yhteisvaikutukseen perustuvasta *realistisesta musiikkiteatterista*, jossa Felsensteinin mukaan ”Kaikki näkyvä on yhtäläillä musiikkia kuin kaikki kuultava

tulee tapahtumaksi” (Felsenstein 1971,190).

Pro gradu-työssäni (1995) tarkastelin *Punaista viivaa* alkaen sen kokonaisrakenteesta.¹ Käytin silloin lähtökohtanani Vladimir Proppin luomaa morfologista analyysimenetelmää, jossa teoksen narratiivinen rakenne pelkistettiin funktioiksi ja rakenteellisiksi henkilöhahmoiksi (Propp 1968,kts myös Apo 1974).² Kullekin funktiolle etsin tyypillisiä musiikillisiä kuvaajia, joita saattoi pitää funktioiden musiikillisina merkkeinä ja teoksen musiikillisen dramaturgian runkona.

Tarkastelin silloin pelkkää teoksen partituuria olettaen, että se antaisi riittävän selkeän kuvan teoksen rakenteesta ja merkityksestä. Huomasin kuitenkin, että silloinen kysymyksenasetteluni jätti teokseen paljon tarkennusta vaativia ja hämmennystä aiheuttavia elementtejä, teoksesta oli vaikea saada kokonaiskuvaa pelkän partituurin perusteella. Siksi halusin lähteä etsimään menetelmää, jolla voisin tarkastella teosta kokonaisuutena, myös näyttämökuva huomioonottaen, irtautuen siten partituurikeskeisestä analyysistä. Ajatus tutkia teosta ”kokonaistaideteoksesta” on siis ensimmäinen lähtökohta tälle työlleni.

2.2. Oopperan merkkijärjestelmä. Merkin määritelmä.

Oopperan merkkijärjestelmien tarkastelun metakieli löytyy semioottisesta merkin käsitteestä. Merkin käsitteen avulla on mahdollista saada yhteismitallisiksi niinkin kaukana toisistaan olevat merkkijärjestelmät kuin musiikilliset kuviot ja näyttämötoteutuksen merkit,liikkeet, muodot, valot ja värit. Merkki muodostuu kahdesta osasta, ilmaisusta (signifier) ja sisällöstä (signified) (kts. esim. Barthes 1984, 108, 114). Merkki on tässä tapauksessa *visuaalinen tai auditiivinen , rajattu yksikkö, jolla on sisällöllinen vastineensa draaman tapahtumissa. Visuaalinen merkki on näyttämöole, valo tai muoto, joka havaitaan teoksen näyttämötoteutuksesta. Auditiivinen merkki on tekstiä tai musiikkia, joka havaitaan sekä näyttämötoteutuksesta että partituurista.*

¹ Teoksen kokonaismuodon selvittäminen on tietenkin aina kiinnostanut narratiivisten rakenteiden tutkijoita. Dahlhausin mukaan hyvinkin erimieliset tutkijat ovat päässeet yksimielisyyteen ainoastaan draaman antiteesin luonteesta, vaikka sekin tarjoaa rajattomat mahdollisuudet räikeistä kontrasteista aina hyvin hienovaraisiin vastakkainasetteluihin (Dahlhaus 1980,89).

² Kun puheteatterin puolella etsittiin menetelmiä teosten kokonaisrakenteiden selvittämiseksi toteaa Kari Salosaari (Salosaari 1978) juuri semioottisten menetelmien ja kansansadun struktuureista lähtevän tutkimuksen tarjoavan käyttökelpoisen työkalun teatterin tieteelliseen tutkimiseen.

2.2.1. Musiikillinen merkki

Vaikka merkin käsite on tullut musiikkitieteeseen vasta musiikkisemiotiikan mukana, jo perinteisessä musiikkitieteessä mm. Rudolf Reti on käsitellyt analyysissään toisaalta musiikin teknistä *signifier*-aspektia sekä sen esteettistä *signified*-aspektia puhuessaan kahdesta musiikissa vaikuttavasta voimasta (Reti 1961,109; Tarasti 1994a, 8).

Keskeinen musiikillinen merkki on sävelkuvio, joiden havainnointi muodostaa Ian Bentin mukaan musiikin vastaanottamisen oleellisen periaatteen. Hyvin usein mieli valikoi musiikillisesta informaatiosta ainoastaan tiettyjä silmiinpistäviä yksityiskohtia, jotka järjestyvät sisällöltään merkityksellisiksi kuvioiksi, (Gestalt, figure) jättäen muun musiikillisen informaation taka-alalle. Osa musiikillisesta viestistä jäsentyy muita tärkeämmäksi musiikilliseksi viestiksi, jolloin se ”ymmärretään” osan jäädessä vähemmän merkitykselliseksi taustaksi (Bent 1987, 38). Tästä syystä musiikillinen kuvio, olkoon sen nimi *motiivi*, *ele*, (*gesture*), *aihe*, *teema*, *topos* tai jokin muu, on katsottava musiikillisen hahmottamisen perusyksiköksi ja musiikilliseksi merkiksi. Omassa analyysissäni käytän tästä perusyksiköstä yksinkertaisesti nimeä *motiivi* tai laajemman yksikön ollessa kyseessä, käytän siitä nimitystä *aihe*.

Motiivi-nimitystä käytetään vaihtelevassa merkityksessä temaattisen analyysin ja fraasianalyysin yhteydessä. Se esiintyy usein pienenä, karakteristisena musiikillisena ideana sävellyksen alussa. Motiivi ymmärretään yleisimmin *melo diseksi* yksiköksi. *Rytminen motiivi* on pieni, usein taukoja sisältävä, aksentoitu tai ei-aksentoitu karakteristinen sekvenssi. Se voi kuulua läheisesti melodiseen ideaan kuten Beethovenin viidennen sinfonian alussa tai esiintyä pelkkänä rytmisenä ideana, jolla on ainoastaan pieni melodinen merkitys. Jälkimmäisestä voidaan mainita esimerkkinä *Nibelungenin* vasarointi-motiivi *Reininkulta*-oopperan kolmannessa näytöksessä. Harmoniat tai harmoniset rakenteet eivät yksinään muodosta motiivista merkitystä ilman melodisen tai rytmisen aspektin mukanaoloa (Bent 1987,122,123, kts. myös Schönberg 1967,8). Retin määritelmän mukaan motiiviksi voi kutsua mitä tahansa musiikillista elementtiä, melodista fraasia tai fragmenttia tai jopa pelkkää rytmistä tai dynaamista hahmoa, jota alituisesti kerrataan ja varioidaan läpi teoksen tai sen osan (Reti 1961,11,12). *Punaisen viivan* analyysiin tuntuu erityisen sopivalta Kalevi Ahon käyttämä motii-

vien jako *runkomotiiveihin, luonnemotiiveihin* ja *ydinmotiiveihin*. *Luonnemotiivit* ovat varsinaisia karakteristisia, rytmisen ja melodisen hahmon omaavia motiiveja, joista *runkomotiivien* sävelet ovat tunnistettavissa. *Ydinmotiiviksi* kutsutaan puolestaan "kokonaisen sävellyksen tai sen osan tärkeimmissä teemoissa toistuvaa samaa *runkomotiivia*" (Aho 1977, 15-17).

2.2.2 Musiikin merkkien analyysistä

Noudatan musiikillisten merkkien analyysissä Retin reduktiivista analyysimetodia. Rudolf Reti esitteli kirjassaan *The Thematic Process in Music* (Reti 1961) tutkimustaan jossa hän käsittelee musiikkia alkaen Dufaysta ja Palestrinasta aina Debussyhin saakka. Retin johtoajatus on reduktion avulla pelkistää musiikki perussoluiksi (prime cell) jotka muodostavat sävellyksen temaattisen ytimen. Nämä perussolut ovat kahden tai kolmen intervallin muodostamia sävelhahmoja, jotka ovat alkumuodossaan rytmittömiä. Reti osoittaa kymmenien esimerkkien avulla, miten eri aikakausien säveltäjät rakentavat teoksensa näistä pienistä musiikillisista ydinhahmoista. Säveltäjä näkee teoksensa Retin mukaan, ei niinkään teoreettisena rakennelmana vaan lineaarisena prosessina, jossa säveltäjä antaa musiikillisen motiivin, ydinsolun kasvaa rakenteellisena transformaationa, transponoinnin, inversion, parafrasien, jatkuvan toistelun ja variaation avulla. Sävelteos nähdään "musiikillisena improvisaationa, muutaman motiivin ympärille rakentuvana todellisena temaattisena lauluna" (Bent 1987, 85).

Musiikin merkkejä ryhmiteltäessä etsitään teoksen *musiikillista dramaturgiaa*. Eräs mahdollisuus on tällöin käyttää *isotopian* periaatetta, joka moni-tasoisuutensa takia sopii laajan ja moni-ilmeisen, musiikillisilta aineksiltaan jopa fragmentaarisen teoksen analyysin työkaluksi.

Isotopia merkitsee musiikissa vallitsevaa pakottavaa sisäistä voimaa, joka rakentaa musiikin yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Isotopia muodostaa "keskeisen tekijän musiikillisen signifikaation analyysissä. Isotopiat ovat signifikaation tasoja, mutta ne eivät ole staattisia yksiköitä. Enemmänkin ne ovat liikkuvia, kasvavia tai häipyviä itsenäisiä kokonaisuuksia, jotka voidaan kuvailla musiikkiteoksen sisäisiksi jännitteiksi tai sen kerronnallisiksi ilmaisuiksi" (Tarasti 1994 a, 31).

Isotopia musiikissa voidaan määritellä ainakin viidellä tavalla (ibid., 7-10). 1. Isotopia voi olla enemmän tai vähemmän abstraktinen tai vaihtuva teoksen syvärakenne. 2. Retin teorian mukainen temaattisuus voi muodostaa isotopian. Esimerkiksi

Beethovenin E-duuri pianosonaatissa op. 109 sonaatin rakenne tulee ymmärrettäväksi, kun selviää, että sen kaksi ensimmäistä osaa on johdettu kolmannen osan lied-teemasta. Retin mukaan musiikki sisältää kaksi muotoa luovaa voimaa. Ensimmäinen on ulkopuolinen ja perustuu musiikin ketjuuntumiseen ja ryhmittymiseen ilmiselvästi havaittavalla tasolla (musiikin sisäinen ikonisuus). Toinen on musiikin sisäinen voima ja sisältää musiikin temaattisen elämyksellisyyden. Tarastin mukaan musiikin isotopian, kerronnallisuuden voi muodostaa ainoastaan jälkimmäinen (Reti 1961,109).³ 3. Musiikilliset tyyllilajit voivat muodostaa isotopian. Musiikin muodot (sonaatti,chaconne,fuuga) sisältävät valmiin kontekstin, jonka avulla musiikki muotoutuu. 4. Tekstityyppi voi muodostaa isotopian. Esimerkkinä Chopinin *Balladi f-molli*, jossa isotopia vaihtuu polyfoninen kudoksen muuttuessa äkisti homofoniseksi. 5. Isotopian voi muodostaa myös tekstistrategia, jolloin sama teemaesitellään erilaisessa valossa. Teema voi esimerkiksi esiintyä esimerkiksi erilaisessa tunnelmallisessa kontekstissa. *Punaisen viivan* analyysissä pyrin hakemaan musiikin temaattisuudesta syntyviä isotopioita (isotopia numero kaksi).

2.2.3. Visuaalinen merkki

Ohjaajan luomaa merkkitasoa voidaan tarkastella *gestisenä, eleellisenä* kielenä.⁴ Näyttämöllä tapahtuvan liikkeen, olkoon se sitten yksittäisen näyttelijän, kokonaisen näyttelijäryhmän tai kuoron suorittama, ulkoinen hahmo ja sen sisäinen merkitys vastaavat jälleen merkin kahta ulottuvuutta. Bertolt Brechtin mukaan gestus oli ”yritys ja keino saada ihmisen sosiaalinen tilanne ... käymään ilmi yhdellä silmäyksellä” (Haikara 1992,508). Roland Barthes, joka on todennut Brechtin ges-

³ On vaikea olla näkemättä oopperamusiikin analysointiin liittyen yhteyksiä kyseisen isotopian ja Gasparowin semioottisen ooppera-analyysin välillä. Analyysissään Wagnerin oopperasta *Tristan ja Isolde* Gasparow tutkii teoksen motiivien esiintymistä erilaisissa tekstikonteksteissa. Gasparowin mukaan motiivien herättämien assosiaatioiden avulla ilmaistaan henkilöiden käyttäytymisen tiedoton taso. Gasparow puhuukin ”motiivien muodostamasta juonesta”, joka antaa verbaaliselle tekstille uusia ulottuvuuksia, tuoden mukaan uuden tulkinnan joka ei sellaisenaan sisälly tekstiin (Gasparow 1982,57).

⁴ Itse asiassa myös musiikilliset merkit on nähty elekielenä. Barthesin mukaan musiikki perustuu enemmän kehon sisäisiin liikkeisiin kuin mielen hallintaan. Musiikissa keho alkaa puhua. Ihmisääni voidaan johtaa musiikillisiksi eleiksi, jotka erityisesti romanttisessa musiikissa voidaan siirtää myös instrumentaalimusiikkiin. Eleeteoriat ovat kohdanneet myös vastustusta, erityisesti silloin kun Adorno on väittänyt tutkimuksissaan Wagnerin johtoaiheista, että eleitä ei voi kehittää vaan ainoastaan toistaa. Coker esittelee gestuurin muoto- yksikkönä ja listaa kymmenen erilaista tapaa niiden transformaatioon. Näitä tapoja ovat vanhaan kontrapunktiin perustuvat inversio, augmentaatio, diminuutio jne. (Tarasti 1994a,14). Robert Hatten hakee määritelmässään eleelle lähes perinteisen musiikillisen motiivin funktiota todetessaan, että eleet voidaan johtaa joko notaatiosta tai ne voidaan havaita musiikkiesityksestä, niillä voi olla temaattinen merkitys ja niitä voidaan kehittää kehittyvän variaation (developing variation) tapaan. Eleet voivat olla myös hierarkisia, suuremmat eleet voidaan jakaa pienempiin ja että niillä on selkeä alku ja loppu (Hatten 1994).

tuksen käsitteen olevan yksi "selkeimmistä ja älykkäimmistä mitä draaman teoria on ikinä tuottanut", ihmettelee miksi vanhoillinen kritiikki on suhtautunut siihen ironisesti (Barthes 1987,73-76,Haikara 1992, 510).

Brecht selventää ajatustaan *eleestä* kirjoituksessa *Me-ti*. (Brecht 1967a, 458-459, suom. Haikara 1992, 509).

"Runoilija Kin-je sai ottaa itselleen sen ansion, että hän oli uudistanut kirjallisuuden kieltä. - - Hän käytti puhetapaa, joka oli samalla aikaa stilisoitu ja luonnollinen. Tämän hän saavutti tarkkailemalla asenteita, jotka olivat lauseiden pohjana: hän toi vain asenteet lauseisiin ja antoi asenteiden aina hämöttää lauseiden läpi. Sellaista kieltä hän kutsui gestiseksi, koska se oli pelkästään ihmisten eleiden eli gestien ilmaus. Hänen lauseitaan voi lukea tekemällä samaan aikaan niihin sopivia ruumiinliikkeitä. Liikkeitä, jotka merkitsevät kohteliaisuutta tai vihaa tai ylipuhumisenhalua tai pilkkaa tai muistelemista tai yllättävää hyökkäystä tai varoitusta tai pelästymistä tai pelästyttämistä. Usein esiintyy tietyn gestuksen (kuten murheen) sisällä vielä muita eleitä (kuten kaikkientodistajaksikutsuminen, itsensähillitseminen, vääryydenkokeminen jne.)".

Långbackan mukaan Brechtin gestisessä teatterissa on kysymys "oikeiden asetelmien löytämisestä jokaiseen kohtaukseen: miten ihmiset ovat suhteessa toisiinsa, näyttämöllä käytettyihin esineisiin ja liikkumamahdollisuuksiin." Brechtin gestinen kieli tarkoittaa kieltä, jossa on ilmaisumahdollisuuksia, impulseja - gestisyyttä (v.Bagh-Milonoff 1977,193).

Näyttämökuvan visuaalisia merkkejä ovat näyttelijöiden liikkeiden lisäksi myös lavastuselementit ja näyttämön muut esineet. Visuaalisiin merkkeihin kuuluvat analyysissäni myös värit, muodot ja valaistus.

2.2.4. Merkkijärjestelmien suhteesta oopperassa

Kun tarkastellaan merkkijärjestelmien suhteita, on ensin syytä tarkastella musiikin ja tekstin suhdetta. Tarina ja musiikki voivat olla suhteessa toisiinsa viidellä eri tavalla (Tarasti 1978,⁹56-59; 1994 b, 46-53).

Ensimmäisessä tapauksessa musiikki ja tarina manifestoituvat yhtenevästi:

- | | | |
|----|----------|---------------------------|
| 1. | teksti | A...B... C... D... E... F |
| | musiikki | A...B...C ... D...E... F |

Toisessa tapauksessa musiikki ja tarina eivät kuulu yhteen kuin osittain. Musiikilla on joissain kohdin itsenäinen, tarinaa kannatteleva funktio.

- | | | |
|----|----------|-----------------------------------|
| 2. | teksti | A ...B DEG |
| | musiikki | A ...B ...C ... D ... E ...F... G |

Wagnerin johtoaihetekniikka tuottaa tapausten 1. ja 2. kaltaisen tuloksen.

Kolmannessa tapauksessa musiikki voi korvata tarinasta puuttuvia funktioita. Tällöin kysymyksessä on näyttämömusiikki.

- | | | |
|----|----------|-------------------------------|
| 3. | teksti | A ... B DF G |
| | musiikki | C E..... |

Neljännessä tapauksessa musiikilla ei ole mitään kosketuskohtaa kerrottavaan tekstiin. Tapaus kuvaa italialaista oopperatyylä ennen Gluckia. Gluck vaati, että musiikki oli joka kohdassa liitettävä draaman sisältöön, musiikin oli aikaisempaa aktiivisemmin osallistuttava draaman eteenpäin viemiseen. Näin tarkasteltuna Gluckin oopperauudistus tulee oopperan historiassa erittäin merkittäväksi.

- | | | |
|----|----------|---|
| 4. | teksti | A ... B... C... D ... E ... F |
| | musiikki | X X' ... Y ... Y' ... Z X'' Z |

Viidennessä tapauksessa teksti on kadonnut itse musiikin rinnalta ja jäänteenä siitä on vain säveltäjän kirjoittama ohjelma. Tällaisia ovat mm. Lisztin sinfoniset runoelmat, Berliozin Fantastinen sinfonia, Sibeliuksen Lemminkäis-sarjat ym.

- | | | |
|----|----------|--------------------------------|
| 5. | teksti | |
| | musiikki | A ... B...C...D...E....F.....G |

Kun edellä on tarkasteltu pelkästään tekstin ja musiikin suhdetta, on oopperaesitystä tarkasteltaessa syytä lisätä mukaan myös näyttämöilmaisuus, jolloin oopperaa tarkastellaan kolmen merkkijärjestelmän yhteistuloksena. Ooppera on

monitasoisten merkkien symbolikokonaisuus, jopa siten että on mahdotonta ajatella oopperateoksen kokonaisanalyysiä ilman näyttämöllisen toteutuksen huomioimista. Pidettäköön mielessä esimerkiksi Dahlhausin toteamus, jonka mukaan oikeauskoisen wagneriaanin erottaa kerettiläisestä ei niinkään hänen suhtautumisensa musiikkiin, kuin hänen uskonsa *Parsifal*- tai *Ring*--esitysten kulttiluonteeseen. Dahlhausin mukaan on myös väärin odottaa, että oopperan uudistumisen tulisi aina olla yhteydessä pelkästään musiikin kielen syvään muuttumiseen. Koska ooppera on yhdistetty taidemuoto, "uusi, historiallista kehitystä edistävä voi perustua sekä musiikkiin, että myös tekstiin ja näyttämöilmaisuuun tai näiden aineiden väliseen suhteeseen"(Dahlhaus 1980, 88, 90, 91).

Sekä musiikilla, että näyttämöilmaisulla voi olla oopperan tekstiä täydentävä tai jopa aivan itsenäinen funktionsa. Oopperan narratiivinen kokonaisrakenne ei siis selviä tarkastelemalla pelkkää tekstiä ja musiikkia, vaan vasta tutkimalla kaikkia kolmea merkkijärjestelmää kokonaisuutena.

6.	teksti	A..... C.....E.....
	musiikki	A...B...C...D.....
	näyttöilmaisuu	A.....D...E...F

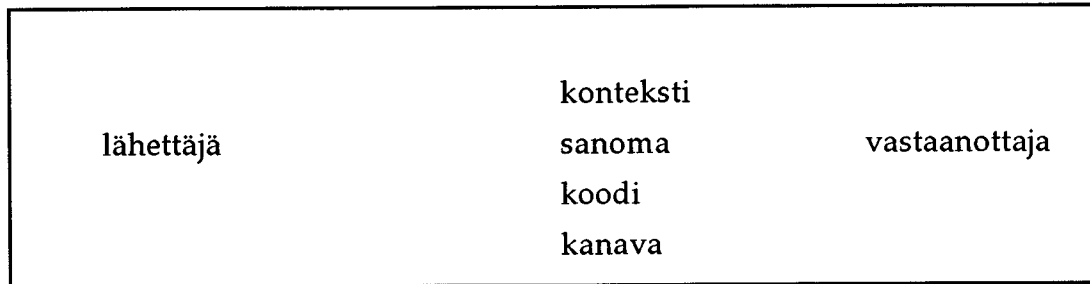
2.3. Teoksen kontekstualisointi

2.3.1. Nattiezin merkkiensiirtomalli

Teoksen kontekstissa on kyse siitä, "mitä muuta meidän pitää ottaa huomioon, kun pyrimme ymmärtämään /analysoimaan/tulkitsemaan tiettyä ilmiötä". Jonkinasteinen kontekstualisointi on aina välttämätön, koska halutessamme sanoa musiikin tietystä osa-alueesta jotain, meidän on samalla pakko viitata joko johonkin laajempaan kokonaisuuteen tai toiseen osa-alueeseen (Heiniö 1992,69,70).

Kun haluan kontekstualisoida *Punainen viivoan* kantaesityksensä aikaan, perustelen sitä jälleen sen erityisluonteella. Teos on yhteiskunnallisuudessaan lei-mallisesti juuri 70-luvun ooppera. Siksi sen ominaispiirteitä on vaikea ymmärtää ilman tekijä- ja vastaanottotason käsittelyä. Teoksen kontekstualisoinnissa käytän *Nattiezin merkkiensiirtomallia* erityisesti siitä syystä, että se tarjoaa käyttökelpoisen terminologian koko merkkiensiirtoprosessin tarkasteluun.

Strukturalismin johtava ajatus on, että tekijän merkitys ja vastaanottajan merkitys vastaavat siinä määrin toisiaan, että niitä voidaan keskittyä hakemaan itse tekstistä (kts. mm. Heiniö 1992,24). Kysymyksessä on silloin esimerkiksi Roman Jacobsonin esittämä malli (Jacobson 1963,214, kts. myös Tarasti 1978a, 39) jossa merkkien välitys toimii yhdensuuntaisesti suoraan lähettäjältä vastaanottajalle, ja teoksen dekodauksen onnistumiseksi täytyy tekijällä ja vastaanottajalla olla "tietty sopimus käytettävistä koodeista" (Tarasti 1978b, 192,).

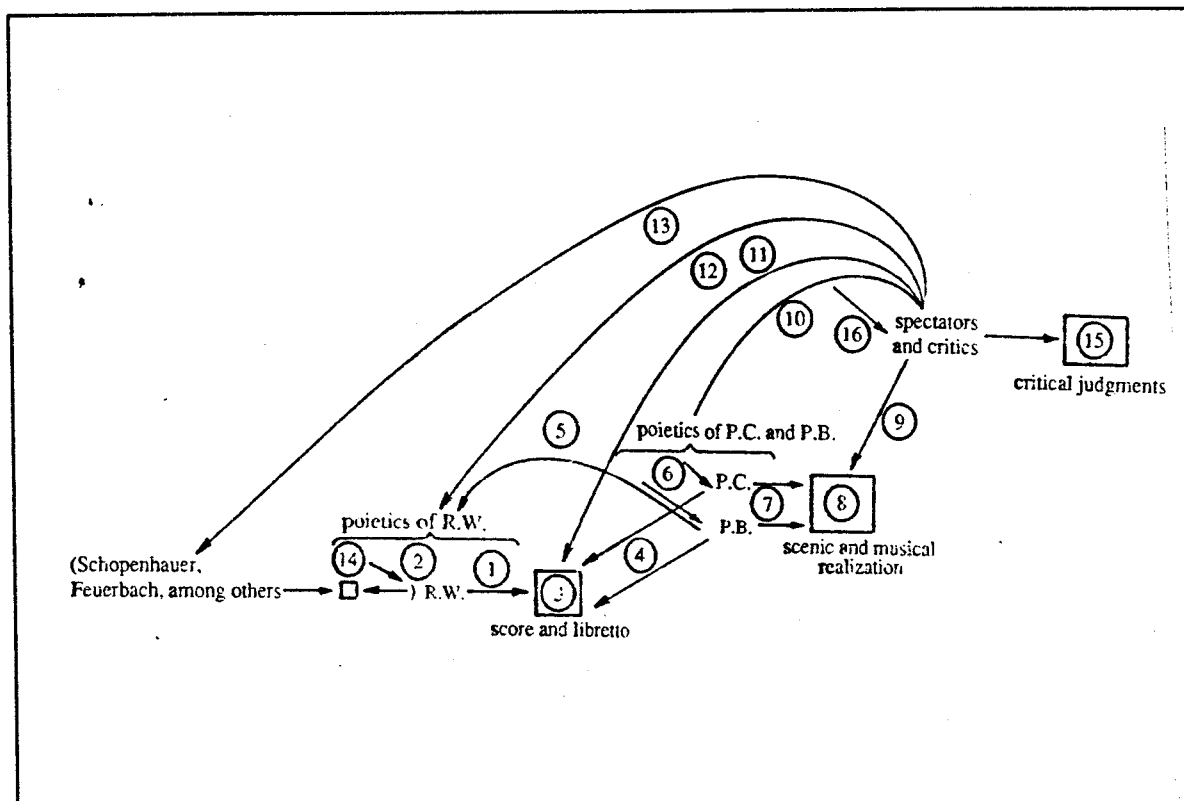


Jean-Jacques Nattiezin mukaan strukturalistinen malli ei voi tyydyttävästi selittää musiikillista merkkien siirtoprosessia, ja hän onkin esittänyt kirjassaan *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music* (Nattiez 1990), että musiikkiteoksen koko merkitys selviää vasta tarkastelemalla sitä sen luomis- ja vastaanotto-prosesseista käsin. Musiikki ei ole rakennekokonaisuus, jonka olemus selviäisi tutkimalla pelkkää teosta.

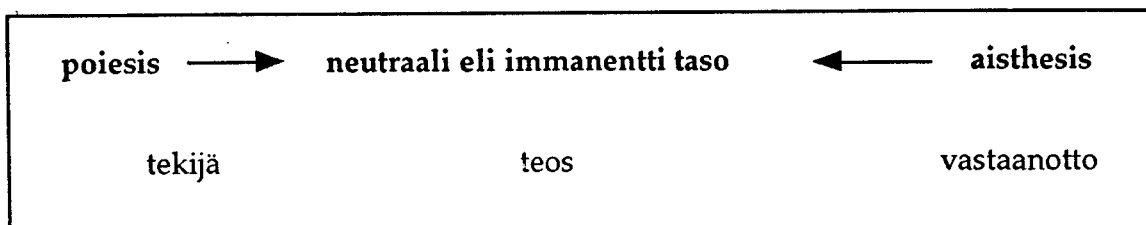
Nattiez tarkastelee musiikillista merkkiensiirtoprosessia Wagnerin *Ring* -produktion yhteydessä vuonna 1976, jossa kapellimestarina oli Pierre Boulez, ohjaajana Patrice Chéreau. Nattiezin mukaan teoksen esitys sisältää monta symbolitasoa, joista yksi, kapellimestarin ja ohjaajan esitykseen tuoma tulkinta, on sikäli merkityksellinen että ne sisältävät ensimmäisen, jonkinlaisen "tulkinallisen etuoikeuden" säveltäjän teokseen. Kapellimestarin ja ohjaajan luomaa esityksellistä panosta voidaankin tarkastella kahdella tavalla, osana teoksen symboli-kokonaisuutta, neutraalin tason *immanentin* analyysin avulla, tai tarkastelemalla kapellimestarin ja ohjaajan panosta *poiesis* -tasolla. Jälkimmäisellä tavalla saadaan esiin kapellimestarin ja ohjaajan alkuperäinen käsitys teoksesta. Katsojat ja kriitikot tarkastelevat sekä musiikillista, että näyttämöllistä realisaatiota *aesthesis*-tason kautta. Kommunikaatioprosessia selventää seuraava malli (ibid., 75,76):

Säveltäjä luo teoksen (1), muotoillen sen filosofisesta, kirjallisesta ja musiikillisesta taustasta (2). Tämä *poiesis*- prosessi konkretisoituu libretoksi ja partituuriksi (3), jonka esittäjät ottavat vastaan (4) ja tulkitsevat teoksen sen tietämyksen mukaan, mikä heillä on säveltäjästä (5), liittäen mukaan omat *poiesis*- prosessinsa (6). Teos tulee esitettäväksi (7) symbolisessa muodossa (8). Katsojat ja kriitikot

muodostavat suhteen, ei ainoastaan tähän produktion, vaan myös siihen (9) mitä he tietävät ohjaajasta ja kapellimestarista (10) partituurista ja libretosta (11), säveltäjän luomistaustasta (12) ja siitä, mitä he tietävät säveltäjään vaikuttaneista henkilöistä (13). Kaikesta tästä voi muodostaa kolmikantaisen semioottisen analyysin (14). Yleisö muodostaa enemmän tai vähemmän huolellisesti laadittuja analyttisiä, artikkeleita, kirjoja ym. (15). sekä muodostaa käsityksensä teoksesta myös omien poiesis- prosessiensa varassa (16).



Kohdassa 14 esitettyyn kolmitahoiseen mallin sisältyvät tekijän taso, *poiesis*, teoksen taso, teoksen taso, *neutraali, eli immanentti* taso sekä vastaanottajan taso, *aisthesis*.



Nattiez on selittänyt mallitasojaan seuraavasti:

a) *poiesis*

Jopa niissä tapauksissa jolloin tekijällä ei ole mitään intentiota teoksensa suhteen eli *poiesis* - taso on tyhjä kaikista tekijän aikomista merkityksistä, aiheutuu teoksen

symbolinen muoto *luomisprosessista*, jota voidaan kuvailla ja jossain määrin rekonstruoida.

b) aisthesis

Aisthesis-tasosta puhuttaessa on termi *vastaanottaja* Nattiezin mukaan harhaanjohtava. Hänen mallissaan ei ole ensisijaisesti kysymys siitä, että annettu sanoma vastaanotetaan, vaan kysymys on enemmänkin vastaanottajan suorittamasta sanoman *konstruktiosta*. Aisthetis-taso merkitsee siis Nattiezille *aktiivista havaintoprosessia* (Nattiez 1990,12).

c) immanentti-taso

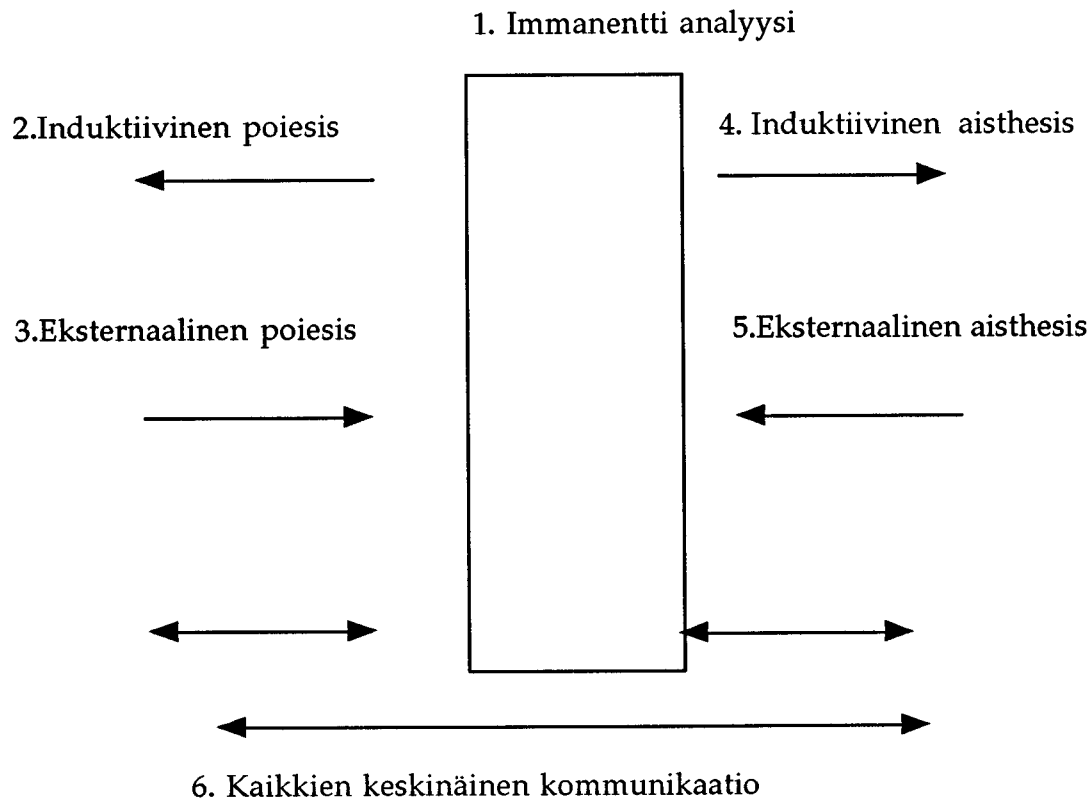
Nattiezin mukaan neutraalin, immanentin tason, teoksen symbolisen muodon analyysi merkitsee sitä, että sekä *poiesis-* että *aisthesis-*dimensio on "neutraloitu": analysoija ei päästä kummalta suunnalta katsottuna saadut tutkimustulokset ovat relevantteja (ibid.,13). Teoksen symbolinen muoto ei ole tekijältä yleisölle suunnattu aikomuksien välittäjä kommunikaatioprosessissa, vaan se on kompleksisen, teokselle muodon ja sisällön antavan *luomisprosessin tulos*. Vastaanottajan näkökulmasta katsottuna teos on kompleksisen, viestiä konstruoivan *havainto--prosessin päätepiste* (ibid.,17).

Analyysillä on Nattiezin mallissa kolme kohdetta

1. *poiesis* prosessit
2. *aisthesis-*prosessit
3. teoksen materiaallinen realisaatio (elävä produktio, partituuri, painettu teksti)

On huomattava, että kaksi ensimmäistä tutkimusaluetta ovat *prosesseja*. Immanentti taso analyysin kohteena organisoituu *struktuureiksi* tai *kvasi-struktuureiksi*. Nattiezin mukaan on kuitenkin varoittava käyttämästä teoksesta sanaa "struktuuri", jos sillä tarkoitetaan sitä, että teos irrotetaan luomisensa historiallisesta kontekstista (ibid.,15).

Semioottinen analyysi *poiesiksen*, neutraalin tason ja *aisthesis* tason välillä voi tapahtua kuudella tavalla, joille Nattiez antaa kullekin oman nimityksen. (ibid.,140-142)



- 1) Immanentti, neutraali analyysi tarkoittaa teoksen läsnäolevan hahmon analyysiä ilman viittauksia luomis- ja vastaanottoprosesseihin. Kysymyksessä on siis pelkästään teoksen kronologinen "uudelleenluku", ilman "uudelleenahmotusta."
- 2) Immanentista analyysistä on mahdollista edetä tekemään johtopäätöksiä *poiesis*- dimensiosta, jolloin kysymyksessä *induktiivinen poiesis*. Tämä onkin useimmin vastaantuleva tilanne musiikkianalyysissä: teoksesta tai sen rakenteesta löydetään niin monta toistuvaa menettelytapaa, että on vaikea uskoa, etteikö säveltäjä olisi asiaa siten ajatellut. Tällaista työskentelytapaa on mm. Reti noudattanut analyysissään Debussyn teoksesta *la Cathédrale engloutie* . Analyysi ilmaisee teoksen sisältämien kvinttien, kvarttien ja terssien perustavaa laatua olevan merkityksen teoksen temaattisena ytimenä ja osoittaa ne koko teoksen perusmotiiveiksi (ibid.,140.41).
- 3) Seuraavassa tapauksessa joka saa nimekseen *eksternaalinen poiesis* on analyysijärjestys käänteinen: tekijöistä koottua materiaalia, haastatteluja, kirjoja, luonnoksia käytetään valaisemaan teosta.

Myös aisthesis-tasolla voidaan nähdä kahdensuuntaiset tapaukset

- 4) *Induktiivinen aisthesis* on kaikkein yleisin tapaus: analyysin tulosten katsotaan noudattavan myös vastaanottajan käsitystä teoksesta.
- 5) On mahdollista kerätä materiaalia kuulijoilta, jotta ymmärrettäisiin miten teos on hahmotettu. Tällöin kysymyksessä on *eksternaalinen aisthesis*.
- 6.) Analyysi voi tapahtua myös kaikkien kolmen tason välillä.

2.3.2. Nattiezin mallin käyttäminen Punainen viiva-oopperan analyysissä - analyysin osa-alueet

Nattiezin nimeämästä kuudesta merkkiensiirtoketjun osa-alueesta olen tutkielmassani ottanut lähemmän tarkastelun kohteeksi kolme aluetta.

- 1) Eksternaalinen poiesis, jossa tarkastelen teoksen luomisprosessia tekijöistä kertovien dokumenttien avulla.
- 2) Induktiivinen poiesis, jossa analysoin oopperan näyttämötoteutusta partituurin ja kantaesityksen kuvataiteellisuuden avulla.
- 3) Eksternaalinen aisthesis, jossa tarkastelen oopperan ensi-illan ja Kansallisoopperan vuonna 1979 tapahtuneen Lontoon vierailun esitysten reseptiä . Lisäksi luon katsauksen koko merkkiensiirtoprosessin toteutumiseen .

Eksternaalinen poiesis

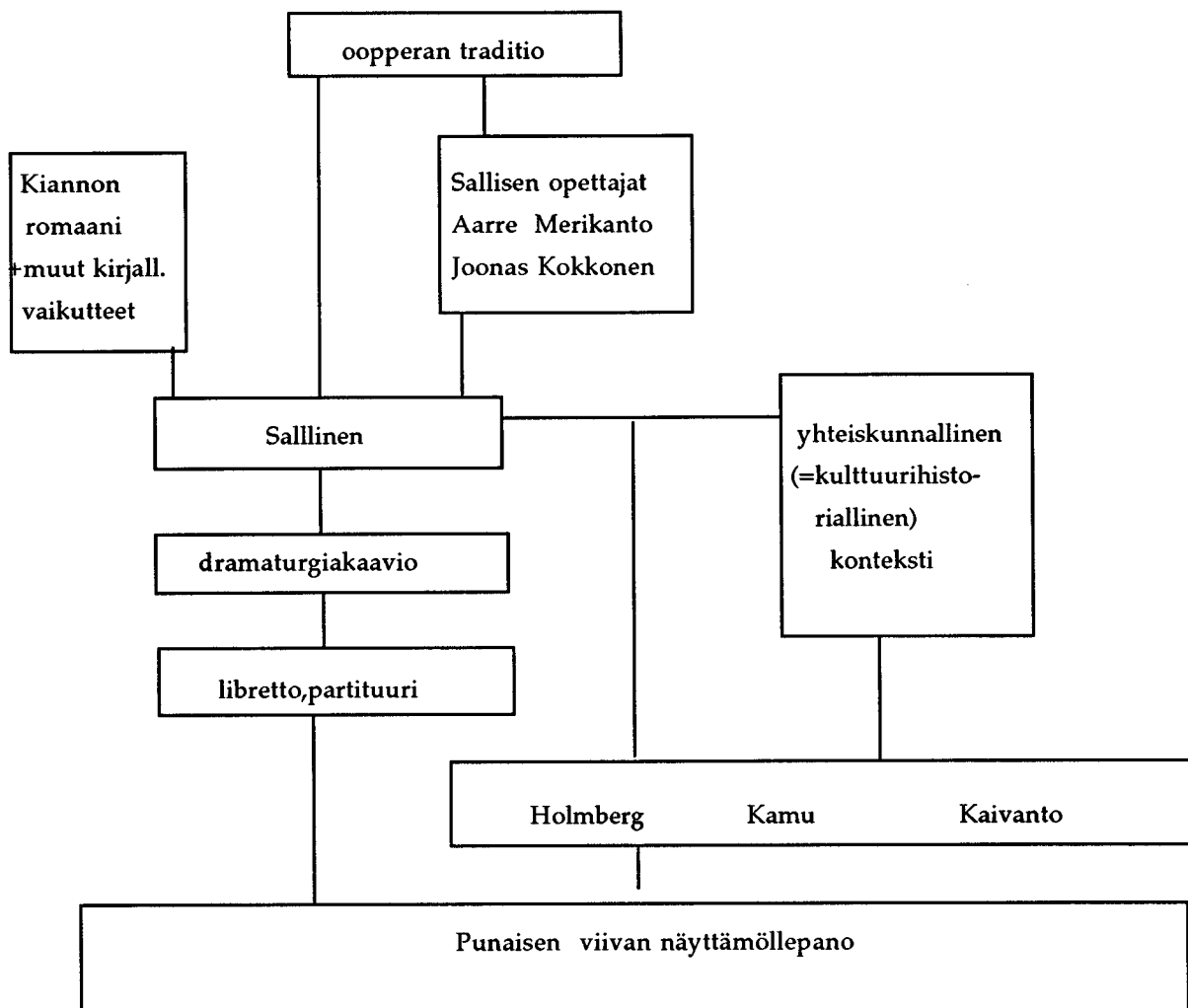
Eksternaalinen poiesis - analyysissäni tarkastelen Sallisen suhdetta oopperan traditioon, hänen filosofisia lähtökohtiaan, intentioita Punaisen viivan suhteen, sekä säveltäjän musiikillisia poiesis -prosesseja. Tarkastelun kohteena on myös graafinen dramaturgiakaavio, jonka Sallinen laati ennen partituurin työstämistä.

Koska tutkimuksen kohteena on teoksen näyttämötoteutus, *elävä produktio* , on syytä säveltäjän intentioiden lisäksi tarkastella ohjaajan intentiota, sekä sitä, millainen filosofinen ja ammatillinen tausta ohjaaja Holmbergilla oli. Erityisen

merkityksellistä ohjaajan työn huomioon ottaminen ja eräänlaisen kokonaisnäkemyksen hakeminen on *Punainen viiva* - oopperan kohdalla, jonka toteutuksessa ohjaaja Kalle Holmbergin, 70-luvun tunnetuimman radikaaliohjaaja, ammatillinen ja elämäkatsomuksellinen panos jo teoksen kirjoitusvaiheessa oli ilmeisen vahva.

Tarkoitukseni ei ole niinkään selvittää teoksen kronologista valmistusprosessia, vaan enemmänkin saada selville tekijätason analyysin avulla, mitä tekijät itse ovat halunneet teoksellaan sanoa.

Punaisen viivan poiesis- prosessi voidaan muotoilla kaavioksi:



Induktiivinen poiesis

Induktiivinen poiesis tason -analyysi tapahtuu alussa esitellyn merkkijärjestelmä-analyysin periaatteita noudattaen.

Eksternaalinen aisthesis

Nattiez'n mukaan *eksternaalisen aisthesis*-tason määrätessä näkökulman etsitään *tulkitsijan merkitystä*. Tällöin teosta tarkastellaan vastaanottotapahtumasta - esim. reseptiotutkimuksella - saadun materiaalin perusteella. Oopperaa ovat yleensä arvioineet kriitikot, joilla on hyvin vahva musiikillinen tausta, säveltäjät, musiikkitieteilijät ja muusikot, joiden arvioinnit keskittyvät etupäässä teosten sävellystyön ja laulajien suoritusten arvioimiseen.

Onkin kysyttävä, onko pelkästään musiikkia tarkasteleva näkökulma oikea lähestyttäessä oopperan monitasoisen merkkijärjestelmän reseptiota? Mielenkiintoisen näkökulman oopperan aisthesis-dimension tarkasteluun antaa teatteritutkimuksen piiristä tuleva Pentti Paavolaisen väitöskirja *Teatteri ja suuri muutto Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971* (Paavolainen 1992). Kun reseptiotutkimus pyrkii rekonstruoimaan "tietylle aikakaudelle tai yhteisölle luonteenomaista kollektiivista tajuntaa, erilaisia kuvittelun stereotypioita, arvostuksia ja mieltymyksiä" (Heiniö 1992,30) on Paavolainen nähnyt nämä kuvittelun stereotypiat teatteriyleisöllä esityksiin kohdistuvina *ritualistisina odotuksina*. Teoksen ja yleisön kommunikaatio nähdään sosiaalisena rituaalina, jolloin katsojista tulee "yhtä tärkeitä osanottajia rituaaliin kuin esittäjästäkin". Sosiaalisten toimintojen ja teatterillisten toimintojen yhteinen teorettinen pohja voidaan löytää Bruce McConachien rituaalin määrittelyn kautta, jossa rituaali nähdään "kertautuvana, formalisoituna ja draamallisesti rakentuneena kommunikaationa" tärkeistä kulttuurisista merkityksistä. Rituaalit rakentavat "kuvan sosiaalisesta järjestyksestä" jonka sisäpuolella siihen osallistujat "näkevät itsensä turvassa olevina ja merkittävänä ihmisolentoina". Ne konfliktit, jotka suosituimmissa rituaaleissa toistetaan, ovat todennäköisesti niitä, jotka "yhteisön jäsenille todellisen elämän kokemuksina ovat tärkeitä" (Paavolainen 1992,13,14; McConachie 1985.474,475,478).

Jokaisessa teatteriesityksessä uusitaan rituaalisesti "unelmia erilaisista utopioista, moraalisesti ja sosiaalisesti täydellisistä oltiloista". Näihin kuuluvat myös ne, joissa unelma edellyttää " yhteisöllisen vääryyden korjaamista tai pahuuden voittamista " (Paavolainen 1992 ,76). Yleisö valitsee teoksensa sen mukaan miten he olettavat teoksen täyttävän heidän *ritualistiset odotuksensa*. (ibid.211).

Kun tarkastelen *Punaisen viivan* reseptiota, on ensisijaisena kysymyksenäni se, millaisia ritualistisia odotuksia oopperan ensi-iltaesitykset synnyttivät ja miten nämä odotukset täyttyivät?

Oman merkityksensä edellä esitetty tarkastelutapa voisi antaa *Punaisen viivan* lisäksi yleisemminkin suomalaisen oopperan nousukauden, 1970-luvun teosten reseptiotutkimukseen. Tällöinhän Kansallisoopperan seitsemän kantaesityksen joukossa oli neljä karakteriltaan toisistaan selvästi poikkeavaa ja siten hyvin erilaisia rituaalistisia odotuksia täyttävää ensi-iltaa. Voimakkaasti yhteiskunnallisen *Punaisen viivan* lisäksi Kansallisoopperassa ensi-iltansa saivat Ilkka Kuusiston lapsille suunnattu *Muumi-ooppera*, (1974), Joonas Kokkosen uskonnollisia kysymyksiä pohdiskeleva *Viimeiset kiusaukset* (1975) sekä Ilkka Kuusiston Maria Jotunin tekstiin säveltämä komediallinen ooppera *Miehen kylkiluu*. (1977).

3. EKSTERNAALINEN POIESIS

3.1. Kulttuurihistoriallinen konteksti

Suomalaisen taidepolitiikan juuret ovat viime vuosisadan lopulla. Fennomaanien ja heidän johtohahmonsa J.V. Snellmanin tarkoituksena oli suomenkielisen kirjallisuuden ja muun taide-elämän kuten "teatterin, oopperan, taidemusiikin ja kuvataiteen luominen". Fennomaanisten tiede- ja taide- seurojen sekä valtiollisten avustusten myötä saatiinkin "suomalainen edustustaide" synnytettyä (Alasuutari 1996, 216-217).

Taidemusiikin alueella kansallisuusaate tuli esille vielä 40- ja 50-luvuilla Sibeliuksen ylikorostuneena asemana. Kun nationalistiseen historiankirjoitukseen kuului Hegelin ajatus suurmiehestä kansallishengen toteuttajana, sopi tämä rooli Sibeliukselle, jonka mm. Sulho Ranta korotti sittemmin suorastaan myyttisiin mittoihin, heijastellen sota-ajan kansallista turvallisuuden kaipuuta. Rannan mukaan Sibeliuksen, tämän "mahtajan, kaikkivaltiaan tietäjän, loihtijan ja taikurin ja samalla persoonaansa ja taiteeseensa kaiken ympärillään olevan kokoavan hengen jättiläisen ... maata ja kansaa ei voida unohtaa" (Heiniö 1995,14, 60).

Myös molemmat Aulis Sallisen opettajat, sekä Aarre Merikanto että Joonas Kokkonen, tunnustivat Sibeliuksen "varjon"¹ vaikutuksen. On ollut muitakin suurmie-

¹ Heiniö käyttää Sibeliuksen korostuneesta vaikutuksesta ja asemasta kuvaavaa nimitystä Sibeliuksen "varjo".

hiä kuin Sibelius, totesi Aarre Merikanto vuonna 1945, mutta "heille en ole palvonnassani ollut yhtä uskollinen kuin ihailemalleni omalle mestarillemme". Vielä vuonna 1956 Joonas Kokkonen toteaa kuuluneensa "siihen ikäpolveen, jonka oli nuoruudessaan taisteltava itsensä irti mestarin tyylin liian voimakkaasta suoranaisestä säteilystä" (Heiniö 1995,60,61).

Joonas Kokkosen mukaan 1920-luvun erittäin mielenkiintoisen modernismin jälkeen seurasi 1930- 40-luvuilla taantuma. Tyypillistä taantumalle oli se, että silloin palattiin takaisin, ei ainoastaan universaaliin Sibeliukseen "vaan suorastaan kansallisromanttiseen Sibeliukseen saakka". Tällaisia periksi antajia olivat Kokkosen mukaan mm. Aarre Merikanto ja Tauno Pytkänen. Paluuseen vanhaan vaikutti suorainen painostus: "Vallitsi yleinen odotus ja vaatimus, johon olivat vaikuttamassa Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmisto, jopa politiikkakin" (Karjalainen 1981,31).

Suomalaisten tutustuminen uusiin eurooppalaisiin virtauksiin tapahtui teoriassa aikaisin, käytännössä myöhään. Jo vuonna 1932 Nils-Eric Ringbom julkaisi Tulenkantajissa Herbert Eimertin *Atonale Musiklehren* - ja Arnold Schönbergin *Harmonielehren*-teoksiin pohjautuvan artikkelin *tonaalisuus-probleema I-II*, (Heiniö 1995,70), mutta käytännössä uusiin eurooppalaisiin virtauksiin päästiin tutustumaan vasta 1958, kun Schönbergin, Bergin ja Webernin teoksia esiteltiin ensi kertaa Suomessa (ibid.,74). Sibeliuksen varjo tiedostettiin erityisesti 60-luvulla, jolloin nuoren polven avantgardistit alkoivat arvostella vakiintuneita musiikki-instituutioita. Caj Chydeniuksen mukaan Sibeliuksen yhteiskunnallinen vaikutus ulottui 20-luvulta alkaen aina 50-luvun lopulle saakka. Tämä tuli esille "meillähän-on Sibelius-emme- me- mitään - muuta -tarvitse- henkenä" (ibid., 62).

Kun myös yleiselle taidekeskustelulle oli vielä 1950-luvulla ominaista jo vuosikymmeniä kestänyt sulkeutunut kansallisuusajattelu, pyrkivät kirjallisuuden piirissä eräät helsinkiläiset modernistit, jotka sanoutuivat irti pateettisesta taidekäsityksestä, raivaamaan näkymiä eurooppalaiseen ajatteluun ja "kuromaan kiinni välimatkaa vuosisadan taidevirtauksiin". Teatterin alueella tätä modernia näkemystä edusti Ylioppilasteatteri. Kulttuurielämän vanhojen arvojen puolustajien oli mahdoton päästä keskusteluetäisyydelle nuorten kanssa, koska keskustelujen problematiikka oli erikoistunutta ja "oli mahdollista vain riittävästi perehtyneiden

kapeassa piirissä” (Paavolainen 1992, 32,33).

Taidepolitiikkaan alettiin määrätietoisesti puuttua 1960 -luvulla. Se haluttiin nähdä osana julkisen vallan harjoittamaa demokraattista yhteiskuntapolitiikkaa (Alasuutari 1996, 220). Tällöin korostettu taidekäsitys toi esille sen, että ”taiteen on avauduttava yhteiskuntaan päin ja osallistuttava siihen aihevalinnoillaan ja kannanotoillaan”.

Taiteen tuli pyrkiä pois elitismistä ja ”taidekeskeisyydestä” (Paavolainen 1992,33). Tähän kysymykseen puuttui Kaj Chydenius kommentoidessaan Joonas Kokkosen ja ja Pekka Gronowin käymää keskustelua iskelmän ja sinfonian paremmuudesta. Chydeniuksen mielestä keskustelu jonkin musiikinlajin paremmuudesta on yhdentekevää ja hyödytöntä. Sen sijaan keskustelua tulisi käydä taiteilijan tehtävästä yhteiskunnassa. Chydeniuksen mukaan taiteilijan ”onkin vähitellen aika päästä irti vuosisatoja vanhasta päämäärästään aiheuttaa ainoastaan (tai ensisijaisesti) hämärää taidenautintoa yleisössään. Hänen on ensisijaisesti ryhdyttävä omilla aseillaan taistelemaan ei-taiteilijoiden rinnalla paremman maailman, paremman yhteiskunnan luomiseksi” (Chydenius 1965).

Kun taidemusiikin piirissä kansallishenkisestä taidekäsityksestä luopuminen merkitsi ennen kaikkea tutustumista uusiin eurooppalaisiin virtauksiin, lietsoi muussa taide-elämässä vanhojen instituutioiden tarkastelu vailla kunnioitusta mahdollisuutta, miten ”vanha maailma voitiin kumota”. Yhdistävänä tekijänä vanhan maailman kumoamisessa oli niin kirjallisuudessa, kuvataiteessa kuin teatterisakin tapahtunut ”symbolisten arvojen raiskaaminen, ”joka teatterin piirissä voitiin ennen kaikkea yhdistää Kalle Holmbergin ja Arvo Salon *Lapualais-oopperaan*. (Paavolainen 1992, 33).

Keskusteluilmapiiri muuttui 1960-luvun lopussa, kun yleisradikalismi nähtiin tehottomana, ja eri rintamilla haluttiin selkeitä linjanvetoja ja jo 70- luvun alussa ”Demonstratiivisen luokkataistelun linja esiintyi ... näyttävästi tieteen ja taiteen kentillä”. Vastakulttuuri institutionalisointiin osaksi olemassaolevaa valtakulttuuria, kun presidentti Kekkonen taktikoi vastustajiaan ärsyttääkseen suuret ikäluokat puolelleen, esiintymällä avoimen radikaalisti ja tukien nuorten pyrkimyksiä. ”Kekkonen, autoritäärisen vallan edustaja, ikäänkuin söi sisäänsä

nuorison kapinan”. Kekkosesta “suuret ikäluokat saivat vapauttavan isän siinä syyllisyyden tunteessa , joka niille tuli omien isien ja erityisesti sotien arvon kieltämisestä” (Paavolainen 1992,34).

Seuraavalla vuosikymmenellä , 1970-luvulla yhteiskunnan ote tiukentui, voitiin puhua todellisesta suunnitelmataloudesta. Tyypillistä koko 70-luvulle olikin voimakas tarve yhteiskunnalliseen yhdenmukaistamiseen, joka liittyi niin opetukseen, tiedonvälitykseen kuin kulttuuriinkin. Oppikirjoja tarkastettiin Suomen ja Neuvostoliiton yhteisessä oppikirjalautakunnassa “radikaalin maailmankatsomustaistelun hengessä” (Lindstedt 1995), keskusteltiin varovasti siitä, voiko Mainostelevisiolle antaa oikeuden omiin uutislähetysiin, vai pitääkö kaiken tiedonvälityksen olla yhteiskunnallisen kontrollin alla (Uusi Suomi 30.11.1978). Konservatiivinen taide oli paikoilleen jähmettynyttä ja vanhan-aikaista. Radikaaliin, edistyskäsitykseen kuului se, että taide otti yhteiskunnallisesti kantaa, hyvä “uuttaluova” taide määriteltiin sen mukaan miten yhteiskunnallisesti kantaottava se oli. “Hyvä taideteos on aina yhteiskunnallinen” (Chydenius 1978).

1970-luvun suomalaisen oopperataiteen nousu, “karvahattu-oopperan”, joihin kuuluvat *Punaisen viivan* lisäksi myös *Ratsumies* ja Joonas Kokkosen ooppera *Viimeiset kiusaukset*, liittyy juuri tähän yhteiskunnalliseen tilanteeseen.² Kiinnostuksen kasvu oopperaa kohtaan on ollut huimaa. Yhden vuosikymmenen aikana oopperoita syntyi yli kaksi kertaa enemmän kuin koko 1800- luvulla yhteensä. 1970-luvulla sävellettiin Suomessa peräti 23 oopperaa, viime vuosisadalla teoksia syntyi yhdeksän kappaletta. 1960- luvulla teoksia sävellettiin 11 kappaletta (Lehtonen-Hako 1987, 329-333).

Käsitystä 1970- luvusta suomalaisen oopperataiteen vahvan nousun kautena tukee myös Suomen Kansallisoopperan kantaesitysten määrä tuolla vuosi-

² Paavolainen on nähnyt syyn suomalaisten kiinnostukseen kasvun taidetarjontaa kohtaan ensisijaisesti yhteiskunnan rakennemuutoksessa: kävijöiden määrä kasvoi lähes samaa tahtia kuin palveluammateissa työskentelevien määrä. Kiinnostuksen kasvuun oli kaksi syytä: 1.) Kaupunkien palveluammateihin siirtyneet suuret ikäluokat kävivät teattereissa sopeutuakseen ja omaksuakseen kaupunkilaisia elämänmuotoja. Myös työpaikkavierailut lisäsivät mahdollisuuksia osallistua kulttuuritarjontaan. 2) Suurten ikäluokkien vanhemmat vapautuivat lastenhoidosta, maatalous koneellistui ja peltoja paketoitiin, joten tälle vanhemmalle ikäryhmälle jäi aikaa teatteriharrastukseen ja -matkailuun (Paavolainen 1992 ,25 ,30).

kymmenellä. 1960-luvulla suomalaisia kantaesityksiä Kansallisoopperassa oli kolme kappaletta: Tauno Pylkkäsen *Ikaros* (1960), Aapo Similän *Lemmin poika* (1961) ja Tauno Pylkkäsen *Tuntematon sotilas* (1967). 1970-luvulla Kansallisoopperassa kantaesitettiin kaikkiaan seitsemän suomalaista oopperasävellystä: Einojuhani Rautavaaran *Apollo ja Marsyas* (1973), Ilkka Kuusiston *Muumiooppera* (1974), Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* (1975), Erkki Salmenhaaran *Portugalin nainen* (1976), Aulis Sallisen *Punaisen viiva* (1978), Ilkka Kuusiston *Miehen kylkiluu* (1978) ja Kalevi Ahon *Avain* (1979). (Lehtonen-Hako 1987,329-333) Lisäksi oopperan suosiosta 1970-luvulla kertovat myös oopperayhdistyksien ja musiikkijuhlien lukuisat oopperaesitykset, sekä 1960-luvulla uudestaan henkiin herätettyjen Savonlinnan oopperajuhlien saama suosio.

Suomalaisen oopperan suosion lisäykseen vaikutti myös se, että niitä yksinkertaisesti oli enemmän saatavilla: ooppera sävellysmuotona alkoi säveltäjien keskuudessa nauttia sellaista suosiota ja yhteiskunnallista arvontoa, että sinfonia, joka aikaisemmin oli säveltäjien ensisijainen kiinnostuksen kohde, näytti 70-luvulla jääneen toiseksi (Heiniö 1995, 317-318). Ooppera alkoi kiinnostaa 1970-luvulla nimenomaan ns. eturivin säveltäjiä, kun esimerkiksi vielä 60-luvulla oopperasävellyks oli lähinnä kahden Taunon, Marttisen ja Pylkkäsen harteilla.

3.2. Realistinen musiikkiteatteri

3.2.1. Taustalla antiteesi Wagnerille - uusklassismi ja Brecht

Realistisen musiikkiteatterin juuret ovat niissä ooppera- ja teatterikäsityksissä, jotka syntyivät eräänlaisen antiteesinä wagnerilaiselle oopperalle. Näitä olivat mm. Ferruccio Busonin sekä Jean Cocteaun, ranskalaisen *Les Six* -ryhmän pääideologin esittämät *neoklassiset* ohjelmajulistukset. Busoni halusi torjua kaiken syvämieltyyden ja metafysiikan musiikin alueelta Cocteaun julistaessa: "Riittää

jo pilviä,aaltoja, akvaarioita, vedenneitoja ja yön tuoksuja; tarvitsemme musiikkia joka on maan päällä, arkipäivän musiikkia”. Custeau toivoi orkesteriin “ jousien hellyyden” tilalle runsaasti puupuhallin- vaski- ja lyömäsoitinkuoroja. Lisäksi vaatimuksena oli myöhäisromanttisen orkesterin pienentäminen kamarimusiikilliseen kokoonpanoon. Musiikin tuli palata säveltaiteen yksinkertaisiin sointiväreihin. Tämän yksinkertaisuuden Custeau ilmaisi sanomalla “Runoilijalla on aina liikaa sanoja sanastossaan, maalarilla liikaa värejä paletissaan, muusikolla liikaa säveliä koskettimissaan”(Tarasti 1994a, 239-244).

Kun Busoni ja Custeau halusivat ohjelmajulistuksillaan kääntyä pois romantiikan kompleksikkaasta harmonisesta ajattelusta “takaisin Bachiin” , rytmin ja melodian yksinkertaiseen linjakkuuteen ja jopa banaalien musiikillisten aineiden käyttöön (Tarasti 1994a,240), oli Brechtin ja Weilin paolla romanttisesta metafysiikasta syvästi yhteiskunnallinen merkitys: näistä lähtökohdista lähtien teatteri on “fyysistä, havainnollista- ei verbaalista.älyllistä, henkevää”. Brecht osoitti, miten “marxilaisen dialektiikan avulla kuvata todellisuutta”. Teatterilla voi olla ainoastaan yksi lähtökohta, “materialistinen filosofia, joka pitää todellisuutta ensisijaisena” (v. Bagh - Milonoff 1977,200). Brechtin eepinen teatteri merkitsi ohjaustyössä monimutkaisinkin tapahtuman ilmaisemista näyttämöllä fyysisesti, näyttämötapahtuman on oltava “konkreettista ,kouriintuntuvaa,ilmaistavissa olevaa - ihmisten ajatukset, tunteet ja käyttäytyminen täytyy voida selittää ja sitten näyttää konkreettisesti tapahtumina, liikkeinä eleinä ja ilmeinä” (ibid.).

Hanns Eisler totesi Wagnerin kokonaistaideteokset “tylsiksi, sotkuista uskonnollisuutta ja valheellista paatosta pursuileviksi. Vaikka Wagner käytti oopperoissaan musiikkia, jossa “varsin taitavasti osataan ilmaista kaikki vivahteet keskiajan rehtydestä maailmanlopun tunnelmiin” , osoittautuu kokonaistaideteos yhteiskunnallisesti tarkasteltuna “joukoksi vanhahtavia oopperoita”, joiden merkitys on pelkästään niiden musiikissa. Yhteiskuntatietoisien kuulijan oli jopa taisteltava Wagnerin yliarvostusta vastaan, koska Wagner saattaa vaikuttaa laajoihin joukkoihin fasistoivalla tavalla (Eisler 1980, 70,71).

Wagnerilaisen oopperan kritiikkiin yhtyy myös Karl Dahlhaus. Kun perinteisen draaman ainoa tunnusmerkki, josta kaikki esteetikot ovat yhtä mieltä, on sen antiteesin luonne, alkaen karkeasta räikeästä kontrastista päätyen mutkikkaaseen dialektiikkaan, on oopperassa vaara tehdä kontrasteista pelkästään keino "rikastuttaa musiikillista nautintoa vaihtelun viehätöksellä" (Dahlhaus 1980,89). Dahlhausin mukaan Brechtin vastine wagnerilaiselle yhteistaideteokselle oli ajatus musiikkiteatterista, jossa teksti, musiikki, ele ja näyttämö olivat itsenäisiä elementtejä, jotka mitätöivät ja "vieraannuttivat" toinen toisensa. Tämän vieraannuttamisen tarkoituksena oli tehdä tavanomaisesta ja yleisinhimillisestä huomiota herättävää. Yleisinhimillinen ei ollut Brechtin mukaan muuta kuin "sellaisen historiallisen asiantilan naamio, joka on kyllin kurja oikeuttaakseen tahdon sen muuttamiseen" (ibid.,91).

Brecht määritteli oman teatterifilosofiansa ensimmäistä kertaa kulttieseessään *Merkintöjä oopperasta Mahagonnyn nousu ja tuho*. Kurt Weilin Brechtin tekstiin säveltämä ooppera (laulunäytelmä) *Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho* kantaesitettiin Leipzigin oopperassa vuonna 1930.

Brechtin käsitys lähti siitä, että oopperaa taidemuotona on pyritty demokratisoimaan muuttamatta demokratian luonnetta. Brechtin kritisoima "kulinaarinen ooppera" oli nautintoainetta, joka freudilaisen käsityksen mukaan oli helpotuskeino, korviketyytytys, kulttuurimme aiheuttamiin tuskiin, pettymyksiin ja ahdistuksiin. Oopperan aikaansaannokset oli alistettu koneistolle, jota muusikot, kirjailijat ja arvostelijat olivat kuvitelleet hallitsevansa mutta jonka yhteiskunnallisena tehtävänä oli pelkästään viihteen tuottaminen. Brechtin käsityksen mukaan *Mahagonny* pyrki rakentamaan oopperaa huvittelupaikasta julkaisuvälineeksi, tekemään nautintoaineesta opetuskeinon, jonka päämääränä oli yhteiskunnan muuttaminen.

Mahagonny-eseessään Brecht asetti vastakkain vanhan ja uuden teatterikäsityksen, draamallisen ja eepin teatterin:

draamallinen teatteri	eepinen teatteri sitä vastoin
1) toimi 2) kietoi katsojan mukaan näyttämötapahdumiin 3) kulutti hänen aktiviteettinsa 4) tarjosi hänelle tunteita ja 5) elämyksen,niin että 6)katsoja joutui tapahtuman sisään 7) hänet suggeroitiin 8)hänen tunteensa säilöttiin kun 9)ihminen edellytettiin yleisesti tunnetuksi 10) muuttumattomaksi ja 11) jännitys kohdistui loppuratkaisuun. 12) Kohtaukset seurasivat siinä toisiaan 13) kasvaen suoraviivaisesti toisistaan, 14) luonto ei tehnyt hyppäyksiä, 15) maailma esitettiin sellaisena kuin se oli, 16)näytettiin mihin kohtalo ajoi ihmisen, 17) hänen viettinsä, 18)niin että ajattelu määräsi olemisen.	1) kertoi 2) teki katsojasta tarkkailijan, mutta 3) herätti hänen aktiviteettinsa 4) pakotti hänet päätöksiin ja 5) tarjosi tietoa, joten 6)katsoja joutui tapahtuman eteen 7) seuraamaan argumentteja 8)hänet ajettiin tiedostamaan asiat 9)ihminen oli tutkimuksen kohde, 10) muuttuva ja muutettavissa,jolloin 11) jännitys kohdistui tapahtumiin. 12) Jokainen kohtaus oli itsenäinen 13) montaasi liitti ne toisiinsa polveilevasti ja 14) hyppäyksiin ja 15) maailma esitettiin sellaisena,miksi se oli tulossa 16) mitä ihmisen täytyi tehdä, 17) hänen vaikuttimensa 18) yhteiskunnallinen oleminen määräsi tajunnan.

Brecht loi uuden yhteiskunnallisen, realistisen, *eepisen teatterin* vastapainoksi vanhalle "aristoteeliselle" draamalle (Brecht 1967b,1009-1010 lainattu Haikara 1992, 101,102). Kun Aristoteleen mukaan draaman tuli tiivistyä yhteen kokonaiseen tapahtumaan, yhteen suureen ristiriitaan, Brechtin näytelmä koostui suhteellisen irrallisista kohtauksista. Kun draamallisen teatterin henkilöt olivat usein arkkityyppisiä, staattisia hahmoja, merkitsi teatteri Brechtille roolihenkilöiden asettumista muutettaviksi ja labiileiksi hahmoiksi, jolloin näytelmien rakenteeseen ei useinkaan sisältynyt perinteiselle draamalle ominaista vastavoimien välistä kamppailua, joka loppuratkaisussa päättyy sankarin voittoon tai häviöön. Brechtalaisessä teatterissa henkilöiden käyttäytymiseen vaikutti heidän yhteis-

kunnallinen tilanteensa ja asennoitumisensa, joka saattoi muuttua näytelmän kuluessa. Näin ollen perinteiselle teatterille tärkeä loppuratkaisu näytelmän lopputuloksena, loppupäätelmänä menetti merkityksensä. Brecht itse perusteli roolihenkilöittensä labiiliutta hyvin luonnollisesti: "Mutta niinhän todellisuudessaakin on. Kuka ei sano joskus sitä, joskus tätä? Kuka tietää mitä puhuu? Pelkkä keskinkertaisuus" (Brecht 1967b,194, Haikara 1992,514).

3.2.2. Puheteatterista oopperaan

Uusi ohjaustapa tuli Suomessa oopperalavoille nimenomaan teatterin piiristä (Karjalainen 1991, 222), siksi on syytä tarkastella 70-luvun teatteriohjauksen keskeisiä piirteitä.

Koko 70-lukua suomalaisessa teatterielämässä voidaan kutsua kolmen ohjaajan, Kalle Holmbergin, Ralf Långbackan ja Jouko Turkan ajaksi. Tuon vuosikymmenen alkua siivitti "usko ihmisen muutettavuuteen ja poliittis-sosiaaliseen edistykseen". 1970-luvun jälkipuoliskolla näiden totuuksien suhteellisuus alkoi paljastua (Paavolainen 1992,4). Kun 1960-luvun puolivälin teatterin muotia olivat termit "protestilaulu" ja "protestiteatteri", joista kasvoivat "oppositioteatteri" ja "poliittinen teatteri, 1970-luvulle tultaessa puhuttiin "kansanteatterista" ja "taiteellisesta teatterista", jota pidettiin edistyksellisen laitosteatterin ihanteena. Paavolaisen mukaan teattereiden ohjelmistopolitiikassa ei ole olleenkaan liioiteltua puhua teatterisodasta, jossa kysymyksessä oli "taistelu asemista kentällä, jossa monet edustivat hyvin suvaitsematonta teatterikäsitystä". Taisteluun kuuluivat linnoittautuneet asemat: "vain yksi näkemys on oikea, vain tämän reseptin mukaan tehty teatteri on hyvää" (ibid.,66). Brechtin innoittamana tuotiin teatterielämään väite, jonka mukaan kaikki teatteri on poliittista, myös se jonka "taidetta taiteen vuoksi" -ihanteen kannattajat väittivät tarjoavan vain suurta taidetta tai rentouttavaa viihdettä (ibid., 121). Voitiin puhua jopa kahdesta kansanteatterista: toisaalta vallitsevasta kansanteatterista, jonka "keskeinen, vuosikymmenien vaihteluja uhmaava piirre on sovinnollisuus, toive harmoniasta ja paremmasta tulevaisuudesta". Toisesta kansanteatterista tuli uuden teatterisukupolven ohjelma, joka perustuu kansan kasvattamiseen viihdyttämisen sijasta. Tämä *edistyksellinen teatteri* haki esikuviaan Venäjän vallankumouksen jälkeisestä joukko-

teatterista, Brechtin määritelmistä oikeasta ja väärästä kansanomaisuudesta, sekä eräiden eurooppalaisten ohjaajien näkemyksistä *demokraattisesta kaupunginteatterista*. (ibid.,210,211)

Suomessa brechtillisyyden puolestapuhujana tunnettiin erityisesti Ralf Långbacka, jonka työ on ollut ”neljännesvuosisadan kestänyttä yritystä toteuttaa käytännössä ja viedä eteenpäin sitä, mitä Brecht edusti tai edustaa (Långbacka 1982,12). Långbackan ja Holmbergin välillä oli voimakas opettaja-oppilassuhde. Holmberg toteaa suhteensa Långbackaan olevan hyvin läheinen. ”Kaiken sen mitä olen teatterikoulutuksesta saanut, sen olen suurimmaksi osaksi saanut Ralfilta ” (v. Bagh-Milonoff 1977,237).

Vuonna 1971 Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka, jo aiemmin toisensa hyvin tunteneet ohjaajat, valittiin Turun kaupunginteatteriin, Holmberg pääohjaajaksi ja Långbacka johtajaksi. Långbacka älyllisenä teoretikkona ja Holmberg impulsiivisena tunneihmisenä muodostivat toisiaan hyvin täydentävän parivaljakon. Työparin tarkoituksena oli tuoda suomalaisen teatterin neutraliteettiin, ideologiottomaan ideologiaan oma korkealle profiloitunut teatterintekijöiden yhteinen kokonaisnäkemys(v.Bagh-Milonoff1977,18-21). Molemmat kokivat olleensa aiemmin laitosteattereissa pelkkinä koristeina. Långbackan mukaan Holmberg oli koristeena Helsingin kaupunginteatterissa, ”koska siellä piti olla sellainen vasemmistolainen, toista puolta tasoittava vaihtoehto”. Tämä oli peruslähtökohta suomalaisessa teatterissa: ”tarvitaan yhtä radikaalia, että sekin puoli tulee otettua huomioon”. Kaksikon aikomus perustaa oma teatteriryhmä kaatui taloudellisiin vaikeuksiin. Turun kaupunginteatteriin päädyttiin jonkinlaisena kakkosvaihtoehtona, mutta sitäkin pidettiin hyvänä ohjaajien todettua, ”ettei pidä antaa laitosteattereita taantumuksen käsiin” (ibid., 18).

Koko Turun *ensemblen* teatterityön juuret olivat vahvasti brechtillisessä teatterissa. Näkemys välittyi myös näyttelijöihin, joiden mukaan Turun teatterin ja ortodoksisen Brecht-teatterin, *Berliner Ensemblen* tarjoamien teatterielämysten välillä ei voi nähdä oleellista eroa (Långbacka 1982,119).

Tiiviissä ensemble-työssä Turussa tehdyn ns. *realistisen teatterin* täytyi ”murtaa

porvarillinen teatteriperinne, jonka mukaan teatteri on pelkkää banaalia ajanvietettä tai sitten "korkeaa taidetta" jolla ei ole mitään yhtymäkohtaa arkipäivän todellisuuteen". Myös teatteria täytyi ajatella yhteiskunnallisena ilmiönä jonka tarkoituksena oli luoda esitystilanne jossa yleisö oli tärkeänä osana. Yleisö ei saanut jäädä passiiviseksi katsojaksi vaan sen piti "todella ottaa kantaa esitettävään todellisuuteen" (v. Bagh-Milonoff 1977,200).

Långbackan mukaan Turun teatterin perusmenetelmänä oli "ihmisten muuttaminen". Tämä ideologinen työskentelytapa onnistui siksi, että Turun kaupunginteatteri oli ainoa suurempi teatteri, jossa "näyttelijöiden enemmistön voidaan sanoa olevan edistyksellisiä" (ibid.,189).

Näin ei ajateltu vain Turun teatterissa , vaan käsitys oli hyvin yleinen: teatterin tehtävänä ei ollut tarjota ihmisille valmiita ja loppunkaluttuja malleja ja ihmiskäsityksiä, vaan "inhimillistä materiaalia, jonka katsoja joutuu itse järjestämään" (Niemi 1969, 142). Näin ollen teatterin ensisijainen tehtävä oli ottaa kantaa yhteiskunnan epäkohtiin (Niemi 1978). Ylioppilasteatteri, joka 1960-luvulla toimi teatteriradikalismin lipunkantajana erityisesti Kalle Holmbergin ohjaaman Arvo Salon ja Kaj Chydeniuksen *Lapualaisoopperan* esityksillä, taisteli kulinaristista nautintoa vastaan myös 1970- luvulla. Ohjaaja Raila Leppäkosken mukaan teatteriin mennään usein vain "esteettisen massuttelun" vuoksi. Teatteri ei kuitenkaan Leppäkosken mukaan saa olla yhteiskunnasta vierotettu erillinen ilmiö vaan sen tulee näyttää samalta kuin ulkopuolinen todellisuus (Louhikari 1978).

Teatterin uudistajat halusivat uudistuksen piiriin myös oopperan, *musiikkiteatterin*, kuten sitä haluttiin kutsua. Musiikkiteatterille, joka koettiin tärkeäksi teatterin lajiksi, täytyi löytää "uusi funktio ". Musiikkiteatterin uudistus tuli kuitenkin tehdä "puheteatterin ehdoilla" (Niemi 1978). Uusia menetelmiä halusivat käyttää Långbackan ja Holmbergin ohella myös mm. Ilkka Bäckman.

Tarkastellessaan Leevi Madetojan *Pohjalaisia-oopperan* ohjaustyötä eri aikoina, Karjalainen toteaa ohjaaja Ilkka Bäckmanin käyttäneen brechtiläiselle teatterille tyypillistä etäännyttämistä ohjatussa vuonna 1973 *Pohjalaisten* uusintaensi-illan suomalaisen oopperataiteen 100-vuotisjuhlan yhteydessä. Bäckman

irrotti jo kansallisoopperan maineen saavuttaneen teoksen pohjalaisesta ja suomalaiskansallisesta kontekstistaan ja halusi antaa sille universaalin, vallan ja vapauden teemaan liittyvän sisällön ja etsi uuden mallin vanhan draamatekstin tulkitsemiseksi oman aikansa yleisölle. Ohjaajan mukaan "Tällaisen draamatekstin 'modernisointi' ei vaadi tekstin muutoksia tai tapahtumien eri ympäristöön sijoittamista, vaan selkeitä ilmaisumuotoja, roolihenkilöitten tarkkaa analysointia sekä tilanteiden toiminnallisuutta niin pitkälle kuin Madetojan musiikki antaa myöten". Bäckmanin uustulkinta herätti yleisön mielenkiinnon: teosesittely sai "aivan ilmeisesti aikaan uutta kiinnostusta jo museaaliseksi kuviteltua draamaa kohtaan" (Karjalainen 1991, 215-217,222).

3.2.3.Långbackan käsitys realistisesta musiikki-teatterista

Pyrkimys gestiseen, fyysiseen ja konkreettiseen, *realistiseen* ilmaisuun askarrutti Långbackaa myös oopperan kohdalla. Långbacka toteaa taiteen realismin olevan 'aina jotain muuta kuin todellisuus - se on tapa esittää todellisuutta, tarjota kuvauksia todellisuudesta'. Siksi niinkin "luonnoton" taidelaji kuin ooppera voi saada realistisen ilmaisun, aivan samoin kuin maalaus tai veistos voidaan toteuttaa realistisesti kankaalle tai marmoriin (Långbacka 1982, 264).

Kun Långbackan teatterikäsitysten isänä voidaan pitää Brehtiä, hän mainitsee oopperaohjauksensa esikuvaksi berliiniläisen Felsensteinin *Komische Operin*. (Långbacka 1982, 266). Felsensteinin oopperassa pyritään kaikkien ilmaisukielten keskinäiseen vuorovaikutukseen: "Näyttämöllä ei ole enää ilmaisuja tai aktiota, jotka eivät olisi musiikillisia. Jokainen soitin- tai vokaaliosuus on dramaattinen aktio..... Lyhyesti: Kaikki näkyvä on yhtäläillä musiikkia kuin kaikki kuultava tulee tapahtumaksi" (Felsenstein 1971,190).³

Vaikka Långbackan mukaan moni oopperan rakastaja tulee julistamaan, ettei

³ *Komische Oper* on uskollinen perinteilleen: Harry Kupfer, *Komische Operin* nykyinen ohjaaja toteaa kasvaneensa sodanjälkeisessä Itä-Berliinissä, Walter Felsensteinin ja Bertolt Brechtin henkisessä kodissa uskomaan siihen, että taiteen tehtävä on saada ihmiset ajattelemaan. Ooppera pelkkänä kulinaarisena nautintona on Kupferille kauhistus. Kupferille *Komische Oper* edustaa "oopperan tekemisen ideaalia, totaalisen musiikkiteatterin ajatusta" (Kuusisaari 1996).

ooppera " ole, ei voi, halua eikä sen tule olla" realistista teatteria, on realistinen teatteri hänen kohdallaan ainoa kiinnostava tapa lähestyä oopperaa. Tätä lähestymistapaa Långbacka kuvaa *realistiseksi musiikkiteatteriksi* , jolla hän tarkoittaa " teatteria, joka kykenee tarjoamaan oopperan keinoin ja ilmaisutavoin kuvauksia todellisuudesta, kuvauksia, jotka saavat meidän tunnistamaan todellisuuden ja mahdollisesti saavat meihin halun tarttua omaan todellisuuteemme ja muovata se uudelleen " (Långbacka 1982,264).⁴

Musiikkiteatterissa näyttämöilmaisu nähdään musiikin kanssa samanarvoisena ja musiikki-ilmaisua syventävänä. Vastakohtana musiikkiteatterille Långbacka näkee *opera concertanten*, jossa musiikki on hallitseva ja jossa näyttämöilmaisu on vain kulissi tai se muodostaa musiikin kehykset. Långbackan mukaan määritteet ovat akselin ääripäitä. Oopperaesitykset eivät ole puhtaasti jompaan kumpaan kategoriaan kuuluvia. (ibid., 266-267) Långbacka on luettellonut *opera concertanten* ja *musiikkiteatterin* ominaisuuksia seuraavasti. (Seuraavalla sivulla)

Kun *opera concertantessa* vastaanottajan huomio kiinnittyi pääasiassa musiikkiin ja teksti sekä tapahtumat olivat tunnettuja ja muuttumattomia, *realistinen musiikkiteatteri* nosti näyttämötoteutuksen ja lavastuksen samanarvoiseksi musiikin rinnalle. Se, että yleisö menee oopperaan kuullakseen "tutut kauniit melodiat, nauttiakseen värikkäistä kohtauksista ja tyypeistä ja saadakseen sen katarttisen koko sielua värähdyttävän kokemuksen, jonka suuri musiikkidraama voi antaa", kuuluu Salmenhaaran mukaan perinteisen oopperaan perusolemuksen ja "musiikkisosiaalisiin realiteetteihin" (Salmenhaara 1987,220). Juuri tällaista perinteistä ja konservatiivista käsitystä oopperasta esteettisenä elämyksenä halusi Långbacka vastustaa. Realistisen näkemyksen mukaan ooppera ei siis saanut olla pelkästään libretistin ja säveltäjän luomus, jonka ohjaaja siirtää näyttämölle mahdollisimman identtisenä säveltäjän näkemysten kanssa, vaan teos välitetään yleisölle mahdollisesti uudelleen tulkittuna . Visuaalinen toteutus tuo siihen oman ratkaisevan panoksensa, joka saattaa jopa muuttaa teoksen aiempaa sisältöä. Ohjaajan suorittama teoksen analysointi ei koskenut siten ainoastaan näytelmän tai libreton tarkastelua vaan ohjaajan "täytyy analysoida myös oma aikansa, oma

⁴ Långbacka esitteli ajatuksiaan realistisesta musiikkiteatterista Ruotsissa ,Biskops-Arnö nimisellä paikkakunnalla pidetyssä oopperaohjauseminaarissa . Seminaari järjestettiin joulukuussa 1979 vuosi *Punaisen viivan* ensi-illan jälkeen. Keskustelu musiikkiteatterista oli siis *Punaisen viivan* syntyäikoina hyvin ajankohtainen.

opera concertante	musiikkiteatteri
<p>näyttämöilmaisu toissijaista</p> <p>peruslähtökohta: musikaalinen täydellisyys</p> <p>laulajain äänikvaliteetti</p> <p>lavastus koristeellinen, tausta " oopperamainen"</p> <p>teksti ja sisältö oletetaan tunnetuksi</p> <p>solistiesityksiä</p> <p>kiinnostus keskittynyt tiettyihin huippu- kohtiin, suuriin aarioihin, korkei- siin säveliin</p> <p>oopperan " taidearvo" ooppera välittää taidetta</p>	<p>näyttämöilmaisu musiikin rinnalla samanarvoista ja musiikki-ilmaisusta syntyvää</p> <p>peruslähtökohta: kokonaiskuva</p> <p>laulajain ääni mutta myös heidän fyysiset ja psykkiset edellytyksensä</p> <p>lavastus osallistuu näytelmään, aktiivinen</p> <p>teksti ja sisältö välitetään yleisölle</p> <p>ensemble</p> <p>kiinnostus suuntautuu ihmissuhteiden kuvaamiseen, henkilöhahmojen "uskottavuuteen", tapahtumisen "uskottavuuteen"</p> <p>realismi, ooppera välittää todellisuuden kuvauksia</p>

tilanteensa" (Långbacka 1982,207). Ohjaajan tärkein tehtävä olikin oikean lukutavan eli *tämän päivän ihmisille sopivan lukutavan* löytäminen myös klassikkoteoksille. (ibid.,273) Eislerin mukaan uuden oopperan tuli sisältää ennen kaikkea yhteiskuntakritiikkiä ja tapojenkuvausta ja toimia totunnaisten oopperavaikutusten ja -tunnelmien hävittäjänä (Eisler 1980,98-99).

3.2.4. Muuta musiikkiteatterikeskustelua Suomessa

Ensimmäisiä yrityksiä Suomessa toteuttaa oopperaesitys musiikkiteatterin periaatteita noudattaen oli Kansallisoopperan vuoden 1967 Långbackan ohjaus Alban Bergin *Wozzeckista*. Kriitikot kiittivät esityksen ajankohtaisuutta ja voimaa: "oopperamaisuuden" sijasta saatiin Bulevardilla nähdä todellista musiikkiteatteria" (Heiniö 1995,308).

Kysymys oopperan tehtävästä ja uuden ja vanhan oopperan eroista oli julkisuudessa esillä myös vuonna 1969, jolloin Erik Tawaststjerna, kertoi vaikutelmiaan New Yorkin matkaltaan, jonka aikana hän tutustui kaupungin kahteen oopperataloon, *Metropolitaniin* ja *City Operaan*. Traditionaalista *opera concertanten* linjaa edusti *Metropolitan*, jonka täytyi ottaa huomioon "yleisönsä traditionaalinen maku", se turvautui ohjelmistossaan teoksiin, jotka saattoivat olla - kuten Tawaststjerna luonnehtii - " yhden diivan show". *Metropolitanin* yleisö halusi kuulla "maailman parhaita laulajia vanhoissa hyvissä oopperoissa." New Yorkin *City Opera* oli sen sijaan lähtenyt ohjelmiston valinnassa, lavastuksessa ja ohjauksessa hieman samoille linjoille kuin Felsensteinin *Komische Oper* Berliinissä. Toteutuksessa pyrittiin ensemble-työskentelyyn nuorten ohjaajien modernisoidessa librettoja; Gounodin *Faustin* loppukohtauksessa Margaretha ei nouse taivaaseen vaan hirsipuuhun, Puccinin *La Bohémessa* Corsaro haluaisi Marcellon maalaavan - ei juutalaisten kulkua Punaisen meren halki - vaan alastonta mallia (Tawaststjerna 1976a, 232,239).

Tawaststjerna halusi oopperaan uudistusta vaikka toisaalta näkeekin oopperaperinteessä jotain luovaa; oikein ymmärrettynä se takaa oopperataiteen jatkuvuuden imemällä voimaa menneisyydestä tulevaisuutta varten. Hän halusi myös Suomeen samankaltaista oopperadialogia, sillä "New Yorkin ooppera-asetelma kuvaa havainnollisesti nykyhetken problematiikkaa. " Sitä sietäisi Tawaststjernan mukaan "tutkia myös meidän oloissamme " (ibid.,240).

Kun Tawaststjernan New Yorkin matka tapahtui keväällä 1969 ja kriitikko suhtautui vielä hyvin ambivalentilla tavalla perinteiseen ja uuteen oopperaan, oli hänen saman vuoden syksyllä tekemänsä vierailu *Deutsche Operiin* kypsytännyt

vastauksen kysymykseen perinteen merkityksestä oopperassa. Tawaststjerna ei hylkää kumpaakaan, vaan hakee niiden välille synteesiä: "Oopperalaitoksen keskeisiin tehtäviin kuuluukin tuoda esiin klassiset suurteokset modernein, nykyhetken tyylivirtauksia kuvastavin produktioin" (Tawaststjerna 1976 b,244).

Myös Kansallisoopperan piirissä pohdittiin mahdollisuuksia muuttaa oopperan näyttämöilmaisua realistiseen suuntaan. Suomen Kansallisoopperan säätiön hallituksen kokouksessa 19.8.75 Juhani Raiskinen esitteli "koulutussuunnitelman jatkokoulutuksen nykynäkymistä". Koulutussuunnitelmaan kuului kahdeksan luennon Studia Generalia-sarja, johon kaavailtiin luennoitsijaksi mm. Kalle Holmbergiä, sekä toimeksianto "erityiselle näyttämöilmaisun työryhmälle." Jonka tehtäväksi tuli muodostaa käsitys SKO:n näyttämöilmaisun nykytilasta ja määrittellä korjausmenetelmät. Työryhmään kaavailtiin mm. Ilkka Bäckmannia, jonka tehtäväalueena oli "näyttämöilmaisun soveltaminen lauluun ja musiikkiin." sekä Marja Korhosta (improvisointi) sekä Matti Tapiota ja Eero Melasniemeä. SKO:n hallitus hyväksyi Raiskisen esityksen "sellaisenaan" (SKO:n Säätiön hallituksen pöytäkirja 19.8.75).

Raiskinen oli laatinut suunnitelman näyttämöilmaisun kampanjasta kokonaisuudessaan valmiiksi jo ennen edellämainittua kokousta,⁵ mutta ei esitellyt sitä SKO:n hallitukselle vielä tuolloin. Kun esitys tuotiin kokonaisuudessaan hallituksen käsittelyyn kuukautta myöhemmin kokouksessa, joka pidettiin 16.9.95 siihen suhtauduttiin jo epäilevämmiin: "näyttämöilmaisukampanjasta vaihdettiin mielipiteitä varsin vilkkaasti, minkä jälkeen asia jätettiin johtajiston edelleen kehitettäväksi" (SKO:n Säätiön hallituksen pöytäkirja 16.9.75).

Raiskisen esityksessä tavoitteena oli "Riisua oopperan (miksei baletinkin) n-ilmaisua⁶ clichéistä, joilla ilmeisistä vastaväitteistä huolimatta ei ole musiikillisia tai muuta "ulkonäyttämöllistä" syytä. Tämän prosessin sivutuotteena saattaa olla mahdollista hahmotella omaperäisen (so. esim. ei Bolshoita, Metropolitania yms. matkivan) *musiikkiteatterin* (kursivointi tekijän) kehittämismahdollisuudet ja

⁵ Raiskinen oli päivännyt suunnitelmansa kokousta edeltäneelle päivälle 18.8.95, (Raiskisen suunnitelma liitteenä)

⁶ Näyttämö-ilmaisua on lyhennetty Raiskisen esityksessä muotoon "n-ilmaisua".

suunta SKO:ssa”. Raiskinen oli jo koonnut työryhmän, jonka tehtävänä oli seurata Kansallisoopperan esityksiä, muodostaa käsitys nykytilasta ja “määritellä puhtaan n-ilmalaisuuden kannalta akuutit vinoutumat (so. oikeat “oopperamaisuudet”) ja korjattavissa olevat (väärät ‘oopperamaisuudet’)”, sekä määritellä korjausmenetelmät (SKO:n Säätiön hallituksen pöytäkirja 16.9.75).

Aulis Sallista ymmärrettävästi kiinnosti käyty keskustelu, niinpä hän oli paikalla SKO:n hallituksen varajäsenenä molemmissa em. kokouksissa, vaikka ei muuten vuosina 1975 ja 76 täysin säännöllisesti kokouksiin osallistunutkaan.

Musiikkiteatteri- asiaan palattiin Kansallisoopperan hallituksessa uudelleen 22.10.76, kun Suomen Oopperaliitolta oli tullut aloite “valtakunnallisen musiikkiteatteri-solistikunnan aikaansaamiseksi”. Kokous totesi aloitteen periaatteessa hyödylliseksi ja antoi Raiskiselle valtuudet neuvotella jatkosta. Hanke ei kuitenkaan saanut aiheuttaa lisäkustannuksia (Suomen Kansallisoopperan hallituksen kokouspöytäkirja 22.10.1976).

3.3. Punaisen viivan tekijöiden oma poiesis ja intentio teoksen suhteen.

3.3.1 Holmbergin ohjaustavasta.

Kalle Holmbergin nopea urakehitys suomen kielen opiskelijasta Helsingin ja Turun kaupunginteatterien ohjaajaksi ja teatterikoulun rehtoriksi, oli “ehkä nopein, näkyvin ja eniten Suomen teatteriin vaikuttanut urakehitys”. Holmbergissä henkilöityi teatterin uusi voima, hänestä tuli Ralf Långbackan rinnalla suurten ikäluokkien teatterikäsityksen toinen luoja. Hänen ohjaustyönsä oli “dramaturgisen ja näyttämöllisen hahmottamisen selkeyden ja voiman manifesti”. Holmbergin ohjaustyylille oli ominaista näyttämön valtaaminen: “siellä ei oltu anteeksipyydellen, vaan sinne hypättiin ja se otettiin haltuun, kaadettiin pahviseinät ja noustiin laualattialle: katsokaa tässä ollaan”. Holmbergin teatteri oli tietoinen omasta voimastaan ja lietsoi samalla yleisön omaa voimantuntoa. Holmbergin

esitykset hahmottivat hyvin tarkkaan yleisön parhaillaan elämää asemien valtauksien draamaa ja "taistelua oikeudesta omiin totuuksiin" (Paavolainen 1992, 64).

Kalle Holmbergilla on teatterityössään kokonaisvaltainen lähtökohta. Teksti sinänsä ei merkitse hänelle mitään, tärkeämpää on tekstin tuoma kokemuksellisuus. Hän ei halua esitellä klassikkojen teoksia pelkästään löytääkseen niihin uuden ohjauksellisen tai dramaturgisen näkökulman.

Ohjaaminen merkitsee Holmbergille tulkintaa, eikä esittelyä. Ohjaustyössään Holmberg haluaa nähdä selvän linjan: "siinä analysoidaan suomalaista identiteettiä, kulttuurihistoriaa, otetaan niihin näkökulmaa. Lähetetään kansallisia arvoja uudella tavalla, arvioidaan niitä" (v.Bagh-Milonoff 1977,137,138).

Suomalaiskansalliset aiheet kiinnostivat Holmbergiä, niihin hän halusi aina etsiä aiheestaan myös yhtymäkohtia nykyaikaan. Esitellessään ohjaustyötään Aleksis Kiven romaanista *Seitsemän veljestä* (esittelyteksti näytelmän Berliinin vierailua varten) hän toteaa sen olevan kertomus "yhteiskuntaa vastaan kapinoivista yksilöistä ja yhteiskunnan taktiikasta käsitellä heitä". Holmbergilla on esityksestä myös hänelle tyypillinen näkökulma nykyaikaan. "Esitystä tehdessämme kysimme usein, miksi Jukola ja Impivaara jaettiin, miksi ei tehty kollektiivituloa. Jukola ja Impivaara olisivat kollektiivituloina saattaneet olla arvaamaton esimerkki myöhemmälle kehityksellemme. ... DDR on menestyksellisesti kaatanut yhteisen kasken, kun taas Suomen kehitys kohti yhteistä Jukolaa on vielä kesken" (ibid.,57-58). Paavolaisen mukaan radikaalit ohjaajat perustelivatkin teostensa voimakasta tulkintaa juuri tarpeella sanoa esitysten kautta "jotain ajassaan" tai "pyrkä muuttamaan maailmaa" (Paavolainen 1992,68).

Holmbergin tarkoituksena on löytää esityksestä dramaturgisesti näyttämöltä ilmaistava *ele*, jota ei ole valmiina tekstissä, vaan se syntyy ohjaustyön kuluessa. "Tuntuu siltä, että juuri tämän kielen eleellisen analyysin kautta on esittävän ilmaisun, elokuvan ja teatterin, mahdollista löytää aivan uutta ilmettä ja vaihtoehtoa

ilmaisuun, joka on tällä hetkellä selvästi kielellisesti kangistunut, manerisoitunut ja ohjelmallistunut”. Holmbergin ohjaustyössä onkin havaittavissa “voimakkaasti dramaturginen, aiheesta käsin lähtevä purkaminen, usein myös toisesta muodosta, esim. epiikasta lähtevä uuden kertomistavan etsiminen.” Holmberg käyttää työssään myös elokuvien leikkaustekniikkaa. Lähtökohtana on aiheen ja omien kokemusten synteesi (v. Bagh-Milonoff 1977, 138, 143).

Holmberg ei halua koskea määrätynlaiseen ilmaisumateriaaliin, mm. perinteinen operetti on hänelle mahdoton ajatus ohjattavaksi. “Kun katson millä tavalla teatteriyleisö tappelee *Marizan* lipuista ja ottaa vastaan siellä tarjottua iloa, niin tulenpa tavattoman pessimistiseksi”. Holmbergin mukaan Suomessa yleensä ajatellaan, että ohjaajan skaalan pitäisi ulottua kaikkeen. Karkealla Holmbergmaisella tavalla ilmaistuna ohjaajat ovat “predestinoituneita antamaan persettä joka suuntaan”. Elokuva- ja maalaustaiteessa tyyliä ja linjassa pysyminen on hyväksyttyä ja ymmärrettävää, esimerkkinä Holmberg mainitsee mm. Eisensteinin elokuvat ja Renoirin maalaukset (v. Bagh-Milonoff 1977, 137). Holmbergin operettivihamielisyys selittyy operetin staattisella olemuksella, joka ei kestä realistista muutosta. Paavolaisen mukaan operetti on “kokonaisuus, jonka jotain elementtiä ei voi muuttaa radikaalisti toiseksi, ilman, että sen koko merkitys muuttuu” (Paavolainen 1992, 99).⁷

Kun operetti ei suostu uudelleentulkintoihin menettämättä omaa identiteettiään, sama ei päde oopperan kohdalla. Holmbergin mukaan ohjaajalla saattoi olla työhönsä näkökulma, joka muuttaa vanhan klassikkoteoksen luonteen. Esimerkkeinä Holmberg mainitsee kaksi Mozartin *Taikahuilun* ohjaustyötä, toinen Savonlinnassa ja toinen Ingmar Bergmanin filmiohjaus. Holmbergin mukaan suurta menestystä saavuttanut ja nimenomaan *teatterina* pidetty Savonlinnan *Taikahuilu* oli “valhetta alusta loppuun, tuota naturalistista tyyliä, vikkelyyttä ja kepeyttä, visualisointia ja tyylikästä puskateatteria”. Sen sijaan Bergmanin

⁷ Poikkeuksena radikaali ohjaajien operettivihamielisyudessa ovat Långbackan ohjaukset operetista *Irma la Douce* Ruotsalaisessa Teatterissa: tällöin Långbacka halusi muuntaa operettia “realistiseen” ja “järkevämpään” suuntaan. (Paavolainen 1992, 249) Långbacka itse toteaa valmistaneensa Turun Ruotsalaisessa Teatterissa myös Loesserin musikaalin *Enkeleitä Broadwayllä*. Holmberg valmisti Turussa Offenbachin operetin *Kaunis Helena*, jota “Kurjempaa esitystä” hän ei omien sanojensa mukaan tehnyt. (v. Bagh-Milonoff 1977, 92-93)

Taikahuilu on selvästi ”näkemysellinen, totuudelliseen ilmaisuun perustuva” (v.Bagh-Milonoff 1977,109-110). Bergman pyrki realistiseen, ilmaisuun tuomalla Taikahuiluun ”Nuorta tulta, nuorta intohimoa, nuorta leikkimielisyyttä”. Miehitämällä Taikahuilun roolit keski-ikäisillä tähdillä, saadaan Bergmanin mukaan aikaan lopputulos, joka on ”naurettava, pelkästään naurtava” (Bergman 1987, 205).

Musiikkiin oopperassa Holmberg suhtautui Felsensteinin tapaan: musiikki toimii esitystä jäsentävänä, kommentoivana ja kontrapunktisena (v.Bagh-Milonoff 1977,92).

Holmbergin ja Långbackan ajatukset klassikkoteosten uudelleentulkinnasta ovat yhteneväisiä Hanns Eislerin käsitykselle musiikin uudesta lukutavasta . Wagner-kritiikkinsä yhteydessä Eisler esittää, että ”Työläislaulajien ja -muusikkojen on hyödyllistä käyttää kriittishistoriallista metodiamme myös klassisen musiikkikauden suurten mestariteosten yhteydessä, jotka taiteellisen mittavuutensa puolesta ovat ajan kuluessa puolustaneet paikkaansa Wagneria paremmin “. ⁸ Eisler haluaa osoittaa muutamien ”umpimähkään” valittujen esimerkkien avulla, miten työläisten on uudelleentulkintojen avulla ”itse vallattava ” klassinen musiikki itselleen. ”Kun he ovat voittaneet, ovat he suuren klassisen musiikin perijöitä ja hallitsijoita” (Eisler 1980,72,73). Uuden tulkintatavan esimerkeiksi Eisler nostaa mm. Mozartin *Figaron häät*- oopperan, jonka pohjana oleva Beumarchaisin näytelmä ”suuntautui harvalukuisten suurtilallisten ja muiden rikkaiden tyhjäntoimittajien harjoittamaa kansan määrätöntä sortoa vastaan”. Erityisen rohkeaa ja vallankumouksellista on Eislerin mukaan *Don Giovanni*-oopperan loppukohtaus jossa Komtuurin henkiin herännyt patsas vaatii *Don Giovannia* katumaan tekojaan. Kun päähenkilö uhmaa ”Jumalan lähettilään” kehotusta ja kieltäytyy katumasta, oli tämä ”niinä aikoina uutta ja rohkeaa ja teki vallankumouksellisen vaikutuksen, sillä tuolloin hallitseva luokka, feodaalialaatelisto, väitti olevansa vallassa Jumalan armosta”. J.S. Bachin suuret kuoroteokset *Matteus-passio*, *Johannespassio*, *h-molli -messu* jne. voidaan käsittää 30-vuotisessa sodassa ”puoliksi tuhotun kansan kärsimysten ilmaukseksi.” Nämä teokset antavat aiheen puhua ”jo tapahtuneiden ja ja tulevaisuudessa uhkaavien sotien kauhistuttavista seurauksista työtätekeväälle kansalle” (Eisler 1980,71-73).

⁸ Klassisen musiikkikauden pääteoksilla Eisler tarkoittaa ”Bachin, Händelin, Mozartin, Haydnin , Beethovenin ja Schubertin pääteoksia” (ibid.).

Oopperamusiikin valtaamisesta uudelleentulkintojen avulla oli kysymys, kun Kalle Holmberg halusi yhdistää oopperan muuhun tuon ajan kulttuuriin. Holmbergin mukaan oopperaa ei saa nähdä erillisilmionä ja se ei saa "kohota erityiselle portaalle, jolta käsin unohdetaan koko muu kulttuurityö", mikäli kliseemäisestä oopperasta ei luovuta, ollaan kehittämässä "valheellista kulttuuripolitiikkaa". Tavoitteena on pyrkimys oopperassa parempaan, rehellisempään ilmaisukieleen, joka tulee vaikuttamaan myös teatteriin sinänsä (Nyytäjä 1979). Holmbergilla on totuudellisuuden vaatimus kaiken taiteen suhteen, niin myös oopperan. "Ooppera ei saa olla elämän vastakohta, niinkuin ei teatterikaan. Tunteet on vaadittava aitoina, niin pitkälle kuin rahheet kestää ja naamioiden taakse ei saa mennä pakoon". Holmberg tunsi itsensä kuitenkin teatteriohjaajaksi, joka vain vierailee oopperan piirissä: "Kohtuudella nautittuna ooppera on teatteriohjaajalle suurenmoinen kokemus" (Eteläpää 1978).

Holmbergin mukaan hänen kiinnostuksensa oopperaan on ollut "teatteri-ihmisen kiinnostusta siihen korkeammanasteiseen tyylittelymahdollisuuteen, jonka ooppera tarjoaa". Teatterissa ja televisiossa tuotetun "sekulin ja rihkaman seasta on todella vaikea löytää aitoa tunnetta. Sen sijaan "oopperassa aidon tunteen etsiminen ja ilmaiseminen musiikin keinoin ... on paljon jännittävämpää". (Kulttuurivihkot 2/1979, 21) Aitoa tunnetta Holmberg ei kuitenkaan löydä klassisesta oopperasta, siihen hän suhtautuu sängen torjuvasti. Vanhan oopperan yhteydessä Holmberg puhuu taiteellisesta fossilisoitumisesta ja siitä, kuinka vaarallista on, kun "oopperataide mummioituu tai näivettyy kuolleeksi museotavaraksi" (Arni 1984,52).

Hyvän kuvan Holmbergin ambivalentista suhtautumisesta oopperataiteeseen, sekä ohjaajan työn ja hänen näkemystensä väärinymmärryksestä antaa Seppo Heikinheimo artikkelissaan "Oopperataiteemme jäidenlähtö". Oopperan murrosta 1970-luvun Suomessa kuvaa Heikinheimon mukaan mainiosti Holmbergin yksilötason täyskäännös: vielä vuonna 1970, ohjatesaan Savonlinnan oopperajuhlille Aarre Merikannon *Juhan*, Holmberg samalla osallistui "oopperataidetta vastaan pidettyyn torikokoukseen kiivaan palopuheen pitäjänä". Myöhemmin Holmberg ei "enää ole sahanut omaa oksaansa", vaan on ollut vahvasti myötävaikuttamassa sekä *Ratsumiehen*, että *Punaisen viivan* saamaan

menestykseen (Heikinheimo 1978c). Holmbergin näkökulmasta asiaa tarkasteltaessa kysymys ei siis ole yksilötason täyskäännöksestä, vaan oopperan tarkastelun uudesta ja erilaisesta näkökulmasta: Holmberg haluaa tehdä selvän eron "valheellisen" ja "realistisen" oopperan välillä.

3.3.2. Sallinen ja Holmberg

Punaisen viivan tekovaiheita tarkastellessa huomio kiinnitty nopeasti siihen läheiseen yhteistyöhön, joka vallitsi säveltäjän ja ohjaajan välillä oopperan tekovaiheessa: jo Punaisen viivan sävellystyön kuluessa Sallinen piti yhteyttä ohjaaja Kalle Holmbergiin ja keskusteli tämän kanssa tärkeimmistä ratkaisuista. Näin ohjaajan dramaturgiset näkemykset voitiin ottaa huomioon jo sävellys- ja kirjoitustyön aikana (Kervinen 1979,26).

Aulis Sallinen tunsikin hyvin ohjaaja Kalle Holmbergin työtavan ja koki sen itselleen läheiseksi. Holmbergilla on suuri vaikutus hänen teatteri-innostukseensa. Sallisen mukaan Holmbergin mukanaolo "on ollut jopa edellytys, että minä olen lähtenyt tekemään näitä oopperoita" (Kulttuurivihkot 2/1979). Sallinen oli tutustunut Holmbergiin tämän Turun kaudella ja oli käynyt kävi katsomassa lähes kaikki Holmbergin ohjaamat näytelmät Turun kaupunginteatterissa. Säveltäjä toteaaakin Holmbergin tehneen hänestä "teatteri-ihmisen", ja hän halusi nimenomaan Holmbergin ohjaamaan jo esikoisopperansa *Ratsumiehen* (Pyysalo 1978).

Sallista Holmbergin ohjaustavassa viehätti erityisesti hänen tapansa tuoda puhenäyttämön keinoja manerisoituun oopperaohjaukseen, näin katsoja saattoi eläytyä oopperan sanomaan. "Vanhahtavia oopperantekeleitä" seuratessaan katsoja ei tiennyt milloin itkeä, milloin nauraa. Näyttämön ja katsomon välinen kontakti syntyy elämyksen kautta. "Teatteri ja elokuvakaan ei mene perille ,ellei katsoja pysty samaistumaan siihen"(Pyysalo 1978).

Sallisen oopperakäsitys oli yhteneväinen Holmbergin kanssa. Holmberg pukee sen sanoiksi seuraavasti (Kulttuurivihkot 2/1979):

“Niinkuin Aulis sanoo, eivät Mozart ja Verdi ole meidän musiikillisen ajattelumme vastakohtia. Vastakohta on paremminkin se, kun Mozartin ja Verdin taakse mennään piiloon että voitaisiin että mennään piiloon, että voitaisiin puhua oopperasta, liikkumattomasta vanhasta muodosta”.

Holmbergin mukaan Sallisella on sitä dramaturgista näkemystä, jota säveltäjällä tulee olla. *Ratsumies*-oopperan jälkeen yhteistyö Sallisen kanssa on osoittautunut molemmin puolin hedelmälliseksi: Holmberg on kokenut oppineensa musiikista ja Sallinen dramaturgiasta (v. Bagh-Milonoff 1977,95).

3.3.3. Holmberg ja Punainen viiva

Ohjatussa *Punaisen viivan*, Holmbergin kuusivuotinen vasemmistolaisväritteinen ja ristiriitainen työkausi Turun kaupunginteatterissa oli juuri päättynyt. Vuonna 1966 esitetystä *Lapualaisoopperasta* alkanut, eräs suomalaisen teatterielämän loistokausiin kuuluva periodi huipentui Holmbergin, Ralf Långbackan ja monen maamme eturivin näyttelijän, mm. Esko Salmisen, Heikki Kinnusen ja Vesa-Matti Loirin yhteistyöhön Turun teatterissa.

Punaista viivaa ohjatussa Holmberg koki jo löytäneensä oman tapansa ohjata oopperaa. Jos *Ratsumiehen* ohjaustyössä oli vielä piirteitä “perinteisestä” oopperaohjauksesta, on *Punaisen viivan* ohjaustyö merkinnyt Holmbergille taiteellisen ilmauksen pelkistymistä ja “taistelua kaikkea näyttämön arkipäiväistä, naturalistista, selittelevää tai valheellista teatraalisuutta vastaan”. Punaisen viivan ohjauksen kannalta merkittäviä teatteriohjauksia olivat olleet Turun kaupunginteatterin näytelmä *Tasangolla tuulee*, jossa musiikki oli elementaarinen rakennetekijä, ja KOM-teatterille ohjattu *Kaikki muuttuu*, jonka Holmbergin saaman palautteen mukaan oli sellainen, jossa “ei aliarvioitu työväestöä, eikä yleensääkään niitä ihmisiä, jotka eivät olleet tottuneet teatterissa käymään” (Kulttuurivihkot 2/1979).

Alusta alkaen Holmberg asetti *Punaisen viivan* ohjaustyössä tavoitteekseen ilmaista asiat “ihmisissä tapahtuvan prosessin kautta, pureutua henkilöihin”.

Tämä merkitsi ohjaustyössä sitä, että henkilöiden ” kontaktit, jännitteet pyrittiin piirtämään graafisesti mahdollisimman niukasti, liikkeit vain silloin kun niitä tarvitaan ja mahdollisimman koreografisina, kävelyissä, eleissä...” (Nyytäjä 1979). Holmberg käytti arkkitehtonista graafista asemointia sekä joukkokohtauksissa että kuvatessaan ihmisten välisiä suhteita ja liikkeitä . Kuoron kohdalla Holmberg käytti ” oopperakliseiden” poistamisessa hyvin konkreettista keinoa: ”ei mitään maskeja, ei edes privaattimaskia , lavalle pesualtaan kautta.” Ohjaaja pyrki paitsi ulkoisesti, myös sisäisesti pääsemään kuoron kanssa ”totuudellisuudessa niin pitkälle kuin mahdollista”. Holmberg ei halunnut kuoron piilottautuvan ”valhetodellisuuden taakse” (ibid.).

Holmberg toteaa Punaisen viivan olevan nimenomaan Sallisen teos. Kiannon romaanin ”romanttisen naturalismin” ja ”kansakoulumaisen” rakenteen ohjaaja tunsi itselleen vieraammaksi: ”Vaikka Kiantoa ei voi pyyhkäistä kokonaan pois kuvasta, niin Sallinenhan lopulta on ensin ajatellut sen ,mitä me nyt teemme. Hänen analyysiään ja ajattelutapaansa me nyt toteutamme”(Arni 1984,42; Eteläpää 1978). Holmberg pitää Kiannon punaista viivaa ”hyvänä kertomuksena”, mutta se ei ole ”mikään mestariteos”. Ohjaustyönsä perustana Holmberg piti partituuria ja nauhalle soitettua musiikkia (Henttonen-Tapiola 1978).

Kiantolaisen ”ryysyläisromantiikan” tilalle Holmberg halusi tuoda realismin. Punaisen viiva näyttämöllepanon realistista ja pelkistävää ilmettä auttoi Holmbergin mukaan omalta osaltaan se, että lavastaja Kimmo Kaivanto tuli mukaan kuvataiteilijana ”häntä ei sitonut teatteriestetiikka”, Kaivanto sopeutui hyvin Holmbergin vaatimukseen jossa ”kaiken oli oltava enemmän kuin realismi sinänsä” (Nyytäjä 1979).

Holmberg halusi nähdä Punaisen viivan voimakkaasti 1970-luvun suomalaisen ilmeen kautta. Hänen mukaansa Kiannon teoksen perusilmeeseen sisältyvä pessimismi on sama, kuin 1970-luvun ”lamaantunut ja näköalaton apatia, joka on valumassa meihin”. Vaikka Kiannon ja Sallisen ajan ilmapiirissä oli selviä yhtymäkohtia, halusi Holmberg kuitenkin korostaa Sallisen teoksen itsenäistä

luonnetta. Tämä itsenäisyys korostuu nimenomaan oopperan lopussa: ”Meidän loppuratkaisussamme on muutakin kuin pessimismin mahdollisuuksia” (Kulttuurivihkot 2/ 1979).

Holmberg halusi etsiä Punaisesta viivasta tämän päivän totuutta, ”mitä heijasteita siinä on ajallemme”. Erityisesti tämä pitää paikkansa Holmbergin mukaan oopperassa keskeisen Puntarpää-kohtauksen kohdalla (Nyytäjä 1979).

Holmberg toivoi että *Punaisen viivan* esitykset antaisivat ihmisille sellaisia emotionaalisia potkuja, jotka saisivat tappioiden uhalla osallistumaan ja vaikuttamaan ”jos ei itsensä niin jälkeentulevien vuoksi. ” Punaisen viivan peruskysymys kuuluuikin Holmbergin mukaan, miten ”tavallinen henkilö, jolla periaatteessa on mahdollisuus vaikuttaa maamme kehitykseen vetämällä punainen viiva, siis äänestämällä, miten sellainen henkilö voi todellisuudessa vaikuttaa asioihin ...” (Kulttuurivihkot 2/1979).

3.3.4. Sallinen ja Punainen viiva

Kun Sallinen valittiin vuonna 1972 yhdessä Bengt Johanssonin kanssa Savolinnan 500-vuotisjuhlallisuuksiin sävelletyn oopperan kutsukilpailuun, hän piti omaa valintaansa sangen uhkarohkeana tekona. Viisi kuukautta *Punaisen viivan* ensi-illan jälkeen hän palaa oopperasävellysuransa alkuvaiheisiin:

”Nostan hattua minut kilpailuun valinneille henkilöille heidän rämäpäisyydestään- Lähtöasemani musiikkidraaman tekemiseen olivat hälyttävän epävarmat”.

Koko Sallisen tuotanto ennen ensimmäistä oopperaa *Ratsumiestä* koostui lähes kauttaaltaan instrumentaalimusiikista. Hän oli esittänyt ”jopa julkisuudessa ajatuksia,joiden mukaan tekstiä ei pidä sekoittaa musiikkiin”. Sallinen kertoi

olevansa "puhtaan musiikin lipunkantaja ---minä olisin mieluiten kirjoittanut ensimmäiseni vähin äänin, ilman sen suurempaa julkisuutta, ilman paineita, ja jos olisin nähnyt työn sujuvan kehnosti, olisin sen yhtä vähin äänin haudannut pöytälaatikon kätköihin". (Aulis Sallisen kirje Pentti Savolaiselle huhtikuussa 1979, Savolainen 1987, 150-151), Sallinen pitää oopperasäveltäjän uransa alkutaipaletta sattumana, jatkuvana jossittelujen sarjana. " Jos ei Olavinlinna olisi täyttänyt 500 vuotta, jos ei minua olisi valittu toiseksi tekijäksi kutsukilpailuun, jos olisin silloin vastannut kiitos ei, jos Ratsumies olisi silloin tavalla tai toisella täysin epäonnistunut, jos ja jos--" (ibid.).

Sallisella on kaksi oopperasävellystyön pääperiaatetta. Ensimmäkin hän ajattelee mielellään ihmisääntä osana orkestraatiota. (Mäkelä 1992, 59, kts. myös Kuusisaari 1993). Karakterisoidessaan tekstiä hän ei halua varsinaisesti värittää tai kuvailla sitä, vaan hän ajattelee laulumelodiaa orkestraation osana: "ooppera on fresko, jossa tapahtumat liikkuvat omine ehtoineen; se on sinfoninen virta, jonka kudelmaan tulevat laulut" (Kaskinen 1976).

Toisena Sallisen pääperiaatteena - tämä periaate vahvistui erityisesti *Punaisen viivan* sävellystyön yhteydessä - oli se, että ooppera ei saa olla "puvustettua konserttia", vaan oopperan lähtökohta täytyy olla puheteatterin piirissä, siten, että "puheteatterin parhaat ominaisuudet" käytetään oopperan teossa. Säveltäjän mukaan oopperalla on vahva historiallinen rasite: se nähdään, samoin kuin länsimainen musiikkiperinne ylimalkaan, vain tietyn kansanosan nautinta-alueena. Sallinen halusi "toivoa ja uskoa", että *Punainen viiva* olisi omalta osaltaan tätä karsinointia poistamassa, koska se on teos, " jossa puhutaan meidän kaikkien asioista". Eräs syy oopperan vieroksumiseen oli säveltäjän mukaan se, että ooppera yleensä käsitteli asioita, jotka eivät ihmisiä kiinnostaneet. Hän ei ole kuitenkaan, ainakaan tietoisesti, pyrkinyt tekemään oopperaa tietyille yleisölle, Sallisen mukaan "taideteoksen luominen on sittenkin melko sisäsyntyinen tapahtuma, joka sitten joskus menee perille, tai sitten ei mene" (Kulttuurivihkot 2/1979). Säveltäjä ei ole halunnut teoksellaan pyrkiä myöskään ulkomaisille estradeille: "Taiteellisen työn ensisijainen tarkoitus ei ole päästä joillekin markkinoille... Taiteellinen työ onnistuu parhaiten, kun sen tekee itselleen, vain omia vaatimuksiaan varten" (Heikinheimo

1978b).

Vuonna 1975 Ratsumiehen menestyksen jälkeen Juhani Raiskinen ehdotti Salliselle *Punaisen viivan* säveltämistä (Kulttuurivihkot 2/1979, Aromäki 1980, 267). Seppo Heikinheimo esittää ajatuksen, jonka mukaan Kansallisooppera suunnitteli ensin *Ratsumiehen* esittämistä Kansallisoopperassa, mutta totesi sen pian liian vaikeaksi teoksen speaktaakkeliluonteen vuoksi. Sallisen kansansuosioista haluttiin kuitenkin pitää kiinni, ja niinpä päädyttiin tilaamaan Salliselta kokonaan uusi ooppera (Heikinheimo 1978b).

Arnin mukaan Raiskinen sai itse ensin luettavakseen "Tampereella tehdyn teatterisovituksen" Kiannon *Punaisesta viivasta*. Lähettäjä, jonka henkilöllisyyttä ei Arni tiedä, kysyi, onko sovituksesta pienin muutoksin mahdollista tehdä ooppera. Raiskinen piti tätä mahdollisena ja "mietittyään mahdollisia käsittelijöitä, hän päätti kääntyä Aulis Sallisen puoleen" (Arni 1984, 41-42).

Sallinen ei saamastaan näytelmädramatisoinnista innostanut, mutta hän päätti kuitenkin tutustua Kiannon romaaniin. Sen rakenteesta ja romaanin sisältämistä yleisinhimillisistä ajatuksista hän kiinnostui: "Kun lukiessani löysin romaanin punaiset langat, perushumanitaariset ja myös koko teoksen yleismaailmallisen luonteen, lähti sävellystyö alkuun" (Aromäki 1980, 269).

Sallista kiinnosti se, että *Punaisen viivan* tapahtumat sijoittuivat historiallisesti mielenkiintoiseen aikaan. Ensimmäiset yleiset ja yhtäläiset valtiopäivävaalit olivat Sallisen mukaan "länsimaisen demokratian peruskivi, joka ei yleisessä katsannossa ole mitenkään itsesäänselvää asia tämän päivän maailmassa" (Arni 1984, 42). Keskeisen kiinnostuksen kohteen muodosti myös poliittisten vastavoimien valtataistelu, joka antoi Topin ja Riikan henkilödraamalle laajempia ulottuvuuksia (ibid.).

Sallinen tunnusti, että mukana oli "henkilökohtaista pikkusieluisuuttakin... minä halusin *Punaisella viivalla* näyttää, ettei *Ratsumies* ollut vahinko" (Kulttuurivihkot 2/1979).

Sallinen muokkasi libreton itse, mutta oli tarvittaessa valmis kääntymään myös ammattikirjailijan puoleen (Aromäki 1980,269). Varsinaisen libreton Sallinen kirjoitti useaan kertaan, jonka jälkeenkin hän joutui, silloin kun "musiikillinen hahmo sai ylivallan" muuttamaan tekstiä. Tämä rinnakkainen työskentelytapa joudutti kuitenkin itse sävellystyötä (Eteläpää 1978).

Panu Rajala on todennut Sallisen käsitelleen Kiannon romaania sekä vapaasti että uskollisesti. Tämä on mahdollista siten, että alkutekstistä irtaudutaan tyylyttelyn suuntaan, jolloin tekstin sisin tarkoitus paljastuu. Rajala toteaa kuitenkin, että samalla Kiannon rehevästä kirjoitustyylistä katoaa jotain: murteelliset ilmaukset, jotka antavat romaanille hyvin humoristisen sävyn on libretisti jättänyt pois. Sallinen on "rohkeasti polttanut kansanomaisen kuonan pois" ja jättänyt jäljelle "inhimillisen murhenäytelmän ytimen" (Rajala 1978).

Libretisti-säveltäjän tavoitteena on ollut pyrkiä pois kansanomaisuudesta kohti yleis-inhimillisiä ulottuvuuksia. Sallinen kertoo pyrkineensä työssään tietoisesti pois "kesäteatterin kansantyyleistä, sellaisista koomisista kliseistä, joissa on paikka takapuolella". Hänen tarkoituksensa on ollut tavoittaa se, "mikä on syvemmin inhimillistä tämän vaateparren alla" (Heikinheimo 1978b).

Sallinen halusi nimittää Punaisen viivan musiikkidraamaksi. Tämän nimityksen säveltäjä on kirjannut myös partituurin otsikkolehdele. Säveltäjä toivoi, että ihmiset lähtisivät kuuntelemaan musiikkidraamaa, musiikkiteatteria eikä oopperaa. Sallisen mukaan nimi on yksi tapa kaataa ennakkoluulojen valli. "Minusta juuri oikea tapa puhdistaa, pölyttää se vanha ooppera, on tuoda siihen teatteri" (Kulttuurivihkot 2/1979). Oopperan lajia tarkoittava termi - tässä tapauksessa *musiikkidraama* merkitsee aina kannottoa perinteeseen (Heiniö 1989,67). Termi tuo esiin, siten kuin Sallinen sitä haluaa selittääkin, teoksen elementtien suhteet: se kertoo teoksen teatterimaisuudesta ja Sallisen tarpeesta irrottautua oopperan perinteestä.

Säveltäjä toteaa Punaisen viiva tuoneen myös aihepiirinsä vuoksi uutta suomalaiseen oopperaan: "Luullakseni se on ensimmäinen yhteiskunnallinen ooppera, siinä mielessä mitä minä tarkoitan, mitä Suomessa on tehty". Sallinen

halusi kuitenkin pitää teosta ensisijaisesti *yhteiskunnallisena* , jolla on neutraalimpi sävy kuin sanalla *poliittisuus* , jonka käyttöä hän Punaisen viivan kohdalla vierasti.

Aulis Sallisella ei ole varsinaisia siteitä työväenliikkeeseen:

“Olen alunperin porvarillisesta kodista, mikä tosin ei ole koskaan merkinnyt minun kohdallani sitoutumista oikeistoon. Mutta sitä se on merkinnyt, etten myöskään ole ollut sitoutunut vasemmistoon. En katso asioita yksinomaan työväenliikkeen kannalta. On monia muita ihmisryhmiä jotka kaipaavat tänä päivänä yhtä paljon huomioita kuin työväenliike” (Kulttuurivihkot 2/1979).

Sallinen ei halunnut nähdä Punaista viivaa vasemmistolaisena teoksena, vaikka niin usein väitettiin. Etusijalla oli Sallisen mukaan humanismi, jota Punainen viiva tuo esille. Sallinen tuntee, että Punaisella viivalla on yleisinhimillistä merkitystä ja hän voi sanoa hyvin paljon musiikkidraaman avulla: “Maailmanpoliittisen jännityksen kasvaminen, tapojen raaistuminen ja humanisen ajattelun kehityksen pysähtyminen ovat nykypäivänä ilmeisiä tosiasioita”. Tällaisessa maailmantilanteessa musiikilla on ainoastaan positiivinen merkitys. Parhaimmillaan taide-elämys on “kauneuden tai ihmisen sisäisen järjestyksen elämys” (Aromäki 1980, 291-292).

Sallinen on joutunut usein pohtimaan omaa asemaansa hyvin menestyvänä taiteilijana epäoikeudenmukaisessa yhteiskunnassa, jossa hänellä taiteen tekijällä “menee hyvin samaan aikaan kun suuri joukko hyödyllisten ammattien edustajia kulkee työttömänä”. Vastaukseksi pohdintaansa Sallinen on löytänyt runoilija Lassi Nummen sanat: “Kukkaketo kukkii, se on hyvin tehoton toimimaan viljapeltona”. Sallisen mukaan musiikkia on päättäjien taholta pidetty usein tällaisena hyödyttömänä kukkaketona . Mutta kukkakedolla on tehokas tehtävä: tulvia tuoksua , kutsua eläimiä, mehiläisiä ja runoilijoita “hyödyllisiin toimiinsa: keräämään hunajaa, kuljettamaan siitepölyä , märehdimään , runoilemaan”. Taiteen perimmäinen tehtävä Sallisen mukaan on kuljettaa “ihmisyyden siitepölyä ja kauneuden ymmärtämistä” silloinkin kun “yhteiskuntiamme raastavat mitä

moninaisimmat epäkohdat”. Sallisen mukaan juuri samoista ihmismielen kerrostumista, joista taide kumpuaa, nousee myös se todellinen humanismi, joka auttaa ihmiskuntaa sen tiellä kohti parempaa ja oikeudenmukaisempaa tulevaisuutta (Aromäki 1980,292-293). Sallinen ei siis halunnut olla radikaali taiteilija vaan enemmänkin hänen näkemyksensä oli yleishumanistinen.

3.3.5. Punaisen viivan dramaturgiakaavio

Libreton laatimisen helpottamiseksi säveltäjä konstruoi graafisen kaavion, johon hän merkitsi oopperan keskeiset kohtaukset sekä niihin sisältyvien aiheiden yhteyden toisiinsa. (kaavio liitteenä)

Kaaviossa Sallinen kuvaa oopperan kohtauksia kuvioilla, jotka ovat vapaalla kädellä piirrettyjä suorakulmioita ja soikioita. Poikkeuksena on kolme kertaa esiintyvä ”karhu”, joka on epäsäännöllinen, epämääräinen kuvio. ”Karhu” on graafisessa kaaviossa saanut poikkeuksellinen aseman sikäläkin, että muiden kuvioiden kuvatessa kokonaista kohtausta tai muuten laajaa ja merkitsevää jaksoa, karhu-kuvio kuvaa pelkästään karhu-motiivia.

Kaaviossa on esitetty myös aikajana, joka kuvaa summittaisesti kohtausten sijoittumista. Karhu-motiivin keskeistä asemaa korostaa se, että sen esiintymiset ovat saaneet kaavion aikajanalla kestoonsa nähden suuren tilan. Ensimmäinen kestoltaan 20 sekunniksi merkitty karhu-kuvio vie tilaa ensimmäisen näytöksen 67 minuutin aikajanalla yli kuudesosan kun sen faktinen koko aikajanalla olisi sunnattoman paljon pienempi (noin 200:s osa).

Säveltäjä-libretisti ei ole löytänyt aiheilleen yhteistä nimitystä, vaan kutsuu niitä toisinaan teemoiksi, toisinaan aiheiksi tai kutsuu niitä pelkästään nimillä, kuten ”Karhu” tai ”Kehtolaulu”. Syy nimitysten heterogeenisyyteen saattaa olla se, että nimitykset ovat syntyneet pitemmän ajan kuluessa spontaanisti yksi kerrallaan, tai se, että osa aiheista on kirjallisia ja osa musiikillisia aiheita.

Sallisen graafisessa dramaturgia-kaaviossa esiintyvät teemat ja aiheet, sekä niiden yhteys. Roomalaiset numerot viittaavat kohtauseroihin.

Prologi Karhu	-----	V Karhu	-----	Epilogi Karhu
I Topin ja Riikan aihe	-----			II Topin ja Riikan aihe
I Riikan nuoruusteema	-----			II Riikan nuoruusteema
I Topin känsäkourateema	-----			V Topin känsäkourateema
I Pojat varttuvat	-----			VII Pojat varttuvat
I Nälkäteema (cluster)				
II Multarahateema	-----			VII Multarahateema
III lastenaihe	-----			VII lastenaihe
III Ballaadi	-----			VII Pojat varttuvat
III keisariteema				
IV Marssi	-----	VI Kuorot	-----	VI Marssi
V Kehtolaulu	-----			VII Kehtolaulu
+ Kaisan teema				+Kaisan teema

3.4.6. Kantaesityksen kapellimestari ja lavastaja

Myös kantaesityksen kapellimestarin Okko Kamun kanssa Sallinen oli tehnyt yhteistyötä aikaisemmin. Kamu on ” yleisen mielipiteen mukaan yhdistetty Sallisen musiikin esittämiseen yhtä lailla kuin Paavo Berglund Joonas Kokkosen tuotantoon” (Arni 1984,130). Kamu ei kuitenkaan välitä pahansuovasta puheesta, jonka mukaan hän ei maailmalla esitä muita säveltäjiä kuin Sallista. ”Minulle on täysin mahdoton ajatus omaksua jokin demokraattinen rooli suomalaisen musiikin ulkomaisena lähettiläänä” (Aromäki 1980 130).

Kamu ei juuri koskaan keskustele säveltäjän kanssa työn alla olevista töistä: ”Mitä paremmin ihmiset tuntevat toisensa sitä vähemmän tarvitsee puhua...” Hän näkeekin Sallisen musiikin sävelkielenä, jossa on selkeästi tulkittava viesti: ”Tunnen Aulis Sallisen sävelkielen.Se on minulle hyvin tuttu. Hänellä on vahva kommunikaatiokyky musiikissaan,jonka minä vaistoan, ymmärrän,mutta joka saattaa olla muille kuin vieraan kielen kuulemist...Minulle Auliksien kieli ei ole

vierasta kieltä. Ymmärrän yhden lauseen, joka on koko teos, ymmärrän sen osien väliset sisäiset lausekkeet, tiedän mitä hän niillä tarkoittaa, ymmärrän niitten sanoman ja perimmäisen merkityksen” (ibid., 130, 131).

Kamun mukaan *Punaisen viivan* partituuri oli erittäin harkitusti tehty. Yhtään sanaa libretosta ei tarvinnut poistaa, eikä lisätä yhtään tahtia partituuriin (Henttonen-Tapiola 1978).

Okko Kamu näkee *Punaisen viivan* kaksitasoisena teoksena, jossa päällimmäisenä teemana on ihmisen herkkäuskoisuus poliittista koneistoa vastaan: ”Ihminen on aina ollut ja tulee ilmeisesti olemaan tietynlainen pelinappula, ...johon vallitsevat poliittiset taudit pyritään iskemään.” Toisena, pinnanalaisena teemana teoksessa on Kamun tulkinnan mukaan teoksen yksilötaso. Ihmisen elämä on pelkästään omissa ja kohtalon käsissä. ”Älkää kuunnelko toisten houkutusia”, on Kamun mukaan oopperassa myös agitaattori Puntarpään keskeinen sanoma (Arni 1984, 132-133).

Kosketuskohtia Sallisen musiikkiin oli myös *Punaisen viivan* lavastajalla Kimmo Kaivannolla, joka oli Savonlinnassa nähnyt *Ratsumies*-oopperan. Kaivannon mukaan Sallisen musiikista avautui eräänlainen näynomainen maailma, jota kohtaan hän tunsi vetoa. Päätöstä ryhtyä *Punaisen viivan* lavastajaksi edesauttoi myös usko Holmbergin ohjaajantyöhön sisältyvään visuaaliseen näkemykseen (Arni 1984, 44).

Kaivannolla oli yhtymäkohtia myös Holmbergin radikaaliin ajatusmaailmaan. Kun hän tuli vielä 60-luvulla tunnetuksi ensisijaisesti luonnonlyyrikkona, teki 70-luku hänestä kantaottavan osallistujan, jonka teemoja ovat olleet mm. henkinen ja fyysinen väkivalta, rotusorto, sota ja ekokatastrofi. Hän ei ollut taiteessaan osoitteleva, vaan tunsi olevansa enemmänkin yleishumanisti; hän esitti sanottavansa ”yttimekkäinä toteamuksina osoittelematta syyllisiä tai puolustelematta syyttömiä”. Kaivannon pelkistettyä taidetta on verrattu kirjallisiin aforismeihin, jonka ”esteettisesti, harmonisesti esitetty sanoma sisältää punnitun ja perustellun kannanoton”: maapallo, jonka navalta kohoaa jättiläismäinen kuminen pamppu, ivaa militaristista järjestyksenpitoa, kiväärin lukko kuvaa raa’an miehisen väkivallan ihailua (Mattila 1986, 117).

Erityisesti Amos Anderssonin taidemuseossa vuonna 1971 esillä ollut ja sieltä Tampereelle siirtynyt näyttely "sormet pelissä" esitteli sodanvastaisuuksineen Kaivannon kantaaottavana taiteilijana. Kyseinen näyttely, joka Tampereella keräsi yleisömäärän, joka oli suurin Tampereen historiassa, sitten 1906 esillä olleen Edelfelt -näyttelyn, herätti ajan yleiseen ilmapiiriin kuuluvan keskustelun taiteesta yhteiskunnallisen ja poliittisen toiminnan välineenä (Lintinen 1982,98). Tätä keskustelua pidettiin yhtenä tärkeimmistä 1970-luvun kuvataiteen alalla syntyneistä ideologisista välienselvittelyistä (Valkonen 1990,221). Kaivannon taide oli tuolloin "humanistin kannanotto maailman tapahtumiin", joissain kirjoituksissa Kaivannon kuvia kutsuttiinkin "yleisdemokraattiseksi taiteeksi". Hän tunsu vetoa myös maailmanlaajuiseen rauhanliikkeeseen, joka "yhdisti ihmisiä yli poliittisten ja aatteellisten katsomusten osoittamaan mieltään keskeisimmäksi huolenaiheeksi nousseen ydinsodan uhkan edessä" (Lintinen 1982,129).

Holmberg kuului epäilemättä radikaaliudessaan vasemmistolaiseen ääriliikkeeseen, jossa taiteesta muovattiin "aatteellista työjuhtaa, jonka piti osallistua poliittiseen taisteluun" (Valkonen 1990, 221). Kaivanto oli puolestaan selvästi lähempänä Sallisen yleishumaania linjaa, jossa taiteen tehtävänä oli muovata parempaa ihmiskuntaa ja yhteiskuntaa ilman ideologisia sidonnaisuuksia. Kaivantoa syytettiin siitä, ettei hän ilmaistessaan näkemyksensä uhkaavasta ekokatastrofista ja militarismin tuhoisuudesta nimennyt tarkasti suuttumuksensa kohdetta (ibid.).

Punaisen viivan lavastusta suunnitellessaan Kaivanto haki ihmisen ja luonnon synteesiä ja halusi kokea ihmisen osana maisemaa. Kun hän vielä 1960-luvulla tarkasteli maisemaa ikäänkuin ulkopuolisena, oli maisema 70-luvun alun ideologisen taistelun vuosina täynnä ihmisen kulttuurin jälkiä. *Punaisen viivan* syntyäikoihin Kaivannon tuotannossa luonnosta ja ihmisestä tulee synteesi; "itsepintaisesti mielessä pyörii panteismin uusi sisältö ja välttämättömyys, ihmisen pinta, maan iho, alku, vitaalisuus, usko ja yksinkertaisuus". Kaivanto tunsu tuolloin konkreettisimmin olevansa oikeassa suhteessa maailmaan nimenomaan luonnon keskellä, "ajaessaan veneellä pitkin pimeitä järvenselkiä ja nähdessään valojen ja nuotiotulien tuikkivan saarissa." Tämän voimakkaasti aistimansa ihmisen yhteyden luontoon hän pelkisti oopperan lavastuksessa graafiseksi

ilmaisuksi, viivoista rakennetuksi näyttämökuvaksi (Lintinen 1982, 168).

Kun Holmberg korosti *Punaisen viivan* visuaalisessa asussa realismia, oli se myös Kaivannon oma näkemys oopperasta. Hän toteaa suomalaisen näyttämökuvan värin ja valaistuksen usein tuhoavan realistisen todellisuuden tunnun, niillä "viedään ajatukset johonkin satunäytelmään". Koska *Punainen viiva* on "illuusioton teos" on oopperan visuaalinen maailma pelkistetty ja yksinkertainen (Arni 1984,44). Siksi Kaivanto pitäytyi Punaisen viivan lavastuksessa mustavalkoisissa sävyissä, joihin punainen tuo oman, oopperan nimeen viittaavan sisällön. *Punaisen viivan* lavastukseksi oli pelkistetty mustavalkoisia, liikuteltavia seiniä. Oven väriä vaihtamalla saatiin näppärästi tapahtumille mustaa tai punaista kehystä. Kaivannon mielikuva suomalaisesta korven luonnosta on mustavalkoinen, "talven, kevättalven suojasään musta metsä. Mustavalkoisuus oli Kaivannon mukaan myös Kiannon näkemys: "Kiannon tekstissä sanotaan suoraan - se on mustaa, valkoista ja punaista" (Pyysalo 1978).

4. INDUKTIIVINEN POIESIS

4.1. Teoksen alkutilanne, musiikin ydinsolu, runkomotiivit ja näyttämökuvan ”kokonaisuusmaisema”

Koko oopperan merkkien lähtökohta on pienestä sekunnista muodostuva, *ydinsolu*, jota voi pitää teoksen musiikin ydinaiheena.¹ Sallinen muodostaa ydinsolua muuntelemalla teoksen *runkomotiivit*, joista kasvavat varsinaiset *luonnemotiivit*, teoksen karakteristiset sävelaiheet. Myös ydinsolu esiintyy oopperassa runkomotiivin ominaisuudessa: sen sisältämällä intervallilla, pienellä sekunnilla kuvataan oopperassa punaisen viivan kahta, toisilleen vastakkaista merkitystä, sekä verta, että äänestystä. Sallinen on siten halunnut ilmaista tämän, jo Kiannon romaanin nimeen sisältyvän punaisen viivan kaksoismerkityksen myös oopperansa musiikissa.

¹ Sallinen itse käyttää solu-nimitystä teoksensa perusyksiköstä esitellessään III sinfonian tekotapaa. (kts. Salmenhaara 1976, 145)

Ydinsolusta säveltäjä varioi neljä nelisävelistä runkomotiivia, Rm 1, Rm 2, Rm 3 ja Rm 4) joista muodostuu koko oopperan temaattinen perusmateriaali. Ydinsolu sisältyy näihin kaikkiin runkomotiiveihin.

Ensimmäisen runkomotiivi (Rm1) syntyy ydinsolusta ja sen kerrannaisista: Rm 1:n ensimmäinen intervalli on pieni sekunti, toinen intervalli on pieni sekunti kaksinkertaisena, jolloin muodostuu suuri sekunti. Kolmas intervalli on pieni sekunti kolminkertaisena eli pieni terssi. Rm 2 syntyy runkomotiivi 1:stä jälleen laajennuksella: ensimmäinen intervalli säilyy pienenä sekuntina, toinen intervalli laajenee puoli sekuntia, kolmas intervalli laajenee kaksi kertaa puoli sekuntia. Runkomotiivi 3 on Rm 1:n inversio ja runkomotiivi 4 on Rm 2:n inversio. Kun ydinsolu sisältyy kaikkiin näihin teoksen temaattisen perusmateriaalin muodostamiin runkomotiiveihin, on ydinsolulla oopperassa sama funktio kuin Sibeliuksen neljännen sinfonian kaikissa tärkeimmissä teemoissa toistuvalla tritonuksella, jota Aho kutsuu neljännen sinfonian *ydinmotiiviksi*. (kts. Aho 1977).

Runkomotiivit ovat myös muuntelun kohteena. Näin syntyvät muunnokset 2A, 3A, 4A jne. Rm 2:n ensimmäinen sävel leikataan pois, näin syntyy runkomotiivi 2A. Runkomotiivi 2B syntyy Rm 2:n intervallien täyttämällä. 2C:n voi tulkita myös runkomotiivi 2B:n muunnokseksi: 2C:ssä käytetään runkomotiivi 2B:n ensimmäistä, toista, viidettä ja kuudetta säveltä. (2C:ssä on viidennen ja kuudennen sävelen väli suuri sekunti, kun se runkomotiivi 2B:ssä on pieni sekunti)

Rm 3:n muunnos 3A syntyy siten, että Rm 3:n ensimmäinen sävel siirtyy kolmannen ja neljännen sävelen väliin, jolloin terssihyppy täyttyy asteikkoliikkeellä. 3B:ssä on käytetty 3:n toista, kolmatta ja neljättä säveltä (Rm 3:n toisen ja kolmannen sävelen etäisyys on 3B:ssä muuntunut pieneksi sekunniksi). Runkomotiivi 3C sisältää kvartti-intervallin.

Runkomotiivi 4A on Rm 4:n mollimuunnos. Runkomotiivi 4B on mollimuunnos, jossa johtosävel siirtyy oktaavia korkeammalle. Rm 4C:ssä johtosävel ei muodostu perussävelelle, vaan soinnun kvintille.

Esim. Ydinsolu ja siitä muotoutuvat runkomotiivit.

Ydinsolu

Rm 1 Rm 2 Rm 3 Rm 4

Rm 2A Rm 3A Rm 4A

Rm 2B Rm 3B Rm 4B

Rm 2C Rm 3C Rm 4C

Varsinaiset aiheet (1a, 2a, 2Aa, 2Ab jne) syntyvät runkomotiiveista hyvin spontaanin ja vapaan ideoinnin avulla, kuitenkin siten, että runkomotiivien sävelet säilyvät aiheissa aina selvästi tunnistettavina *profiilisävelinä* (tai *runkosävelinä*). Näin samasta runkomotiivista saattaa muodostua ilmeeltään hyvin erilaisia aiheita. Aiheet eivät ole niinkään kehitelty toisistaan, vaan suoraan runkomotiiveista. Sallinen käyttää aiheitaan lähes poikkeuksetta johtoiheenomaisesti, viitaten niillä oopperan tapahtumiin ja henkilöihin.

Realistisen musiikkiteatterin periaatteita noudattavassa toteutuksessa muut merkkijärjestelmät eivät ole alisteisia musiikille vaan toteutuksella pyritään järjestelmien tasapainoon. Musiikki toimii, ei niinkään johtavana, vaan pikemminkin muille merkkijärjestelmille impulsseja antavana järjestelmänä. Tämän ajattelutavan Sallinen on ilmaissut selkeästi myöhemmin kolmannen oopperansa *Kuningas lähtee Ranskaan* (1983) alaotsikossa, joka kuuluu "Kronikka musiikkiteatterille tulevan jääkauden aikana". Instrument-tina ei tällöin ole enää pelkästään orkesteri, solistit ja kuoro, vaan koko esityskoneisto on sävellystyön kohteena. Näyttämötoteutus seuraa niitä lainalaisuuksia, jota musiikki sille asettaa.

Kun Punaisen viivan musiikki saa alkunsa yhdestä ydinsolusta, on myös oopperan visuaalisen toteutuksen lähtökohtana yksi lavastuselementti, jota voi kutsua näyttämökuvan "kokonaismaisemaksi".² Tämä lavastuselementti on tuvan päätyseinä, joka kuvaa Topin mökkiä. Päätyseinä muuttuu vain hivenen varioituna Suutari Raappanan mökiksi ja myöhemmin Puntarpää-kohtauksessa Visuliinin pirtiksi. Se on mukana myös äänestyskohtauksessa. Näyttämökuvaan tuovat vaihtelua myös näyttämön sivuilla sijaitsevat siirreltävät puoliesiriput.

Lavastukseen kuuluu elimellisenä osana myös metsää kuvaava valkoiselle pohjalle tyylitelty musta viivoitus, joka hallitsee näyttämön taka-osaa.

4.2. Runkomotiivi 1

4.2.1. Ensimmäinen karhu-motiivi, Riikan ja Topin repliikit 1. kohtauksessa ja kertova kuoro

Ensimmäinen karhu-motiivi esiintyy kolmessa jaksossa.³ Tämä mieskuoron ja

²Långbacka kutsuu tällaista yhden lavastuselementin hallitsemaa näyttämöä "kokonaismaisemaksi", jollaista hän käytti mm. ohjatessaan Suomen Kansallisteatterille Ibsenin Peer Gynt-näytelmän. Lavastuksessa pyrittiin etsimään muoto, joka hyvin pienin muutoksin voisi ilmentää "Peerin koko maailmankaikkeuden" (Långbacka 1982,72).

³ Jaksolla tarkoitan tässä musiikillista kokonaisuutta, jossa vallitsee tietty yhdestä keskeisestä sävelaiheesta rakennettu motiivinen logiikka.

cornon riittilaulua muistuttava alaspäinen motiivi on johdettu runkomotiivi 1:stä. Rm 1:n kaksi ensimmäistä säveltä säveltä toistuvat vuorotellen, jonka jälkeen liike suuntautuu alaspäin.

1. jakso t. 1-196 Karhu, Topin ja Riikan esittely
2. jakso II näytös t.- 328-541 Koirat haukkuvat ja kertova kuoro
3. jakso II näytös t. 986 - 1019 Karhu hyökkää

Esim. t. 1-4 Ensimmäinen karhumotiivi 1a, (t.1-2) ja sen toisto.



1. jakso t. 1- 196 Karhu, Topin ja Riikan esittely

Ensimmäinen karhu-motiivi esiintyy ensimmäisen kerran aivan oopperan alussa, sen Prologissa. Tämän esiintymän Sallinen on merkinnyt myös dramaturgiakaavioonsa. Rm 1:stä johdetut aiheet ovat Prologin lisäksi keskeisenä musiikillisena aiheena myös oopperan ensimmäisessä kohtauksessa aina tahtiin 196 saakka.

Karhu-motiivin funktio koko oopperan alkua hallitsevana gestuksena on merkittävä erityisesti siitä syystä, että sen näyttämöllinen vastine on *pimeys*. Teoksen alkaessa näyttämöllä ei tapahdu mitään, se on pimeänä ja tyhjänä, Topi ja Riika tulevat myöhemmin. Siten oopperan visuaalinen aloitus on mahdollisimman pelkistetty. Tarkoituksena on ehkä luoda musiikille paras mahdollinen teho ja käyttää pimeyttä luomaan oopperan alkuun uhkaava tunnelma. Ulkopuolelta tulevan uhan vaikutelma on saatu aikaan, ei ainoastaan itsepintaisesti ylhäältä alas-

päin suuntautuvalla painostavalla ja toistuvalla tritonusaiheella vaan myös sijoittamalla kornot ja mieskuoro näyttämön ulkopuolelle. Musiikki ja visuaalinen toteutus kuvaavat korven synkkää pimeyttä ja ulkopuolelta tulevaa uhkaa. Näyttämötoteutuksessa pimeydellä saattaa olla myös muunlainen ilmaus; se kuvaa tietämättömyyttä, samoin kuin valoa pidetään tiedon merkinä. Alun tunnelma on painostava: tyhjällä näyttämöllä ei ole ketään reagoimassa ulkopuolelta tulevaan uhkaan, silloin katsojan on itse reagoitava, se ei voi samaistua uhan kohteeseen, vaan kokee itse olevansa uhattuna.

Kun oopperan kahdeksantoista tahdin mittaisessa Prologissa ensimmäinen karhumotiivi esitetään näyttämön takana, tarjoaa selloilla, kontrabassoilla ja alttoviuluilla normaalilta paikalta orkesterimontusta esitettävä *vastustusaihe* (3a) sille paitsi temaattisen myös visuaalisen ja auditiivisen kontrastin: Topin perhe yrittää vastustaa ulkoa päin tulevaa uhkaa. Itse asiassa aiheitten luonteet kuvaavat hyvin alkutilannetta: ensimmäinen karhumotiivi on aggressiivinen, kasvottomalla mieskuorolla ja cornoilla esitetty maaninen sävelaihe, jolla on vastassaan verkkaisesti syttyvä vastustusaihe.

Vastustusaihe on konstruoitu Rm 3:sta joka muodostaa inversion Rm 1:lle. Säveltäjä korostaa vastustus-aiheessa sen inversio-luonnetta käyttämällä vastustusaiheen ensimmäisenä sävelenä enharmonista cis-säveltä karhumotiiviin sisältyvän des-sävelen asemasta.

Heti Prologin jälkeen tahdissa 19 sijaitseva Topin ensimmäinen repliikki - joka on samalla myös koko oopperan ensimmäinen repliikki - rakentuu myös Rm 3:sta, (tunnus on 3b) ja sisältää harmonia-motiivin tapaan selvän temaattisen kontrastin karhuaiheelle. Myös tahdeissa 21 ja 22 Topi jatkaa vastustusta, jonka jälkeen hänen repliikkinsä suunta kääntyy myötäilemään *ensimmäistä karhumotiivia*.

Esim. t.19-20 Topin uhkaus 3b.



Ensimmäisellä karhumotiivilla on yhtäläisyyksiä *Ratsumies*-oopperan karhu-leikkiin liittyvään sävelaiheeseen. *Ratsumies* on vaimonsa Annan kanssa orjana Novgorodissa. Pääsiäisajan karhuriitteihin kuuluvana *Ratsumies* pukeutuu karhuksi ja köyttää isäntänsä kauppiaan ja tämän vaimon kiinni, mutta polttaakin heidät talonsa mukana ja pakenee Suomeen. Laulu "Ja minä kumarran sinua, oi suuri karhu" jäljittelee Punaisen viivan karhumotiivin tavoin suoranaista riittilaulua, monotonisine saman sävelen toistoinen ja melismoineen.

Esim. *Ratsumies* t. 254-255 karhuriitti.

Ja mi-nä ku-mar-ran si-nu-a oi suu- ri kar-hu

Riikan ensimmäiset repliikit ovat melismaattisia ja pitempiä kuin Topin lyhyet kommentit (Esimerkki t. 136-155). Riika toimiikin usein tapahtumien eteenpäin viejänä, Topin jäädessä myötäilijän rooliin. Riikan repliikeissä ovat RM 1:n sävelet selvästi tunnistettavissa, melodian hallitseva suunta on alaspäinen vaikka sävelet eivät esiinnykään täysin eksaktisti samassa järjestyksessä. Melodia kieppuu usein sävelen h kautta ennen runkomotiivi 1:een kuuluvan b- sävelen ilmestymistä (t. 140-141, t, 143 ja t. 147,148) Puhtaimmillaan Rm 1:n sävelet ovat tunnistettavissa repliikissä "Synkkä pari: isä ja poika" (t. 146-149).

Esim. Riikan valitus 1b, t. 136-155

Kar- hu on met- sän poi- - ka Se kar- hu-a suo- je- lee

Kor- - pi on kar-hun siit- tä-nyt o-mak-sikunin-kaak- seen siit-

tä-nyt Synk- - kä pa- ri

i- sä ja poi- ka samaa synk- kää juurt- ta yhtä

vie- - raat yh- tä pe- lottavat kum- pi

Samalla kun Riika toteaa karhun vievän ruuan perheen lapsilta, kuvastuu Riikan repliikeissä myös muinainen myyttinen käsitys karhun erityisasemasta luonnossa: "Karhu on metsän poika, se karhua suojelee", molemmat ovat yhtä salaperäisiä "yhtä vieraat, yhtä pelottavat kumpikin". Viittaukset muinsaissuomalaisiin karhuuskomuksiin ovat Sallisen omia. Kiannolla karhu on toisaalta peto, toisaalta hän on personifioinut karhun ajattelevaksi olennoiksi, joka itse kuvaa omaa talviunille pa-

neutumistaan ja ruuan saalistustaan. ⁴

Pimeyden jälkeen syntyvä näyttämökuva kuvaa Topin pirtin sisätilaa. Topi ryntää näyttämölle tupansa ovesta laulaessaan ensimmäisen repliikkinsä. Mukana hänellä on karhun tappaman lampaan kello, jonka paiskaa kiukuissaan lattialle. Topi pitää kädessään tukkua lampaan villoja.

2, jakso II näytös t.- 328- 541 " Koirat haukkuvat" ja kertova kuoro.

Toisen näytöksen viidennessä kohtauksessa, juuri ennen kuorojen vuorottelua ja kyläläisten äänestysmietteiden jälkeen, on jakso, jossa kyläläiset kuulevat koirien haukkuvan ja he kyselevät pelokkaina, minkähän takia? Syy haukkumiseen selviää musiikillisen kerronnan avulla, kun oopperan alun *ensimmäinen karhu-amotiivi* esiintyy jälleen. Tahdeissa 328- 401 *ensimmäinen karhumotiivi* esiintyy ilman mieskuoroa pelkästään kahdella kornolla esitettynä. Tällöin se esiintyy epäsäännöllisessä priimikaanonissa (toinen näytös t. 345-352) hieman myöhemmin (t.360-367) edelleen priimikaanonissa, sisältäen karhu-motiivin kvintoli-diminuution. Karhua ei mainita tekstissä, eikä se esiinny tietenkään näyttämökuvassa. Tekstissä kerrotaan vain koirien haukkumisesta. Kiannon romaanissa koirien haukkuminen paljastuu talviunillaan kylkeään kääntävän karhun aiheuttamaksi (kts. Anttila 1995, 79). Topi, Riika ja kyläläiset jähmettyvät paikoilleen puolikaaren muotoon lähes selin katsojiin, kuunnellen kaukaa kuuluvaa koirien haukkumista. Tämän jälkeen seuraavassa pienessä ensemble -

⁴ Muinaisiin karhuriitteihin liittyvien uskomusten mukaan karhun ja luonnon suhde näkyi mm. siinä, että nukkuvaa karhua ei saanut tappaa, koska sen sielu saattoi jäädä vaeltamaan maan päälle. Tämä suhde ilmeni myös tapana palauttaa tapettu karhu rituaalimienoin takaisin karhun haltialle, "taivaalliseen alkukotoonsa." Riikan viittaus karhun yliluonnolliseen syntymään ja metsän hallitsijan asemaan - korpi on siittänyt karhun omaksi kuninkaakseen - on sukua vanhoille suomalaisille uskomuksille karhun syntymisestä tähdistä.

-Missä on ohto synnytetty, mesikämmen käännytetty?

-Tuolla on ohto synnytetty, mesikämmen käännytetty:

kuun sivulla, tykönä päivän, Otavaisen olkapäällä. päällä taivosen yhdeksän

-Kultaisessa kätkyessä, hopeaisen ketjun päässä.(Sarmela 1994,38,39).

kohtauksessa "Kylän koirat ovat alkaneet haukkua" (II.n t. 372-401) he siirtyvät eturamppiin katsoen yleisön yli, aivan kuin koirien haukunta kuuluisi katsomosta.

Esim. II näytös t. 360-361 ensimmäisen karhuaiheen kvintolidiminuutio.



Toisen näytöksen kuorokohtaukseen kuuluvan kertovan kuoron tematiikka on johdettu myös runkomotiivi yhdestä. Se on siten sukua ensimmäiselle karhuaiheelle. Tämän yhteyden Sallinen on merkinnyt graafiseen kaavioonsa yhdistämällä viivalla kuorokohtausta edeltävän "karhun" sekä ensimmäistä kuoroa kuvaavan nelikulmion. Kuorojen tekstit kuuluvat siten yhteen, että ne on käsitelty myöhemmin.

Esim. Runkomotiivi 1 ja kertovan kuoron alku, 1c.



3. jakso II näytös t. 986 - 1019 Karhu hyökkää

Oopperan Epilogissa karhu hyökkää Topin kimppuun ja tappaa tämän. Tällöin *ensimmäinen karhumotiivi* esiintyy täysin samankaltaisena oopperan alun esiintymän kanssa. Topin kuolemaa karhun kynsissä ei näy, eikä sitä kerrota suoraan edes tekstissä. Kuolema kuvataan vain musiikillisen gestuksen avulla.

Punaisen viivan loppuratkaisu on hajanainen ja jopa epäselvä. Holmbergin lausuma, jonka mukaan teosten lopettaminen on hänelle usein ongelma, (v. Bagh-Milonoff 1977,154) pitää paikkansa myös *Punaisen viivan* kohdalla. Partituurin lukijalle Sallinen on selventänyt loppuratkaisuaan kirjoittamalla toiseksi ja kolmanneksi viimeisen tahdin kohdalle myös Kiannon romaanin loppuun sisältyvän tekstin: "Mutta Topi ei enää vastannut, hän makasi hievahtamatta pälvellä ja hänen kaulansa poikki valui veri - punaisena viivana." On oletettavaa, että suurin osa katsojista tunsi Kiannon romaanin lopputapahtumat ja oivalsi siten Topin kuoleman. Kiannon romaania tuntemattomalle katsojalle oopperan lopun tapahtumat saattoivat jäädä epäselväksi. Vaikuttaa siltä, että viemällä Topin pois näyttämöltä ohjaaja on halunnut tehdä hänen kuolemastaan vähemmän tärkeän sivuseikan. Mikäli ohjaaja olisi halunnut korostaa Topin kuolemaa, olisi hän voinut esimerkiksi ohjata Topi hoippumaan takaisin lavalle.

Mitä sitten tekijät ovat halunneet kertoa oopperan finaalilla? Aikaisemmassa analyysissäni olen käyttänyt kahden loppuratkaisun mallia (Anttila 1995, 86-90). Yksilötasolla Topi tuhoutuu karhun kynsissä, toisaalta kollektiivisella tasolla Suutarin Kunilla tuo tiedon vaalivoitosta, kansa, proletariaatti selviää voit-tajana. Vaalivoitto merkitsi pitkän kehityksen alkupistettä. Jälkimmäinen loppuratkaisu edustaa jonkinlaista jatkuvaa ratkaisua, teos siirtyy pois lavalta, aristoteelisesta yhden konfliktin mallista ja alku-loppu ajattelusta yleisön mukana ympäröivään yhteiskuntaan ja katsojansa aikakauteen.

Holmbergin näyttämötoteutusta analysoitaessa kahden loppuratkaisun malli saa mielenkiintoisen vahvistuksen. Topin kuoltua karhun kynsiin, musiikin loppuessa ja Riikan jäätyä lavalle yksin näyttämön paloverho laskeutuu alas. Yleisö reagoi tietenkin aplodeilla ajatellen esityksen jo loppuneen. Paloverho, "rautaesirippu",

nousee ylös, lavalla seisoo edelleen Riika yksin, mutta näyttämökuva on muuttunut: näyttämö on kirkkaasti valaistu, se on koristeltu vappunauhojen tapaisilla värinauhoilla, ja sen takaosaan, tuvan seinustalle on tuotu pensas. Riikka on kulkenut oopperan alun pimeydestä ja tietämättömyydestä tiedon valoon. Valaistus, riemunkirjavat värinauhat, työläisten juhlan tunnusmerkit ja pensas kasvun indeksinä kertovat ohjaajan halusta korostaa oopperan positiivista, toivoa antavaa loppuratkaisua ja jättää Topin kuolema vähemmän merkitykselliseksi. Holmbergin loppuratkaisu muuttaa myös oopperan päähenkilöitten rooliasetelmia ja funktioita. Oopperan sankariksi nousee "proletaariseen tietoisuuteen" kasvanut Riika, joka jää yksin kirkkaasti valaistulle lavalle pensaan ja värinauhojen keskelle.⁵

Oman värityksensä finaaliin tuo myös Riikan tapa reagoida Topin kuolemaan: Riika ei juokse katsomaan katsojilta piilossa tapahtuvaa Topin kamppailua vaan seisoo paikallaan kasvot yleisöön päin. Ehkä ohjaaja on halunnut korostaa Riikan kasvua yhteiskunnalliseen valveutuneisuuteen: Topin kuolema ei merkitse Riikalle enää kaiken loppua, vaan hän on kasvanut tietoisuuteen paremmasta elämästä. Samankaltainen ajatus nousee mieleen seurattaessa Riikan käyttäytymistä lasten kuoleman jälkeen: silloin hän ryömii pois lasten luota. Sekä näyttämökuvan muuttuminen että Riikan luonnoton käyttäytyminen perheenjäsentensä kuollessa merkitsevät ohjaajan suorittamaa oopperan sanoman "ideologista terävöittämistä".

Riikan käyttäytymisen kuvaus on tyypillinen dialektiselle, realistiselle teatterille, jonka lähtökohtana on tuoda esiin *henkilöhahmon ristiriidat* ja niiden esittämisen, eikä luoda psykologisen realismin tapaista *luonnekuvaa, henkilöhahmon ominaisuuksien summaa*. Realistinen teatteri ei sisällä *naturalistisen illuusioteatterin* tuottamaa *psykologista realismia* "jossa lavastuksen ja näyttelijöiden avulla herätetään *todellisuuden illuusio*" ts. uskotellaan yleisölle, että "se, mikä tapahtuu näyttämöllä tapahtuukin oikeastaan jossain muualla ja että näyttelijät eivät ole näyttelijöitä,

⁵ Loppukuvalla on selvää yhtäläisyyttä 70-luvun kuvataiteen sosialistisen realismin oppien mukaiselle positiiviseen työläissankariin, jota kutsuttiin nimellä työläisheeros. Näiden maalausten esikuvat löytyvät neuvostotaiteen lisäksi myös Saksan demokraattisen tasavallan edustustaiteen piiristä Suomessa työläisheeroksen kuvaajina tunnettiin 70-luvulla mm. Jarmo Mäkilä (teos Rautavalimotyöläinen 1975, jonka jäyhäilmeisessä ja punahehkuisessa metallityöläisessä on sosialistiselle realismille tyypillistä uhmakasta paatosta) ja Niilo Hyttinen, jonka realistiseen työläiskuvaukseen sisältyi myös annos runollisuutta ja huumoria. (teos Ihmisen juhlaa 1973.) Teos kuvaa työläisten punalippukulkueessa kulkevaa vanhaa pieksujalkaista miestä. Vanhan miehen olemus on kuvattu selkeästi, muut kulkueen henkilöt näkyvät ainoastaan varjoina. Maalaukset sisältyvät mm. artikkeliin Valkonen 1990, 222,223.

vaan niitä ihmisiä joita he esittävät.” Dialektisessa teatterissa näyttelijä *esittelee todellisuutta*, eikä yritä uskotella, että se mitä se näkee *on todellisuutta*. (Långbacka 1982,204-205). ”Luonnollisesti”, naturalistisesti käyttäytyvä Riikka olisi tietysti rynnännyt seuraamaan järkyttyneenä ikkunasta miehensä kuolemaa ja jäänyt kuolevien lastensa luo.⁶

Jo Sallinen on selvästi laajentanut Kiannon vaalivoittotekstin merkitystä, mutta ohjaaja Holmbergin loppukohtaukseen sijoittamat visuaaliset merkit korostavat huomattavasti vaalivoitto-ilmoituksen ja siihen liittyvän toisen loppuratkaisun, vaalivoiton asemaa. Kun Kiannon romaanissa vaalivoittoteksti on pelkästään erään puolueen ennen vaaleja antamaa lupaus, johon Kianto kaiken lisäksi suhtautui hyvin epäilevästi ja torjuvasti, on Sallinen siirtänyt tämän Kiannon tekstin vaalivoittotiedotuksen yhteyteen; nyt kun vaalivoitto on tapahtunut se tuo todella mukanaan tekstissä mainitut uudistukset. (kts. Anttila 1995, 86-87).

Ohjaajan ratkaisu oopperan lopussa tuo mieleen *Puntila*-näytelmän muodonmuutoksen Brechtin pyrkiessä muuttamaan näytelmää ”naturalistisesta eepiseksi” ja antamaan näin Wuolijoen kansanomaiselle ja humoristiselle kertomukselle vahvasti yhteiskunnallisen sisällön (kts. Långbacka 1982, 243). Holmbergin näkemys rikkoo oopperan musiikin rakenteen, mutta tekee samalla oopperan lopusta selvästi merkityksellisemmän ja vahvemman. Kun aikaisemmin todettiin Holmberg-Långbackan ohjaustyylin hakevan aina juuri esitysaikaansa sopivaa tulkintaa, on loppuratkaisussa selvästi ideologinen, 70-luvun henkeen sopiva leima. Pelkkä vuosisadan alkuun sijoittuva historiallinen ajankuva, tapahtumia toteava tulkinta, ei olisi ollut Holmbergin ohjaajaluonteen

⁶ Samankaltaista ihanteellisuutta ja yksilön oman valinnan vapauden korostusta oli nähtävissä myös mm. radikaalipiireissä suositussa Eero Ojasen Gahlil Gibranin tekstiin säveltämässä laulussa ”Sinun lapsesi, eivät ole sinun lapsiasi,” (mm. Gronow 1979, 99-100) ja jopa Raamatussa jossa Jeesus antoi opetuslapsilleen käskyn: antaa kuolleiden haudata kuolleensa.

mukainen.⁷

Ei ole tiedossa oliko loppukuva Holmbergin vai Kaivannon idea, ehkäpä molempien. Joka tapauksessa loppukuvan värilliset nauhat ovat jääneet askarruttamaan lavastaja Kimmo Kaivantoa siinä määrin, että ne heijastuivat myös hänen muuussa tuotannossaan. Kun Kaivanto 1970-luvun lopussa halusi etsiä taiteessaan ihmisen ja luonnon välille uutta synteisiä, hän käytti värinauhoja myös *Punaisen viivan* ensi-iltavuonna 1978 syntyneessä öljyväriyössä *Ilo pihlajassa*. Teoksessa on kuvattu kaksi harvalehtistä pihlajan oksaa, joissa roikkuu oopperan loppukohtauksen tavoin iloa ilmaisevia sinisiä, valkoisia ja punaisia nauhoja (Kyseinen maalaus on nähtävänä mm. teoksessa Sinisalo-Lintinen-Koivunen 1982 *Kimmo Kaivanto*, Espoo Weilin+Göös, 168-169,kts. liite).

4.3. Runkomotiivi 2

Topin ja Riikan omaa elämänpiiriä, heidän keskinäistä kanssakäymistään ja tapaamiaan henkilöitä kuvataan merkeillä, jotka ovat rakennettu RM 2:sta. Näitä merkkejä ovat suoraan RM kahdesta muotoutuvat Vestmanviikin balladi (2a) Topin tiedotus (2b), RM 2A:sta muotoutuvat II karhumotiivi (2Aa) tukkisavotta (2Ab) II näytöksen alkuaihe (2Ac) ja polkka-aihe (2Ad). Runkomotiivi 2B:stä muotoutuvat Rovasti (2Ba) Keisari (2Bb), Puntarpään äänestyskehotus (2Bc) Riikan odotus (2Bd) Runkomotiivi 2C:stä muotoutuvat kehtolaulu karhulle (2Ca) toruminen (2Cb), metsälinnut (2Cc), tanssi (2Cd),

⁷ Yhteiskunnallinen vaikuttaminen ja vaaleihin liittyvä tematiikka, vaalivoitto (nimenomaan sosiaali-demokraattisen puolueen vaalivoitto) ja sen tuomat muutokset, jotka nousevat teoksen keskeiseksi sanomaksi olivat ajankohtaisia myös 70-luvulla: Kun 60-luvun alkupuolelle oli ominaista "radikaalisuus, pasifismi, idealistisuus ja suvaitsevaisuus", kasvatti sosialidemokraattien vuoden 1966 eduskuntavaalien voitto vasemmiston poliittista sosiaalista ja taloudellista vaikutusvaltaa. Vuosi 1968 merkitsi tämän kehityksen huipentumaa ja käännettä jopa kohti vastakkaisia arvoja: "yhtäältä kohti poliittista pragmatismia, toisaalta kohti suvaitsemattomuutta ja asemasotaa." 1970-luvulla palattiin jäsenkirja ja puolueuskollisuuden aikaan, jossa poliittiset puolueet jakoivat keskenään "mandaatteja ja rahoja" (Paavolainen 1992; 31,32). Punaisessa viivassa esiintuleva valtarakennelmien vastakkainasettelu, suvaitsemattomuus ja ihmisten äänten kalastelu oli siis hyvin tuttua 70-lukulaiselle "poliittiselle asemasodalle."

alistuminen (2Ce) järkytys (2Cf) ja katuminen (2Cg).

4.3.1. Vestmanviikin balladi

Simana Arhippainen, venäläisen laukkuryssän, laulama Vestmanviikin balladi on vanha kansanballadi, jonka teksti ei sisälly Kiannon romaanin. Balladin alkuperää olen aiemmin selvittänyt. Sävelmästä on talletettu useita eri versioita. (Anttila 1995,64-67) Balladin teksti vaikuttaa hyvin irralliselta, ellei sellaisena pidetä balladin ensimmäiseen kysymys-vastaus -dialogiin sisältyvää toteamusta ihmisen ajatuksen vikkelyydestä; ihmisten herättämistä ajattelemaan ja toimimaan kun voidaan pitää eräänlaisena Punaisen viivan perusanomana. Vaeltavien henkilöiden esittämillä aatteellisilla lauluilla oli kylläkin myös esikuvansa. Ei ole tiedossa halusiko Sallinen viitata kiertävän kauppiaan laullulla näihin ns. saksalaisen Burschenschaft-liikkeen keskuudessa esitettyihin vaelluslauluihin, joilla oli selvä aatteellinen merkitys mm. kansallishengen nostattamisessa. Tämä tapa levisi Saksasta Ruotsin kautta Suomeenkin. (Tiainen 1996,9) Vaikka balladi sisältönsä puolesta on irrallinen, sen kysymys-vastaus dialogi muodostaa luontevan jatkon lasten esittämille kysymyksille ja Simanan vastauksille.

Simana ottaa balladin ajaksi lapset tuttavallisesti syliinsä, ohjaaja on halunnut korostaa Arhippainen isällistä ja suojelevaa asennetta. Riika on poistunut näyttämöltä omiin töihinsä, Topi on ruuanhakumatalla.

Balladin ensimmäinen säe, kaksi ensimmäistä tahtia, muotoutuu runkomotiivista 2, balladin ensimmäisestä säkeestä muodostuu mollikolmisointu ja siihen liittyvä yläpuolinen sekunti. Sallinen onkin valinnut tämän, kuten kaikki muutkin *Punaiseen viivaan* lainaamansa sitaatit siten, että niillä on selvästi havaittava yhteys musiikin runkomotiiveihin ja säveltäjän "omiin" sävelmotiiveihin. Leevi Madetoja on *Pohjalaisia* -oopperassaan käyttänyt kansanmusiikkiaineksia "eräänlaisena motiivivarastona, jonka pohjalta suurin osa oopperan sinfonisen

sävelkudoksen aineksista kasvaa ja muuntuu Madetojan oman sävelkielen tyypillisiksi aineksiksi “. Madetoja käyttää kansanmusiikkia myös soinnuttamalla sitä tyylinmukaisesti ja antamalla sille polyfonisen asun (Salmenhaara 1987,220). Sallisen sävellainat eivät ole näin hallitsevia, hänen käyttämiään sitaatteja ei voi pitää motiivivarastona, vaan pikemminkin tietoisina viittauksina oopperan ulkopuolelle, sitaattien alkuperäiseen kontekstiin. Nämä viittaukset ovat selvästi havaittavia erityisesti vallankumoukseen liittyvien lainojen, Marseljeesi-sitaatin sekä Barrikadimarssi-sitaattien yhteydessä.

Vestmanviikin balladin kohdalla viittaus ei ole vallankumous-sitaattien tapaan helposti tunnistettavissa, balladi ei ole siten tuttu, että sen tunnistaisi kansanmusiikiksi, useat kriitikotkin pitivät balladia Sallisen omana melodiana.

Balladin kahdeksan säkeistöä liittyvät toisiinsa pienillä orkesterivälikkeillä, jotka on johdettu runkomotiivista 4, joten niihin palataan myöhemmin. Eräs koko Balladia koossapitävä elementti on Balladin alkuun- “Vestmanviiki tietä ratsasti” -viittaava daktyylirytmä, joka kuvaa sattuvasti kulkemista.

Balladin soinnutuksessa Sallinen käyttää etupäässä terssi- ja sekuntisuhteisia kolmisointuja. Vaikka soinnut eivät muodostakaan varsinaisia tonaalisia jännitteitä, vaikutelma on osittain tonaalinen, jokainen säkeistö alkaa ja päättyy selkeällä a-molli tonaliteetilla. Tonaalista vaikutelmaa lisää jokaisen säkeistön lopun kvarttisuhteinen e-molli- a-molli - kadenssi.

Esim. Vestmaviikin balladin alku, 2a.



Vestmanviikin balladi alkaa RM 2 B:stä muunnetulla alukkeella, joka sisältää sekä ylöspäisen, että alaspäisen asteikkoliikkeellä täytetyn mollisoinnun, ja myös balladin ensimmäiseen säkeeseen kuuluvan yläpuolisen sekunnin. Sama aihe esiintyy leikattuna 1. ja 2. säkeistön, 3. ja 4. säkeistön, 5. ja 6. säkeistön välissä. Muiden säkeistöjen välissä esiintyy *metelöinti* -aihe, joka on johdettu runko-motiivista 4B.

Esim. Vestmanviikin balladin orkesteri- aluke.



4.3.2. Topin tiedotus

Kohta Simanan esittämän balladin jälkeen Topi palaa ruuanhakumatkaltaan takaisin kotiinsa. Hän kertoo Riikalle kokouksesta Visuliinin pirtissä.

Kokouksessa puhuttiin uudesta aatteesta, joka muuttaisi kaikkien elämänolosuhteet. Riika ajattelee ensin kokouksen olevan hengellinen kokous, jossa ainakin lukkari olisi paikalla, mutta Topi toteaa, ettei siellä "näitä lutheruksia veisattu" vaan laulettiin punaisesta laulukirjasta. Topin repliikkiä valmistaa sotilasrummin tremolo ja repliikki sisältää mollisoinnun ja sen yläpuolisen sekunnin. Mukana on myös mollisoinnun kvintille muodostuva alapuolinen sekunti. Topi istuu mietteliäänä sivussa, aivankuin ei uskaltaisi ensin kertoa asiaansa. Sitten hän rohkaistuu, siirtyy näyttämön keskelle ja kertoo viestinsä.

Esim. t. 1425-1430 Topin tiedotus-aihe, 2b.



4.4. Runkomotiivi 2A

3.4.1. Toinen karhumotiivi

Karhua kuvataan ensimmäisessä näytöksessä myös aiheella, jonka olen jo aikaisemmin tulkinnut *toiseksi karhu-motiiviksi* (Anttila 1995, Katso myös Lampila 1979). Tämä mollikolmisoinnusta muodostuva aihe esiintyy ensimmäistä kertaa tahdissa 37, ja aina tahtiin 155 saakka se on orkesterin hallitsevana aiheena. Teksti kertoo motiivin yhteydessä konkreettisesti karhusta: "Ja nyt on varaskin tiedossa: karhu, mesikämmen, helvetin pihkakoura". Aihe ei ole tasapainoinen, eikä itsenäinen, sen loppu muuntuu useimmiten *ensimmäiseksi karhu-motiiviksi*. *Toinen karhumotiivi* kuvaa karhun luonnollista, luontoon kuuluvaa ja elämää säilyttävää puolta. Motiivipariin sisältyvä ambivalenssi kvintin ja tritonuksen välillä, kertoo karhun kaksijakoisuudesta. Toisaalta karhu kuuluu elimellisenä ja tärkeänä osana luontoon ja sen kiertokulkuun, toisaalta se on konkreettinen uhka Topin ja Riikan elämälle; karhu uhkaa viedä perheeltä ruuan ja saattaa perheen nälkäkuoleman

partaalle. Karhun uhkaa konkretisoidaan näyttämötoteutuksessa lampaan kellolla, jonka Topi kiukuissaaan paiskaa lattialle. Topilla on lisäksi kädessään tukku karhun syömän lampaan villoja. Riika rientää hätäntyneenä katsomaan Topin tuomia karhun tihutyön jälkiä.

Esim. t.37 Toinen karhumotiivi, 2Aa.



4.4.2. Tukkisavotta-aihe

Sukua toiselle karhu-aiheelle on ensimmäisessä kohtauksessa esiintyvä, Topin ominta ja tutuinta elämänpiiriä, metsää, kuvaava *tukkisavotta*-aihe. (2Ab) Kuten toisessa karhu-aiheessa myös *tukkisavotta*-aiheessa hallitsevana intervallina on puhdas kvintti. Aihe esiintyy tahdissa 380-383, jossa tekstinä on : "Minun nuoruuteni paratiisi oli tukkisavotta." Sallinen on merkinnyt dramaturgiakavionsa 1. kohtaukseen *Topin känsäkourateeman* , jolla hän ilmeisesti tarkoittaa juuri kyseistä, ensimmäistä kertaa esiintyvää musiikillista aihetta ja siihen liittyvää tekstiä. Topin aloittaessa nuoruusmuistelunsa hän heittää kädessä pitämänsä aseensa rehvakkaasti olkapäälleen.

Esim. t. 380-383 Tukkisavotta-aihe, 2A b.



Aihe esiintyy myös toisen näytöksen alkusoitossa (2Ac) muodossa, jossa em. repliikin melodiasävelet on koottu harmonisiksi intervaleiksi; kvintiksi fis-cis sekä kahdeksi pieneksi terssiksi gis-h ja a-c.

Esim. toisen näytöksen alku, 2Ac.



Tukkisavotta-aiheen alku-intervallien, kvintin ja pienen terssin vuorottelua Sallinen käyttää hieman myöhemmin toisessa näytöksen polkkamaisessa jaksossa, (2Ae, II näytös alkaen t. 161) jossa kylän miehet Epra ja Jussi tekevät pilkkaa Topin tietämättömyydellä äänestystapahtumasta. Epra ja Jussi liikehtivät suurelieisesti ja kaivavat myös viinapullon esille. Kohtaus tarjoaisi aineksia naturalistisiin suomalaisiin kansannäytelmiin kuuluvaan juopottelukohtaukseen, mutta ohjaaja ei suostu luopumaan linjastaan, vaan pitäytyy hyvin niukkaeleisessä tulkinnassa: yksi ryyppy pullosta riittää, rohkeimpana eleenä on toisen miehen nouseminen penkille.

Dramaturgiakaavioon on merkitty "Topin känsäkourateema " tähän yhteyteen, toisen näytöksen alun esiintymää (2Ac) ei Sallinen ole kaavioonsa sisällyttänyt.

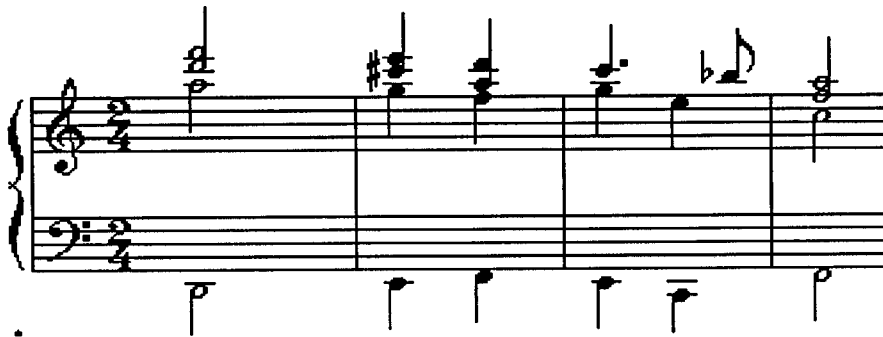
4.5.Runkomotiivi 2B

4.5.1. Rovasti

Rovasti esiintyy oopperan toisessa kohtauksessa Topin nähdessä unta lastensa kuolemasta. Rovastia kuvataan alaspäisellä , koraalia muistuttavalla aiheella, ja se on siten eräs oopperan tyyliallusioista. Melodia saa tuekseen puu-puhaltimilla soitettun klassisen soinnutuksen.*Rovastin koraaliaihe* (2Ba) perustuu klassiseen ää-

nenkuljetukseen, neliääninen kudosisältää jopa oikeaoppisen septimipurkauksen. Aihe tuo mieleen kirkkomusiikin, sillä ympäristöstään selvästi erottuvan, puu- ja vaskipuhaltimilla esitetyn aiheen sointi on urkumainen. Kirkkoon liittyvää valtaa korostaa myös ylhäältä alaspäin kulkeva melodia. Runkomotiivi 2B:n kuusi säveltä sisältyvät koraalimelodian sopraanoon.

Esim.t. 583-586 Rovastin koraaliaihe, 2Ba.



Rovasti esittää repliikkiensä alun laulaen, myötäillen koraaliaiheen melodiaa. Loppuosa Rovastin repliikistä kääntyy aina puheeksi. Valtaosa koko unikohtauksen repliikeistä koostuu kaoottisen orkesterikudoksen läpi kuuluvasta puheesta tai oikeammin huudosta. Sallinen on halunnut varmistaa repliikkien kuuluvuutta lisäämällä toisen kohtauksen esitysohjeeksi: "Esiintyjien on "ponnisteltava" puherepliikkinsä orkesterin synnyttämän vastuksen läpi".

Topin ja rovastin asemoinnissa tulee ilmi brechtiläinen ajatus gestuksesta henkilöiden yhteiskunnallisen aseman kuvaajana. Irvikuvamainen Rovasti on sijoitettu pois näyttämöltä, katsomosta katsoen vasemmanpuoleiseen aitioon, jonka yleisö hyvin tunsi presidentin aitiona. Kun Rovastin repliikit muuttuvat koraali-parodian jälkeen ilkkuvaksi puheeksi, hänen käsittelynsä kuvastaa tuon ajan edistykselliselle teatterille tyypillistä maneeria, provokatorista herravastaisuutta,

jossa "kirkkoa, virkamiehiä ja esivaltaa edustavia rooleja ei voinut tulkita kuin kansan vihollisina (Paavolainen 1992, 211,212). Myös toiseen näytökseen sisältyvän äänestyskohtauksen Konstaapeli Pirhonen kuvataan karikatyyrimaisena herravallan edustajana. Hän muistuttaa enemmän vallastaan tietoista öykkärimäistä santarmia kuin Topille ja Riikalle aikaisemmin tuttua poliisia. Poliisin käytös saakin Topin kysymään hämmästyneenä: "Etkö... etkö sinä tunne minua?"⁸

Rovastin vallan ilmaisu on moninkertainen. Ensinnäkin Rovasti on Topin yläpuolella, hän katselee alentuvasti näyttämöllä pokkuroivaa Topia. Toiseksi sijoittautuminen valtakunnan päämiehen nimikkoaitioon yhdisti Rovastin myös oopperan esitysajan yhteiskunnallisiin vallankäyttäjiin. Lisäksi aitiö muistuttaa erehdyttävästi kirkon saarnatuolia.

Vallan ja valta- ja alistussuhteiden kuvaaminen oli eräs tuon ajan teatterin keskeisiä kiinnostuksen kohteita. Vallan kuvaamiseen liittyvää gestiikkaa käyttivät ohjaustyössään mm. Taisto-Bertil Orsmaa ja Ralf Långbacka. Orsmaa ohjatesaan vuonna 1978 J.J Wecksellin näytelmän *Daniel Hjort* Vaasan kaupunginteatteriin. "Korskeiden hallitsijoiden" mekastaessa katsomon päälle rakennetulla sillalla, tunti katsoja olevansa" heidän surkea alamaisensa" (Kyrö 1978). Långbacka kuvasi ohjauksessaan Brecht-Wuolijoen näytelmästä *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti* kahden yhteiskuntaluokan eroa asettamalla nämä näyttämöllä eri korkeustasoille. Lähtökohta oli Långbackan mukaan paitsi visuaalinen, "myös ideologinen" (Långbacka 1982,190-191). Kansallisoopperan *Macbeth*- ohjauksessa Långbacka käytti visuaalisena perusajatuksenaan suurta näyttämön yläpuolella riippuvaa kruunua "vallan ja vallanhaaveiden vertauskuvana" (ibid., 271).

Toisessa näytöksessä Rovasti ei itse ole läsnä, mutta Rovastin koraalimotiivi esiintyy Topin repliikin , " Arkkulaudat olisi mentävä kysymään Kettuvaarasta, jos myisivät minulle arkkulaudat " jälkeen (II näytös t. 915- 918). Heti tämän jäl-

⁸ Irvikuvamaisen toteutuksen sai myös kirkkoa ja vallanpitäjiä kuvaava Pohjolan piispa ja hänen kulkueensa Sakari Puurusen ohjaamassa Joonas Kokkosen oopperassa *Viimeiset Kiusaukset*. Vaikka Kokkosen ooppera ei aihepiiriltään ollutkaan yhteiskunnallisesti kantaa ottava, oli asetelma Pohjolan piispan kulkuekohtauksessa hyvin samankaltainen kuin Punaisessa viivassa: Paavo Ruotsalainen, oppimaton tavallisen kansan edustaja, esitellen harvoja lukemiaan hengellisiä kirjoja on pyrkimässä epätoivoisesti tavoittamattoman, kulkueen kärjessä liikkuvan Pohjolan piispan puheille.

keen Topi muistelee unessa kuulemiaan Rovastin sanoja lasten siunauksen maksusta " ... menköön nyt markalla, kun ovat yhdessä arkussa. Rovastin motiivi esiintyy jälleen välittömästi repliikin jälkeen. (II näytös t. 927-930) Topin jälkimmäisen repliikin aikana musiikissa esiintyy myös *järkytysaihe* (II näytös t. 918-927).

Lasten kuolema on ehkä oopperan dramaattisin tapahtuma. Se sisältyy myös Kiannon romaaniin, mutta on siellä kevennetty Topin viittauksella vielä elossa oleviin lapsiin ja jälleen raskaana olevaan Riikaan: "onpahan noita vielä pari elossa ja Riikakin näyttää taas olevan..." (Kianto 1958,205). Oopperassa tapahtuma on äärimmäisen dramaattinen, koska Topin ja Riikan kaikki lapset kuolevat.

4.5.2. Keisari

Keisariaihe on mahtipontinen, selkeän klassinen, E-duurissa soiva sointusarja, joka rakentuu bassossa esiintyvälle Rm 2 B:stä muodostuvalle alaspäiselle asteikolle. Bassolinjan sävelet ovat täysin yhteneväisiä Rovastin koraaliaiheen sopraanoäänien melodian kanssa. Keisariaihe esiintyy I näytöksessä kolme kertaa, Simana Arhippainen repliikkien yhteydessä sekä toisessa näytöksessä yhden kerran, silloin Riikan repliikin yhteydessä.

Esim. Keisariaihe, 2Bb ja Arhippainen repliikki t. 1090-1096.

Sil-lä kei-sa-ri hän on ar-molli-nen isämme ja au-rin-kom-me

Mielenkiintoinen kysymys on, sisältääkö keisarimotiivin sointusarja ja siihen liit-

tyvä melodia viittauksen Neuvostoliiton kansallishymnin alkuun? On vaikea uskoa, että yhtäläisyys olisi pelkästään sattumanvarainen, vaan tekstin kertoessa keisarista säveltäjä haluaa peitetysti viitata myös Venäjän tuleviin vallanpitäjiin.

Keisarimotiivin sointusarja esiintyy ensimmäistä kertaa lapsen kysymyksen, "Onko jumalallakin partaa", jälkeen. Toinen esiintyminen seuraa välittömästi. Tällä kertaa tekstinä on "Sillä keisari hän on armollinen isämme ja aurinkomme." Nyt sointusarjassa on harhalopuke, se päättyy E-duurin VI asteeseen.

Kolmannella kerralla (t. 1104- 1111) sointusarja sisältää V/I- kadenssin, johon liittyy myös säännönmukainen septimin purkaminen. Teksti kuuluu tällöin: "Vain kaukaa, vain kaukaa me saamme ihailta keisaria ja hänen loistoaan".

Neljäs esiintyminen on tahdeissa 1163- 67. Tässä esiintymässä loppuosa on minuutio-muodossa. Juuri aikaisemmin Simana toteaa ihmisten metelöivän ja rähinöivän, mutta keisarin ei tarvitse siitä välittää: "Sillä keisari on suuri ja kaikkivoipa." Arhippainei kuvaa Keisarin mahtipontisuutta röyhistämällä rintaansa ja kokoamalla Riikan ja lapset suojelevasti käsiensä suojaan.

Toisessa näytöksessä, kylän miesten tehdessä pilaa Topin tietämättömyydellä punaisen viivan vedosta, Riika tietää, että keisarilta tuodaan tarvittavat välineet, niin paperit kuin kynätkin äänestystä varten. Esittäessään repliikkiään Riika siirtyy näyttämön eturamppiin ja laulaa repliikkinsä osittain suoraan yleisölle. Tällöin *keisariaihe* esiintyy viiden tahdin mittaisena. (II näytös t.227-231) Vaikka bassolinja on sama kuin edellisissä esiintymissä, soinnutusta hämärtää hieman puupuhallinten nopea sekstoli-kuvio.

4.5.3. Puntarpään äänestyskehotus

Vaikka Puntarpään äänestyskehotus liittyy selvästi runkomotiivi 4C:n, viittaa se myös muuhun musiikkiin, äänestyskehotuksella on yhtymäkohtia Barrika-

dimarssiin, joka julkaistiin ensimmäistä kertaa vuonna 1917 ilmestyneessä kirjasessa "Työväen lauluja". Nykyisin se on mukana ainakin Pekka Gronowin toimittamassa työväenlauluja sisältävässä kirjassa (Gronow 1979,39-40). Gronowin mukaan laulu kuvastaa hyvin myrskyisän sotavuoden 1917 tunnelmia.

Lampila kertoo ensi-illan arvostelussaan (Lampila 1978a) Sallisen lainaavan tässä työväenmarsia "Käy eespäin väki voimakas", joka myös sisältyy em. kirjaan, (ss.23,24) mutta itse en löydä Sallisen loppumarssista mitään yhtymäkohtia Lampilan mainitsemaan duurisävytteiseen, mahtipontiseen sävelmään. Saattaa olla, että Lampila on asiaa tarkistamatta sekoittanut marssien nimet.

Esim. Barrikadimarssin alku (Gronowin kirjassa esitettyssä sävellajissa).



Kehotus päättää Puntarpää-kohtauksen. Puntarpää julistaa puheensa lopussa: "Auttakaa puoluetta, niin se auttaa teitä". Samaan aikaan orkesterissa esiintyy Barrikaadimarssin alkusävelistä muodostuva aihe, joka saa nimekseen Puntarpään äänestyskehotus (esim. t. 2219-2223). Marssin kolmas tahti on augmentoitunut, sävelet ovat muuten täysin samat.

Esim. Puntarpään äänestyskehotus 2Bc, t. 2219-2223.



Puntarpään jatkaessa ja kehottaessa kylän väkeä tilaamaan puolueen sanomalehden ja vahvistumaan lukemalla sitä, orkesteriin jää soutamaan marssin 1. ja 2. tahdissa esiintyvät sävelet d-es Tämän jälkeen seuraa loppukehotus: "Ja nyt menkää kansan kaikkivaltiaaseen nimeen". (t. 2230- 2237) Kehotuksen aikana orkesterissa esiintyy unisonona Barrikadimarssin 3. tahdissa esiintyvä alaspäinen asteikkoaihe, (t.2231-32) asteikkoaiheen viides, alimmainen sävel puuttuu, koska jo seuraavassa tahdissa (t. 2233) alaspäinen kvinttikulku alkaa uudestaan.

Puntarpään pitkän ja monivaiheisen esiintymisen jälkeen seuraa puheen loppuhuipennus, väkijoukko, joka on jakautunut Puntarpään tervehdysmotiivin kuulussa ja hänen tullessaan näyttämölle, nousee seisomaan ja yhdistyy yhtenäiseksi joukoksi Puntarpään noustessa loppukehotuksensa aikana pöydälle.

4.5.4. Riikan odotus-aihe

Riika odottaa tietoa vaalivoitosta 7. kohtauksen alussa. Odotusta kuvataan aiheella joka kasvaa runkomotiivista 2B. Klarinetit, fagotit ja kornot soittavat *cantabile*-melodiaa, joka sisältää ylöspäisen puoliaskeleen, sekä sen jälkeen kaksi alaspäistä koloroitua mollisointua (a-molli ja d-molli,t. 674- 679). Sama aihe esiintyy myöhemmin (t.683-689) huilussa. Aihe kertautuu Riikan odotuksesta kertovissa repliikeissä.

Esim II näytös t. 680-688 Riikan odotus-aihe 2Bd , oboe , huilu.



Riika kertoo, miten hän joka aamu avaa suksiladun jonka tuiskuava lumi "kuin kuolinliina" peittää jokainen yö, jotta vaalivoitosta kertova viestintuoja osaisi tulla. Riikan odotus on mainittu ohimennen myös romaanissa, pääpaino Kiannolla on kuitenkin lasten sairaudessa. Kianto kertoo satuttavasti äidin luonnollisesta huolesta lasten ollessa vakavasti sairaana.

Sallinen ja Holmberg poikkeavat Kiannosta ratkaisevasti. He ovat nostaneet esiin Riikan odotuksen, jopa siten, että sairaat lapset eivät ole ollenkaan näyttämöllä, Riika ei edes mainitse heitä. Vasta hieman myöhemmin tapahtuva Kaisan saapuminen ja hänen ilmoituksensa: "Tulin, kun kuulin lastesi taudissa makaavan", (II n. t.767-769) paljastaa katsojalle, että lapset ovat sairaana. Ohjaaja on käyttänyt jälleen dialektisen teatterin keinoja: Riikan asenne ja häneen sisältyvä ristiriita kuvataan näyttämötoteutuksessa, hän ei välitä sairaista lapsistaan, vaan tuleva tieto vaalivoitosta on tärkeämpi. Riika istuu, kävelee eturamppiin ja ryntää välillä ovelle katsomaan, tulisiko viestintuojaa.

4.6. Runkomotiivi 2C

Kun oopperan alussa esiintyneestä karhun uhkasta on väliaikaisesti selvitty, Riika ja Topi alkavat ensimmäisessä kohtauksessa selvittää välejänsä. Riika moittii elämänsä kurjuutta ja muistelee haikeana onnellisempaa nuoruuttaan. Topi suunnittelee karhun ampumista ja muistelee omaa "nuoruuden paratiisiaan", tukkisavottaa. Ruuan loppuminen alkaa pikkuhiljaa paljastua myös Topille, Riika on nälkäkuoleman uhkan jo huomannut aiemmin. Riika ja Topi ovat edelleen pääasiassa kahdestaan näyttämöllä. Lapset tulevat mukaan vasta kolmannessa kohtauksessa, Simana Arhippainen saapuessa.

Riikan ja Topin aiheet kuvaavat oopperan päähenkilöiden mielenliikkeitä ja heidän keskinäistä suhdettaan. Näillä Topin ja Riikan tunnelmia ja keskinäistä suhdetta kuvaavilla aiheilla on usein selvä gestinen funktio: Riikan motiivit, kuten myös

siihen liittyvä näyttämöilmaisuus ovat usein hyökkäviä ja Topin vastaavasti alistuvia ja väisteleviä.

Topin ja Riikan aiheet kulkevat keskeisenä temaattisena aineksena I kohtauksen kehtolaulussa karhulle , (t. 160-196) läpi Topin metsästyskuvauksen (t. 195-270), Riikan nuoruusmonologin (t. 271- 355) , sekä 1. kohtauksen lopussa olevan Topin ja Riikan dialogin (416 - 539) , jatkuen aina Topin unikohtaukseen ja Topin lähtöön saakka. Aiheet jatkuvat myöhemmin II näytöksessä lasten kuoleman yhteydessä.

4.6.1. Topin kehtolaulu karhulle

Topin kehtolaulussa karhulle (2Ca) celesta ja II-viulut (pizzicato) soittavat 8-osaliikettä, jossa kvintti ja kvartti vuorottelevat. Tahdeissa 160-194 esiintyvä kellopeli muistuttaa heliseviä rekikelloja, Topin laulaessa karhun turkin makaavan kohta herrasväen reessä. Topin repliikkien " Nuku pihkakoura " ja "Nuku pörhökarva" alaspäinen kvintti h-e sisältää kontrastin *toisen karhu-aiheen* alulle, toistaen samankaltaisen vastustuksen ilmauksen kuin ensimmäisen karhuaiheen kohdalla. Toinen karhuaihe esiintyykin Topin repliikkien välissä, muistuttaen takajaloilleen nousevan karhun karjahdusta (t. 171-173 ja 197-199).

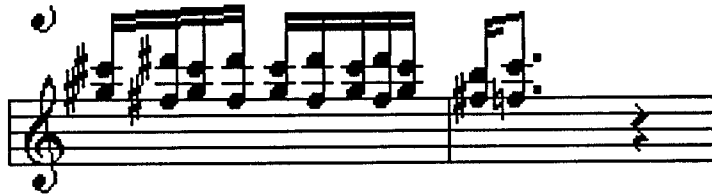
Esim. Topin kehtolaulu- aihe, 2Ca, t. 160-162.



4.6.2. Toruminen

Riikan ja Topin aiheista toinen, *torumisaihe* esiintyy tahdeissa 198-199, Riikan epäillessä Topin karhunkaato puuhia. Nopeasti liikkuvat 16-osat kuvaavat miestä moittivan Riikan torumista sekä narkästynyttä mielentilaa. Puupuhaltimilla (Fl I, fl II, ob I, ob II, cl I, cl II) terävästi esitettävä kuvio, toistuu sellaisenaan tai vain hieman muuntuneena kahdeksan kertaa tahdeissa 198-220 ja myöhemmin vielä kaksi kertaa tahdeissa 250-256. Näyttämöele tukee Riikan ajatuksia. Hän sysää kiukustuneena lapsen syrjään ja ryntää kohti istuvaa Topia, pyörien hänen ympärillään.

Esim. *Torumisaihe*, 2Cb, t. 198.



4.6.3. Metsälinnut

Kolmas Riikan ja Topin aiheiden esiintymä on *metsälintu-aihe* (2C c) tahdissa 220-39, Topin kuvaillessa miten vaikeaa on saada ammuttavaksi arkoja metsälintuja. Jousien pizzicato kuvaa pakoon pyrähtäviä metsälintuja. Näyttämöeleenä käytetään hyvin yksinkertaista merkkiä; puhuessaan metsästyksestä Topi hakee esille aseensa.

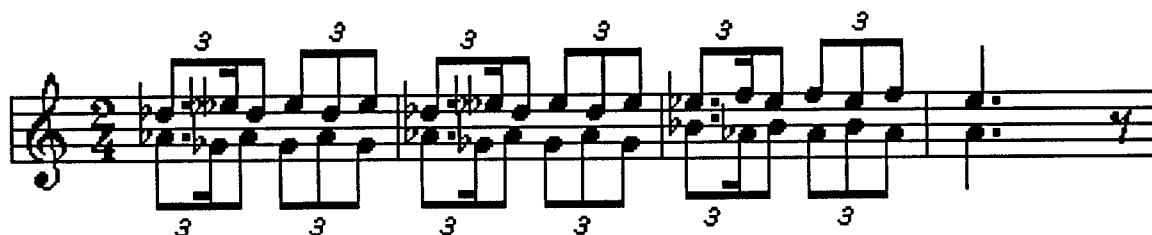
Esim. *Metsälinnut*, 2Cc, t. 220-221.



4.6.4. Tanssi-aihe

Topin metsästyskuvauksen jälkeen seuraavan Riikan nuoruusmonologin (t. 271-355) alku koostuu laajakaarisista puhtaista kvartti ja kvintti-intervalleja sisältävistä repliikeistä kontrastina oopperan alun tritonus-pohjaisille replikoinnille. Tahdissa 312 seuraa tempon vaihdos, kun Riika ryhtyy kertomaan, miten hän nuorena ollessaan oli piikana suuressa talossa. Nuoren Riikan iloisuutta ja valoisuutta kuvaa tanssillinen klarinettien leggiero-rytmissä esittämä *tanssi-aihe*. (2Cd). Musiikin tanssillisuutta vahvistaa Riikan näyttämöele: hän tarttuu hameenhelmoihinsa ja pyörähtelee muutaman tanssiaskeleen.

Esim. Tanssiaihe, 2Cd, t. 312-315.



Sallinen on dramaturgiakaaviossaan esittänyt ensimmäiseen ja toiseen kohtaukseen kuuluvaksi *Riikan nuoruusteeman*. Nuoruusteemalla Sallinen todennäköisesti tarkoittaa tässä analysoitua *tanssiaihetta*, Myös tekstinsä puolesta jakso sopii Sallisen tarkoittamaksi *nuoruusteemaksi*. Tekstissä Riika muistelee onnellista nuoruuttaan. Riikan kuvaillessa, miten herrasväen puheenparsi hänen piikana ollessaan oli kaunista ja koreaa kuin "rastaan laulu ja liverrys helluntaiyönä" musiikki kuvailee liverrystä huilujen, piccolon ja oboen trilleillä ja ja alaspäisillä sekstolikuvioilla (t. 340- 341).

4.6.5 Alistuminen

Riikan nuoruusmuistelun jälkeen tunnelma muuttuu. Topi jää istumaan allapäin

Riikan poistuessa näyttämöltä. Tahdissa 354 esiintyy *alistumismotiivi* (2Ce, Hidas kolmijakoinen Piu Grave-rytmissä esiintyvä motiivi kuvaa Topin alistumista ja raskaita ajatuksia. Topi toistaa motiivin säveliä myös sitä seuraavissa repliikeissä.

Esim. Alistumisaihe, 2Ce, t. 354-378.

klar.

Taas si-nä

ker-rot mi-nul-le pa-ra-tii-sis-ta jon-ka ka-do-tit kun mi-nul-le

tu-lit como,vcl jo-ka vuo-si si-nä

ker-rot sii-tä ja jo-ka vuo-si si-nä

pa-net sii-hen puo-let i-ha-nuut-ta li-sää

Topin alistuneiden ajatusten jälkeen seuraavan Topin nuoruusmuistelun "Minun nuoruuteni paratiisi oli tukkisavotta" musiikilliset merkit rakentuvat rivi 2A:n sävelistä, joten Topin nuoruusmuistelu on jo esitelty.

Puupuhallinten esittämä *torumisaihe* esiintyy jälleen tahdissa 416-417 Topin repliikin "Vaimo helvetin tuli" aikana motiivi esiintyy osittain jousilla ja trumpeteilla vahvistettuna kolme kertaa hieman eri pituisina.

Tahdista 464 alkaen *tanssiaihe* kertautuu sekä jousissa, että puupuhaltimissa, Riikan todetessa Topin olevan vastuussa nälkäisistä lapsistaan: "...itsehän olet ne maailmaan saattanut:tottapahan ruokitkin". *Tanssiaihe* esiintyy myös sitä seuraavan Topin maanittelun aikana: "Niinkö totta Riikaseni,niinkö totta Riikaseni". Topi yrittää lähennellä Riikaa, mutta Riika pyrkii pako.

Punaisen viivan eräänä tärkeänä ominaispiirteenä voi pitää rakkaus-elementin lähes täydellistä puuttumista. Päähenkilöiden suhde kuvataan kurjissa elämänolosuhteissa ennenaikaisesti vanhentuneiden ihmisten suhteena, jossa hellydenosoituksilla ja kiintymyksellä ei ole juurikaan sijaa. Riika tuntee olevansa laiskaa Topia parempi ja sivistyneempi, hän osaa lukea ja siksi katsoo oikeudekseen kutsua Topia äijänkäppyräräksi ja sydänmaan tolloksi, joka ei kauneudesta mitään ymmärrä. Topi ei itse halua myöntää omaa saamattomuuttaan, mutta se tulee esiin alitajuisesti unessa Rovastin todetessa hänen olevan laiska ja saamaton. Riikan ja Topin keskinäisten kiintymyksen tunteiden puuttuminen korostaa alusta alkaen molempien hahmojen erilaisuutta ja yksilöllisyyttä. Kummankin ominaispiirteet korostuvat toisessa näytöksessä, jossa Riikka tarttuu hanakasti uuteen aatteeseen, Topin jäädessä staattiseksi ja kehittymättömäksi hahmoksi.

Riika keskeyttää Topin lähentely-yritykset toteamalla pirtissä jauhavan vielä kolmantena kivenä puutteen ja kurjuuden painavan kiven. *Alistumismotiivi* esiintyy nyt myös Riikan repliikissä, hänen pelätessään, että puutteen ja kurjuuden painava kivi ottaa sydämen paikan rinnassa. (t. 499-504) Ahdistavaa tunnelmaa lisäävät kornojen ja puupuhallinten 16-osa fanfaarit (t. 493 ja 496).

4.6.6. Järkytys

Tahdissa 547, juuri ennen kuin Topi huomaa jauhojen jo loppuneen esiintyy *järkytysaihe* (2Cf). Motiivin polyrytmiikka kuvaa Topin sekavaa ajatusmaailmaa: I- ja II huilujen ja I-klarinetin synkopoidut 8-osat saavat seurakseen II-huilun, sekä II- ja III- klarinettien triolirytmien.

Leipäjauhojen loppuminen ilmaistaan puheen avulla. Topi hakee näyttämölle tyhjän jauhovakan ja toteaa: "Tyhjänähän tämä...Herra Jumala... en tiennyt, että vakka jo mustan tyhjänä ammittaa." Riika vie lapsen pois näyttämöltä ikäänkuin hän ei haluaisi, että lapsi huomaisi ruuan loppumisen. Orkesterissa esiintyy puhallinten esittämä *järkytys- aihe* yhdessä sotilasrummun tremolon ja jousien klusterin kanssa.

Musiikki ennakoi välittömästi tätä seuraava Topin unta, jossa Topi vie Rovasti siunattavaksi kuolleita lapsiaan. Tahdissa 554 mukaan tulevat neljä kornoa, jotka tuovat vielä oman lisänsä Topin kaoottiseen mielikuvamaailmaan. Itse asiassa *järkytys-aihe* on esiintynyt jo aiemminkin (t. 511-513, 520-522, 524-529 Riikan surressa lastensa huonoa tilaa.

Topin ja Rovastin unikohtauksessa *järkytys-aihe* esiintyy pidennettynä, rytmisesti varioituna ja ambitukseltaan hieman muuttuen, vuorotellen Rovastin *koraali-aiheen* kanssa.

Topin unikohtauksessa (tahti 560 alkaen) *järkytys-aihe* kuvaa Topin äärimmäistä hätää. Motiivi esiintyy klarineteilla ja fagotilla ambitukseltaan epäsäännöllisenä ja poukkoilevana. Aihe katkeaa rovastin koraalimotiivin aikana. Motiivi esiintyy myös *diminuutiona* korkeilla huiluilla ja klarineteilla esitettynä reaktionä rovastin ahdisteluun (t. 639-647, 652-653).

Esim. Järkytysaihe, 2Cf, t. 553-555.

The image shows a musical score for four horns, labeled fl I, II, III and cl I, II, III. The music is in 2/4 time and consists of four measures. The first two staves (fl I, II and fl III) play a rhythmic pattern of eighth notes. The last two staves (cl I and cl II, III) play a similar pattern but with triplets. The score is written in a single system with four staves.

Juuri ennen Topin heräämistä kellot (campani) soittavat kolmasti toistuvaa rytmiä:

Esim. 667-669



Kellot tuovat mieleen Topin ajatuksissa soivat varoituskellot, havahtuuhan Topi huomaamaan koko elämäntilanteensa toivottomuuden heti kellojen jälkeen. Toinen ajateltavissa oleva merkitys on, että kellojen sointi kuvaa siunauskelloja, koska Rovasti puhuu tässä yhteydessä lasten siunaamiseen tarvittavasta rahasta.

Järkytysaihe esiintyy myös toisessa näytöksessä (II näytös t. 918- 927) Topin muistellessa Rovastin sanoja lasten siunauksen aiheuttamista kustannuksista.

Samoin kuin I näytöksen unikohtauksessa, *järkytysaihe* on silloinkin Rovastin koraaliaiheeseen ympäröimä.

4.6.7. Katuminen

Topin lähdettyä leipäjauhojen hakuun, jää Riika ajatuksissaan seuraamaan hänen kulkuaan. Riika katuu pahoja puheitaan ja sitä että toivoi jopa miehensä kuolemaa. Riikan katumusta kuvataan tahdista 866 alkavalla *katumusaihe*, (2Cf) joka sisältää rinnakkaisia puhtaita kvartteja.

Esim. *Katumusaihe*, 2Cg, t. 867-868.



4.7. Runkomotiivit 3A ja 3B.

4.7.1. Lähtö- aihe

Topi päättää lähteä hakemaan apua heti havahduttuaan hereille painajaisunestaan. Musiikissa lähtöä kuvataan *lähtöaiheella* joka kasvaa runkomotiivista 3A . *Lähtöaiheen* luonteenomaisin piirre on tasainen 16-osa rytmi. Lisäksi täydellisessä muodossaan esiintyessään se sisältää puhtaan kvartin mittaisen hypyn.

Topi hakee säkin, johon hän lastaa ampumiaan "lennunraatoja", jolla voisi ostaa leipäjauhoja. Riika antaa kehrukset vietäväksi Ruustinnalle, sekä ojentaa Topille lakin ja matkasauvan.

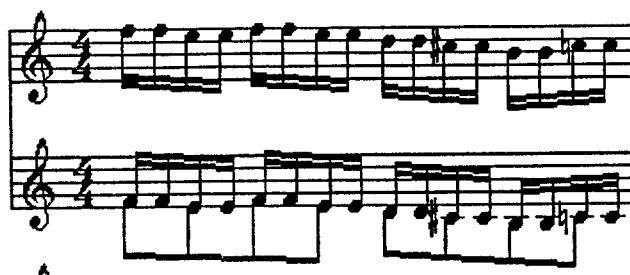
Lähtöaihe on selväpiirteisen rytmisen, ylöspäin suuntautuva , energinen aihe joka kasvaa vähitellen puolisävelaskelia sisältävästä trumpettifanfaarista täyteen mittaansa sitten augmentoituen ja häipyen. Kontrastoivaa vaikutelmaa oopperan aikaisempaan musiikkiin luo lähtöaiheen sisältämä puhdas kvartti, vastakohtana aikaisemmalle tritonuspohjaiselle tematiikalle.

Esim. t. 683

Lähtöaiheen kehittelyä trumpetti



Esim. t. 686 Lähtöaiheen kehittelyä, trumpetti



Lähtöaihe esiintyy täydellisessä muodossaan Topin repliikin: "Minä lähden nyt kirkonkylään" aikana tahdeissa 690-92 I-viulussa, sekä välittömästi tämän jälkeen tahdeissa 692-696 uudelleen, tällä kertaa II-viulussa.

Esim.t. 690-692 Topin lähtöaihe, 3Aa ja sen kertaus.



Esim. t. 692-696 Topin lähtöaiheen laajentuma.



Topin tehdessä lähtöä aihe esiintyy useaan kertaan eri jousisoittimilla kunnes tahdissa 743-744 se esiintyy unisonossa koko jousikvartetilla. Tahtiin 749 on säveltäjä kirjoittanut merkinnän "Topi lähtee". Tässä tahdissa lähtöaihe esiintyy uudelleen unisonossa edellisen esiintymän tapaan jousikvartetilla. Lähtöaiheen varovainen ja hapuileva alku, sen laajeneva ambitus ja siirtyminen usealle soittimelle luo vaikutelman vahvistuvasta päätöksestä.

Esim. Lähtöaihe, t. 743-744.

VI I
VI II pizz.
Vle pizz.
Vcl

Kun Topi on lähtenyt, aihe kertautuu välittömästi jousikvartetin osittaisena pizzicatona ilman 16-osarepetitiota, (t. 752 ja 754-756) kuvaten näin Topin loittonemistä. Uuteen muunnokseen tulee mukaan myös johtosävelen luonteisen cis-sävelen palautus. Riikan seurattessa Topin matkaa, lähtöaiheen augmentoitu muoto esiintyy aika-ajoin.

Esim. Lähtöaihe t. 754-756.

VI I pizz.
VI II pizz.
Vle pizz.
Vcl
Cb

4.7.2. Ennustus ja kehtolaulu kuolleille lapsille

Toisen näytöksen alussa Riika lukee otteita puolueen sanomalehdestä. Kaisa ennustaa lukemisen tietävän onnettomuutta ja verenvuodatusta. Kaisan ennustuksien musiikillinen merkki on *ennustusaihe* (3Ba), joka esiintyy jo ennen tekstiyhteyttä toisen näytöksen 18 tahdin pituisessa orkesterin alkusoitossa.

Tästä cornojen ja klarinettien yhdessä esittämästä aiheesta kasvaa merkittävä temaattinen tekijä koko toiselle näytökselle (II n.t.6-10). Ennustusmotiivin merkitys kasvaa vähitellen sen alun alaspäisen kvartin kääntyessä ylöspäiseksi ja motiivin kasvaessa näytöksen lopussa Kaisan laulamaksi *kehtolauluaiheeksi* (3Ab) kehtolauluksi kuolleille lapsille. Kehtolaulussa ennustusmotiivin intervallit, alaspäinen kvartti ylöspäinen pieni sekunti ylöspäinen suuri terssi ja alaspäinen suuri sekunti esiintyvät *inversiossa*, ja rytmisesti muuntuneina.

Kehtolaulu muistuttaa kansansävelmää sen kuitenkin olematta sitä. Sen funktio on samantapainen kuin *Ratsumiehen* kolmannessa näytöksessä käytetty alkuperäinen kansansävelmä "Tuuti lasta tuonelahan", joka toimii Sallisen mukaan koko *Ratsumies*-oopperan viimeisen näytöksen *cantus firmuksena* (Kulttuurivihkot 2/1979).⁹ *Ratsumiehesä* Sallinen käyttää siis tuon kansanlaulun melodiaa. *Punaisessa viivassa* Sallinen käyttää saman laulun tekstiä.

Esim. Ennustusaihe, 3Ba II n. t. 31-35.



9

Tuuti lasta tuonelahan- laulun melodiaversioita esiintyy useissa lähteissä. Mm. teoksessa Sonninen-Polas -Kiiski-Jokinen *Kansanmusiikki 1 Laulusävelmiä*, 1977,45 (Suomen kunnallisiitto, Helsinki) sekä kahtena versiona Anneli Asplundin ja Annukka Forstadiuksen kirjassa *Unilintu Sata suomalaista kehtolaulua* s. 42,43 (Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1989) Näissä lähteissä melodia ei kuitenkaan esiinny Sallisen käyttämässä muodossa.

Esim. Kehtolauluaihe, 3Ab II. n. t 859-860.



Kehtolauluaihe esiintyy ensimmäistä kertaa tahdeissa 69-72. Alun kvarttihyppy on vielä täytetty asteikkoliikkeellä ja sen ambitus on vielä vähennetty kvartti. Kaisa tulee mukaan tahdissa 71 unisonossa. Teksti kuuluu ”Selvät on merkit auringossa ja kuussa”. Toisen kerran kehtolaulumotiivi esiintyy tahdeissa 87-92. Tällöinkin motiivi esiintyy yhdessä bassoklarinetin kanssa. Kaisan ennustus kuuluu tällä kertaa: ”Silloinkin antoi luonto selvät merkit: tuli tulvimalla metsästä hiiriä, tuhansittain hiiriä, inhoja mustapäitä metsistä”.

Bassoklarinetin ylöspäisestä kuviosta kasvavat jousien ryöpsähdykset, jotka kuvaavat hiirilauman ryntäystä. t. 99-104. Toinen kuvaava aihe seuraa heti tämän jälkeen, t. 105-110. Kaisa kertoo, miten hiirilaumojakin iljettävämpi on tämä henkinen kulkutauti, joka vaeltaa pitäjämästä pitäjään. Musiikissa tätä kuvataan 6 tahtia kestäväällä jousien väreilevällä tremololla.

Kaisan kertoessa miten tämä henkinen kulkutauti tahtoo polkea ”iki-jumalan Zebaothin järjestyksen” esiintyy *ennustus-aihe* tahdeissa 113-114 jälleen klarineteilla ja kornoilla esitettynä. Tahdeissa 115-116 motiivin synkooppirytmiksi muuttuu tasaiseksi neljäsosa rytmiksi. Ennustusmotiivi esiintyy vielä häivähdyksenomaisesti tahdeissa 129-130 I- ja II-viuluissa.

Riikan odottaessa viestintuojaa, joka ”kertoo, että meillekin tulee toinen elämä tulee valkeat leivät ja valkeat puurot ja eheät paidat ja kauniit kuvakirjat”, soi tahdisten 733 alkaen tahtiin 738 bassoklarinetilla, I-klarinetilla ja matalien jousien

pizzicatolla soitettu Kaisan *kehtolaulu-aihe* (3Ac). Vaikka repliikki on toivova ja odottava, musiikki ilmaisee jo lasten kuoleman.

Tahdissa 859 alkaa varsinainen Kaisan kehtolaulu, "Tuuti lasta tuonelahan", jota bassoklarinetti aikaisempaan tapaan myötäilee. Sama 7/4-rytmisen melodia toistuu yksitoista kertaa.

Oopperan lopun suureen motiivien kertaukseen kuuluu myös vielä kerrankehtolaulumotiivi. Se esiintyy nyt voimakkaasti tuuban, pasuunoitten trumpettien fagottien, sekä matalien jousien soittamana. Motiivi esiintyy sekä alkuperäisessä muodossaan että temaattisesti tiivistettynä alkaen tahdistista 930 tahtiin 941 saakka. Tyypillistä Sallisen sävellystekniikalle on se, ettei näinkään monen soittimen käyttäminen saa häntä siirtymään polyfoniseen muotoon, vaan motiivi esiintyy yksinkertaisesti unisonossa.

Kaisa laulaa kehtolaulunsa kuolleen Iita Linta Marian vieressä. Riika on antanut lapsensa Kaisalle ja alkaa itse ryömiä pois. Riikan epäloogista käyttäytymistä voi selittää ohjaajan intentiolla tuoda esiin Riikan kehitys: Ensimmäisen näytöksen elämänsä tyytymättömästä ja taaksepäin katsovasta Riikasta kasvaa toisen näytöksen alussa asioista selvää ottava ja uudesta aatteesta kiinnostunut työväenluokan jäsen. Vaikka Riika suree "omaa kukkaansa", hän ei halua jäädä paikoilleen vaan kulkee kohti valitsemaansa päämäärää. Samantapainen käyttäytyminen on nähtävissä myös Topin kuollessa: Riika ei riennä katsomaan, vaan kääntää selkensä. Nämä molemmat näyttämöeleet saavat selityksensä loppukohtauksen *työläisheeros*-kuvassa, jossa Riikan kehitys täydellistyy.

Riikan ryömiminen on ele, jossa tuodaan dialektiikan keinoin esiin häneen sisäinen ristiriitansa: hän suree lastaan, mutta on samalla jo tietoinen uudistuksia tuovasta opista, jota hän itse haluaa seurata. Riikan "luonnollinen" käytös, jollaisena *naturalistinen illuusio-teatteri* sen ehkä kuvaisi olisi tietysti toisenlainen: hän jäisi suremaan kuolleen lapsensa luo, eikä antaisi sitä vieraille ja ryömisi pois tämän luota. Topin kuollessa hän rientäisi katsomaan ikkunasta tämän kamppailua, eikä kääntäisi selkäänsä.

4.8. Runkomotiivi 3C

4.8.1. Puntarpään tervehdysaihe ja "Marseljeesi-sitaatti"

Visuliinin pirtissä uudenvuoden aattona tapahtuvan Puntarpää-kohtauksen lavastuksena on edelleen pirtin päätyseinä. Muutoksen tuo aiemmin harmaa ovi, joka nyt on muuttunut punaiseksi. Väkijoukko, joka edellisen kohtauksen loppun sijoittuvan marssin aikana saapuu paikalle, kättelee toisiaan ja Puntarpään saapuessa ovesta jakautuvat istumaan näyttämön oikealle ja vasemmalle puolelle, Puntarpään kävellessä näyttämön eturamppiin. Vaikuttaa siltä että Puntarpään tulo jakaisi siihen saakka yhtenäisen ihmisjoukon "oikeistoon" ja "vasemmistoon". Holmbergin graafisen asemoinnin tuntien voi olettaa, ettei ole sattuma se, että Puntarpäästä katsoen vasemmalla puolen istujia on enemmän.

Topin ja Riikan musiikillisen käsittelyn tavoin Puntarpää ei saa mitään yksittäistä aihetta, vaan häntä kuvataan hyvin monimuotoisesti. Puntarpää-kohtauksen alussa on vahvana musiikillisena merkinä voimakas alaspäinen kvartti-intervalli, d-a (t. 1642-1645) joka on hallitsevana intervallina myös Topin lähtöaiheessa. Tällä tavoin on musiikissa ilmaistu ennakkoon Topin lähdön tarkoitus. Tätä intervallia voi pitää lähtöaiheen augmentointiprosessin päätepisteenä: aikaisemmin 16-osina ja 8-osina esiintynyt aihe pelkistyy yhteen neljäsosina soivaan kvartti-intervalliin. Kvartti d-a ja heti sitä seuraava kvartti c-g esiintyvät myös Puntarpään ensimmäisessä repliikissä: "Aateveljet! aatesisaret!" Tämä *Puntarpään - tervehdysaihe* (3Ca) esiintyy myös Puntarpään lopputervehdyksen yhteydessä, jolloin hän kehottaa kansaa äänestämään tulevan maaliskuun vaaleissa. Tällöin sävelinä ovat alaspäiset kvartit cis-gis ja d-a (t. 2149-2152).

Kvartilla on myös yhteys eräaseen Puntarpää-kohtauksen sävelsitaattiin, Ranskan vallankumoukseen liittyvän Marseljeesin alkusävelet esiintyvät kolme kertaa. Tahdeissa 1958-59 sitaatti ei vielä ole täysin tunnistettavissa, koska Marseljeesin 2. 3. ja 4. sävel esiintyvät yhtäaikaan.

Marseljeesi tunnettiin Euroopassa vallankumouksen tunnussävelenä. Kun Suomessa kansallisuusaate alkoi nostaa päätään vuonna 1884, kirjoitti nuori Z. Topelius Marseljeesiin uuden hurmoshenkistä kansallistunnetta tiikuvan tekstin, jotka kertoi tulesta, verestä orjuuden kahleista ja vapaudesta. Tätä laulua esitettiin Pohjalaisten ylioppilaiden juhlassa, ja se herätti ärtymystä viranomaisissa, jotka uhkasivat Topeliusta kotitarkastuksella (Tiainen 1996,9).

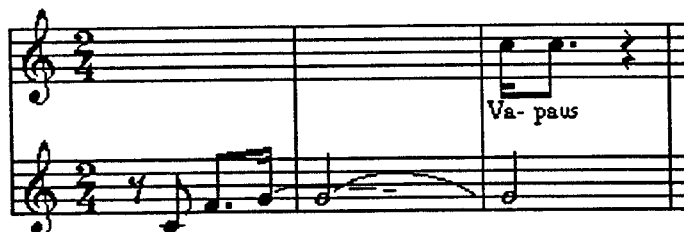
Sallinen on käyttänyt sitaattia oopperassaan juuri sen alkuperäisessä merkityksessä: nostamaan vallankumouksellista tunnelmaa.

Esim. Marseljeesi-sitaatti 3Cb, t. 1958-1959.



Sanalla "Vapaus" (t. 1980-81) sitaattilainana on selkeä ja helposti tunnistettavissa: Sitaatin kolme ensimmäistä säveltä c ja f ja g esiintyvät orkesterin soittamana, Puntarpään laulaa sanan vapaus, mukaan tulee neljännellä sävelellä, joka on c. Sotaisaa tunnelmaa tehostavat myös pikkurumpu ja sotilasrummun crescendot.

Esim. Marseljeesi-sitaatti 3Cb, t. 1980-81.



Seuraava yhtä selkeä sitaatti on tahdissa 2005-2006 juuri ennen sanaa veljeys. Tällöin kaikki neljä ensimmäistä säveltä esiintyvät orkesterissa.

Esim. t. Marseljeesi-sitaatti, 3Cb, t. 2005-2006.



4.9. Runkomotiivi 4

4.9.1. Simanan tervehdys

Arhippainin kohtausta, oopperan kolmas kohtausta tuo muutoksen oopperan alun tritonussävyihin. Kolmannen kohtausta musiikki on tonaalista ja rytmisesti selväpiirteistä. Uutta näkökulmaa säveltäjä on halunnut korostaa kohtausta edeltävällä tauolla. Musiikin pysähtyminen on merkitty myös dramaturgia-kaavioon.

Simanan tervehdysaihe esiintyy rytmisesti muunneltuna läpi koko kolmannen kohtausta. Kohtausta on muitakin aiheita, jo edellä esiteltyt *keisariaihe* ja *Vestmanviikin balladi* kuten myöskin myöhemmin esiteltävä *lasten aihe*. *Simanan tervehdysaihe* muunneltavine daktyylirytmineen tuo koko kohtausta tihentyvän tunnelman. Arhippainin kohtausta leppoisa alku luo teokseen suvantovaiheen, josta jännite kasvaa kohti kohtausta lopussa sijaitsevaa marssimaista välikettä joka puolestaan valmistaa suurta, koko oopperan sanoman kannalta keskeistä Puntarpää-kohtausta.

Arhippainin kohtausta on usein moitittu irralliseksi. Musiikillisia yhtymäkohtia Arhippainilla on Puntarpäähän ja hänet voidaan siten yhdistää uuden aatteen

tuojiin (Anttila 1995, 63). Tekijät ovat saattaneet nähdä Venäjän ja Ruotsin välillä kulkevan Arhippainin eräänlaisena kansainvälisyyden edustajana: uudet aatteet eivät saavu pelkästään idästä, vaan ovat osa kaikkien maiden välistä vuorovaikutusta.¹⁰

Näyttämökuvakin luo mielikuvan vuorovaikutuksesta, kuvatessaan ihmisten liikkumista. Kohtauksen alkuun sisältyvän pienen orkesteri-interludin aikana eri suuntiin näyttämön poikki kulkee ihmisiä kantamukset selässä reagoimatta toisiinsa millään tavalla: ihmiset ovat toisilleen tuntemattomia ja kulkevat omaa tietään. Uudeksi lavaste-elementiksi kulkemisen ajaksi ilmestyvät näyttämön molemmille puolille kaupungin muureja markkeeraavat puoli-esiriput Topin mökin näkyessä muurien välistä. Muurit häviävät ihmisjoukon poistuessa ja Simanan astuessa Topin pirttiin. Venäläistä tunnelmaa näyttämölle tuo tuvan pöydälle ilmestyvä samovaari.

Arhippainin kohtauksen irrallisuutta voi selittää myöskin dramaturgisilla perusteilla. Kun tekijöiden intentiona ei ole niinkään hakea teoksesta dramaattista vastavoimien kamppailua "aristoteelisen" draaman tapaan, vaan enemmänkin luoda oopperasta kehitystarina, on lähtökohta sama kuin dialektisessa realismissa: brechtiläinen näytelmä oli kuin kuvasarja taidenäyttelyssä jossa yksittäisen kohtauksen merkitys oli vastata yhtä kuvaa tässä galleriassa (Haikara 1992,515). Kysymys ei siis ole kohtausten vastakkainasettelusta, ja funktiosta lähiympäristöönsä nähden, vaan kokonaisuus syntyy asettamalla yksittäiset kuvat yhteen ja peräkkäin. Långbackan mukaan dialektinen realismi ei koskaan pinnistele luodakseen osista yhtenäisen kokonaisuuden - kokonaisuus saa syntyä itsestään (Långbacka 1977,205).

¹⁰ Arhippainin kohtaus sivuaa jossain määrin myös *Ratsumies*-oopperan tematiikkaa Molemmissa on kysymys suomalaisten asemasta idän ja lännen välillä. Näkökulma *Punaisessa viivassa* on yksilöllinen, aatteet kulkevat ihmisten mukana. *Ratsumiehessä* näkökulma on laajempi, Ratsumies joutuu Kauppiaan ennustuksen mukaan perustamaan uuden valtakunnan Venäjän ja Ruotsin välille:

Kauppias: Sinusta tulee kuningas Ruotsin ja Venäjän välille.
 Etkä sinä pääse siitä eroon,
 kuningaskunnasta,
 et pyytämällä, et pakenemalla, et koskaan (*Ratsumies*- näytelmä, Haavikko 1978,271).

Arhippainen kohtausta alkaa trumpetin ja piccolon vuoropuhelulla, joka on myöhemmin oopperassa käytetyn Vestmanviikin balladin täydellinen inversio.

Esim. Vestmanviikin balladi (alarivi) ja 3. kohtauksen alku

Kolmannen kohtauksen kahdesta ensimmäisestä tahdista rakentuva varsinainen *Simanan tervehdysaihe* (4a) esiintyy erilaisissa rytmisissä hahmoissa läpi koko kolmannen kohtauksen.

Kun Vestmanviikin balladin koko inversio on käyty kerran läpi tahdeissa 940 - 947, jatkuu Balladin inversion eri säkeistä koostuva vuoropuhelu Riikan ja Simanan repliikkien taustalla aina tahtiin 1007 saakka, josta alkaa *lasten aiheen* sointusarja. *Simanan tervehdysaiheen* melodinen muunnos esiintyy tahdissa 1021-1022 *lasten aiheen* yhteydessä. Tässä muunnoksessa *Simanan tervehdysaiheen* 2. tahdin melodia ei jatku E-duurissa, vaan siirtyy *lasten aihetta* myötäillen f-molliin. *Simanan tervehdysaihe* esiintyy alkuperäisessä muodossaan yhdessä myös *keisariaiheen* kanssa, tahdissa 1082-83, sekä kahdeksasosat trioleiksi muuntuneena edelleen *keisariaiheen* yhteydessä tahdeissa 1090-1091 ja 1163-1165.

Kolmannen kohtauksen päättävän marssin (t.1609- 16333) ensimmäinen tahti on

Simanan tervehdysaiheen diminuutiomuoto. Itse asiassa koko marssi rakentuu tälle aiheelle. Päätösmarssiin sisältyy myös muoto, jossa 16- osat muuttuvat 32-osiksi (t.1628-1630).

Esim t. 1609 Kolmannen kohtauksen päätösmarssin alku.



4.9.2. Simanan hyräilyaihe

Simana Arhippaine laulaa Suutarin ja Topin repliikkien taustalla aihetta joka esiintyy niin useasti, että sen voi tulkita olevan itsenäinen sävelaihe. Tämä *Simanan hyräilyaihe* esiintyy ensimmäistä kertaa orkesterissa, tahdissa 962-964, kolmannen kohtauksen alussa kontrasubjektina varsinaiselle *Simanan tervehdysaiheelle* Simana kertaa aihetta myös myöhemmin aloittaessaan repliikkinsä. Topin saavuttua ruuanhakumatkaltaan Simana laulaa aihetta "a bocca chiusa" Suutarin puherepliikkien takana kuin myötätunnon osoituksena Suutarin kehoitukselle saapua kansalaiskokoukseen Visuliinin pirttiin.

Esim. t. 972-975 Simanan hyräilyaihe 4b, yhdessä tervehdysaiheen 4a, kanssa.

Käy- ty on kaup- paa ruot-sa-laist-ten kans- sa

4.10. Runkomotiivi 4A

4.10.1. Lasten aihe

Lasten aihe (4Aa) esiintyy ensimmäisessä näytöksessä lasten Simana Arhippainille esittämien kysymysten yhteydessä ja toisen näytöksen lopussa, lasten kuoleman jälkeen. *Lasten aihe* on mollisointusarja a-molli,f-molli,cis-molli, joka rakentuu siten, että edellisen soinnun kvintti on uuden soinnun johtosävel.¹¹ *Punaisen viivan* lasten aiheen sointusarja muodostuu alaspäisistä suurterssisuhteisista mollisoinnuista, ja se edustaa siten *ei-tonaalista mediantiikkaa* (terssisukuisia sointuja, joilla on vain yksi yhteinen sävel) jonka on todettu liittyvän erityisesti Joonas Kokkosen musiikkiin, mutta joka liittyy vapaatonaalisuuteen yleisemminkin.

Samantyyppiselle mediantiikalle perustuva *kolmisointuaihe* esiintyy jo Sallisen I sinfoniassa eräänä sen keskeisenä motiivina. Sinfonian tahdissa 42 alkava motiivi sisältää samat soinnut cis-mollin, a-mollin ja f-mollin kolmisoinnut kuin Punaisen viivan lasten motiivi. Sinfoniassa sointuaihe on melodinen ja se alkaa cis-mollisoinnusta, kun se oopperassa esiintyy ainoastaan harmonisena, alkaen lähes poikkeuksetta a-mollisoinnusta.

Esim. Sallinen I sinfonia tahdit 42-45.



¹¹ Säveltäjä on rakentanut runkomotiivi 4A:n melodisesta aiheesta sointusarjan samaan tapaan kuin tapahtui III sinfonian kohdalla, jossa melodisista riveistä muodostui mollisointu duurisointu ja ylinouseva kolmisointu. Näitä sointuja Sallinen kuljettaa sinfoniassaan usein sekuntiliikkeessä (Salmenhaara 1976, 145,146).

Esim. Lasten aihe 4Aa, t. 1070-1075.

The image shows a musical score for a children's song. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The time signature is 2/4. The lyrics are: "On-ko Jumalakin par-". The music is in a simple, rhythmic style with a key signature of one sharp (F#).

Ensimmäisessä näytöksessä sijaitsevilla jaksoilla lapset esittävät kussakin yhden kysymyksen Simanalle (kts. Anttila 1995,63,64). Kysymyksiä ennakoi kaksijakoinen kepeä rytmi, jota tamburiini ja quiro tukevat. Visuaalisesti kohtaus on toteutettu siten, että Simana istuu penkillä ja lapset ovat lattialla. Näin näyttämötoteutuksessa toteutuu jälleen ajatus ylempiarvoisen henkilön sijoittamisesta yläpuolelle.

Osoituksena säveltäjän käyttämän sointusarjan johdonmukaisesta käytöstä on seuraavassa esitetty lasten kysymykset ja niihin liittyvät sointusarjat.

t. 1011-1016 am fm cism
 I lapsi: Mikä se oikein on se piru?

Sointusarja jatkuu heti tämän jälkeen orkesterissa (t.1020-1027).

t. 1050 - 1055

 am fm cism
 II lapsi: Poltetaanko taivaassakin tupakkaa?

t. 1069 - 1075 (kts. myös nuottiesimerkki)

am fm cism
I lapsi: No onko jumalallakin partaa?

t. 1097 - 1101

cism am cism
II lapsi: Eikö ihminen ulotu aurinkoon asti?

t. 1113 - 1123

am fm
I lapsi: Mutta miksei ihminen ulotu aurinkoon asti, että saattaisi
cism
paistaa kalaa!

t.1187-1192

am fm
II lapsi: Hei,Simana sinä et pääse taivaaseen, kun poltat niin paljon
cism
tupakkaa.

t. 1197-1200

am fm
I lapsi: Hei,Simana voiko taivaaseen päästää lehmääkään?

t. 1201-1203

am
II lapsi: Sano, miksi tähdet on niin pieniä?

t. 1205-1208

am fm cism
I lapsi: Miksei katolla kasva marjoja?

t. 1209- 1212

am fm cism am

II lapsi: Miksi ihmisellä on vain kymmenen varvasta ?

t. 1213-1216

am fm cism am

I lapsi : Onkohan kuolema hauskaa vai vaarallista?

t.1218- 1222

am fm cism am

II lapsi: Miksei kyyneliä saata juoda ?

Toisessa näytöksessä, tahdeissa 901-910, lasten kuoleman jälkeen esiintyy *lasten aihe* rytmisesti muuntuneena. Rytminä ei ole enää ensimmäisen näytöksen kepeä daktyyli, vaan rytmi on muuttunut hautajaismarssia muistuttavaksi neljäsosista ja vastadaktyylistä muodostuvaksi rytmiksi. Topin laulamassa melodiassa esiintyy sointusarjan ensimmäinen sointu, johtosävelinen a-mollisointu , koko sointusarjan soidessa taustalla. Sello kaksintaa laulumelodiaa.

Esim. Lastenaiheen rytmisen muunnos. II näytös t. 809-905

The musical score is written for voice and violin. It features a complex 7/4 time signature. The vocal line is divided into two parts: 'Kaisa' and 'Vcl'. The lyrics are in Finnish and describe a scene where a child is carried across a river. The score is divided into two systems of three measures each. The first system includes the lyrics: 'ma-nal- la ma-jat a-va- rat', 'Topi Ei tul-lut e- lä-män va- pah- d-'. The second system includes: 'mi- nul- le van- him-man po- jan kaut- ta'.

Edellisen kaltainen *lasten aiheen* esiintymä, tällä kertaa ilman laulumelodiaa esiintyy Epilogissa tahdeissa 951- 975 sekä 977-985, molemmin puolin Kaisan suurta vaalivoittotiedotusta. *Lasten aiheen* esiintymä ennen vaalivoittotiedotusta on myös visuaalisesti merkittävä. Kyläläiset kantavat kuolleita lapsia Topin pirtissä ristiin siten, että ensimmäinen kantaminen tapahtuu takavasemmalla etuoikealle ja toinen takaoikealta etuvasemmalle. Näin kantolinjoista muodostuu risti. Ilmeisesti ohjaaja on halunnut viitata kirkon symboliin ja siten kirkon kykenemättömyyteen auttaa lapsia. Näyttämöllä on lasten ja heidän kantajiensa lisäksi myös Kaisa , joka aiemmin oli ennustanut tuhon tulevan , mikäli äänestetään ei-kristillistä puoluetta. Siten lasten kantaminen ristiin saattaa kuvata myös pää painuksissa näyttämön takaosassa istuvan Kaisan ajatuksia: näin kävi kun ei luotettu kirkon valtaan. Joka tapauksessa ristiin kantamisen yhteys kristillisyyden tunnukseseen on selvä.

Ohjaajan ratkaisu päähenkilöitten asemoinnissa vaalivoittotiedotuksen tullessa on sama kuin Puntarpään sisääntulossa : samoin kuin Puntarpää jakaa välittömästi

kuulijansa, myös Kunillan vaalivoittotiedotus erottaa Topin ja Riikan. Suutarin Kunilla tuo vaalivoittotiedotuksen ilmestyen Topin ja Riikan ovesta. Chaconnemainen, lasten motiivin sisältämä väliske ennen vaalivoittotiedotusta on siis lasten kuolinmusiikin lisäksi Topin ja Riikan hyvästijätön hetki. Topi jää entiseen elämäänsä ja tuhoutuu, Riika on jo huomannut uuden aatteen tuoman mahdollisuuden parempaan elämään ja erottautuu näyttämöllä Topista.

4.11. Runkomotiivi 4B

4.11.1 Metelöinti-aihe ja köyhälistön päivänkoitto

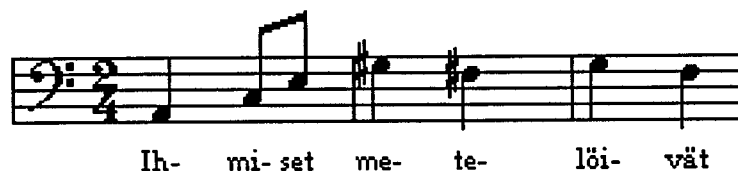
Puntarpää-kohtauksen lopussa on jakso , jossa Puntarpää esittää runollisesti: "Köyhälistön päivänkoitto on alkanut". Repliikki saa seurakseen jousien aaltoilevan 16-osa kuvion, joka sisältää mollisoinnun a-c-e, sekä sen yläpuolella olevan gis-johtosävelen. Tämä edestakaisin aihe saa nimekseen *köyhälistön päivänkoitto-aihe* (4Bb). Aihe nousee ylöspäin aina kolmiviivaiseen d:en saakka. Näin se luo vaikutelman vellovasta väkijoukosta.

Mollisoitu yläpuolisen johtosävelen kanssa esiintyy aiemminkin, nimittäin ensimmäisen näytöksen Arhippainen kohtauksessa, sekä myöskin Vestmanviikin balladin orkesteri-väliskeissä, toisen ja kolmannen, sekä neljännen ja viidennen säkeistön välissä (t.1250 ja 1276). Tällöin ylöspäinen sointu jatkuu kromaattisella lopukkeella ja aihe saa nimekseen tekstiyhteyteen liittyen *metelöinti-aihe*.

Esim. "Köyhälistön päivänkoitto" 4Bb, t.2191- 2195.



Esim. Metelöinti-aihe 4Ba, t. 1138-1140 .



Arhippainin repliikkien yhteydessä *metelöinti-aihe* esiintyy pieninä fragmentteina tahdeissa 995-996, tahdissa 1018 lasten ensimmäisen kysymyksen jälkeen sekä tahdissa 1055 lasten toisen kysymyksen jälkeen. Tahdissa 1135 esiintyy sama aihe orkesterissa juuri ennen kun se ilmestyy augmentoituna Arhippainin repliikkiin; "Ihmiset metelöivät" (t.1138-1140). Vielä tämän jälkeen aihe esiintyy tahdeissa 1141-42 sekä polyfonisesti jousilla ja puupuhaltimilla tahdeissa 1147-48 sekä 1151-1152. Kuten aikaisemmin olen todennut, säveltäjä on halunnut luoda musiikin avulla yhteyden Simana Arhippainin ja Puntarpään välille (kts. Anttila 1995,63).

Riika reagoi Arhippainin repliikkiin voimakkaasti: hän keskeyttää välittömästi työnsä ja tulee kiinnostuneena kuuntelemaan Simanan puhetta Venäjällä esiintyneistä levottomuuksista. Tiedotus tulossa olevista muutoksista ilmoitetaan Riikalle ja Topille kolme kertaa. Näistä tiedottajista Simana on ensimmäinen. Toisen kerran tieto tulee Topin mukana Suutarin Kunillalta ja Suutarilta ja kolmannen kerran tiedon vahvistaa itse agitaattori Puntarpää.

4.12. Runkomotiivi 4C

3.12.1. Puntarpään agitaatio-aihe

Puntarpään alkutervehdyksen jälkeen hän esittää, miten köyhän kansan on itse alettava ajamaan omaa etuansa tarvittaessa voimatoimin. Puntarpää kävelee "oikeistoon" ja "vasemmistoon" jakautuneen väkijoukon keskellä ja yrittää pu-

heellaan saada väkijoukon puolelleen.

Itse agitaatio-replikeissä ja orkesterisatsissa esiintyy aihe , joka on johdettu runkomotiivista 4C. Tämän muunnoksen sävelet sisältyvät myös aiemmin esitellyn Barrikadimarssin tahteihin 4-6. Ensimmäisen kerran aihe esiintyy orkesterissa Puntarpään repliikin "Kuunnelkaa mitä minä puhun" jälkeen. Sävelinä g-fis-g ja es. Motiivi esiintyy Puntarpään repliikissä tahdeissa 1689-91.

Esim. t. 1689-91 Puntarpään agitaatio-aihe 4Ca.

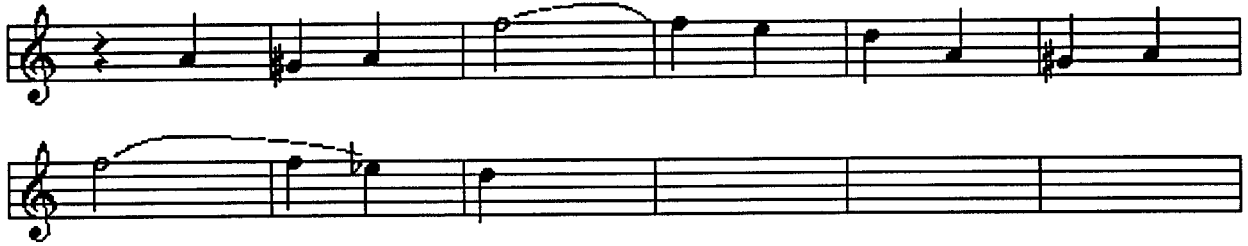


4.12.2. Puntarpääkohtauksen päätösmarssi

Pieninä fragmentteina Puntarpään replikeissä ja kohtauksen orkesterisatsissa aiemmin esiintynyt agitaatioaihe täydellistyy ja muuttuu hallitsevaksi aiheeksi Puntarpää- kohtauksen ja samalla myös koko ensimmäisen näytöksen päätösmarssissa. Puntarpää on esittänyt lopputervehdyksensä, joka sisältää äänestyskehotuksen ja runollisen vakuutuksen köyhälistön päivänkoiton alkamisesta.

Tahdissa 2235 seuraa hyppäys d-molliin ja seuraa Barrikadimarssin 4.-6. tahdeista lainattu aihe 2. kertaa, jälkimmäisellä kerralla teräsävel alennettuna.

Esim. Puntarpääkohtauksen päätösmarssi 4Cb, t. 2235-2244.



4.12.3. Toisen näytöksen kuorokohtaus

Sallinen on sisällyttänyt oopperaansa Kiannon laajan pohdiskelun uuden aatteen leviämisestä. Tämän hän on toteuttanut kahden kuoron vuorotteluna.

Kuorokohtaus on näyttämöilmaisultaan täysin staattinen, kaikki liike on pysähtynyt; draamasta siirrytään epiikkaan ja kuoro toimii tapahtumien kommentoijana. Kuorot seisovat paikoilleen jähmettyneinä riveissä hieman toisiaan vasten kääntyneenä, ensimmäisen kuoron jäädessä taka-alalle. Kuorojen tullessa näyttämölle Topin tuvan päätyseinä siirtyy näyttämöltä katsoen vasemmalle radikaalien kuoron taakse, kertovan kuoron jäädessä ilman taustaa.

Toisen näytöksen kuorokohtaus

Ensimmäinen kuoro (sekakuoro)	Toinen kuoro (mieskuoro)
t. 402-426	t. 426-441
t. 442-455	t. 455-479
t. 479-497	t. 497-501
t. 502-505	t. 504-528
t. 526-541	

Kuoroilla on toisistaan selvästi poikkeava musiikillinen ilme. Ensimmäinen, kansallisromanttisesti sävyttynyt neliääninen sekakuoro sisältää runsaasti pehmeitä molliseptimisointuja. "Perinteisen" kuorolaulun vaikutelmaa korostaa se, että kuoro on lähes kokonaan *a cappella*. Toinen kuoro on orkesterin tukema iskevä ja rytmikäs mieskuoro.

Toisen kuoron aihe on johdettu runkomotiivista 4C ja se liittyy siten näytöksen lopun Puntarpää-kohtauksen sotaisaan marssiin. Toisen kuoron musiikilliset alkujuuret, ovat siis Barrikadimarssissa ja tätä kautta myös agitaattori Puntarpäässä ja vallankumouksessa, kuten sen tekstin puolesta luontevaa onkin. Radikaalien kuoron, lähes koko ajan unisonossa etenevän mieskuoron ensimmäistä jaksoa (t.425-) ennakoi puhallinten vahva c-mollisointu, sotilasrummun tremolo, sekä jousien unisonossa esittämä pieni sekunti, fis-g. Samainen ylöspäinen pieni sekunti on mukana lähes koko ajan toisen kuoron orkesteri-osuudessa.

Esim. Radikaalien kuoron alku 4Cc, II n. t.428-439.

Oo te van- hat hon- gat oo te
 pil- vi- ä piir- tä- vät kok- ko - kuu- set

Kuorojakso alkaa ensimmäisen, neliäänisen sekakuoron kysymyksellä, onko Suomessa kevät? Ensimmäisen kuoron teksti on oopperassa hieman vaikeaselkoinen, erityisesti siksi, että se ei sisälly romaaniin, vaan on Kiannon teksti muusta yhteydestä. Kyseessä on kolmi-osaisen Woimalaulun ensimmäinen runo Kevät?, Kiannon kokoelmasta *Isänmaallisia runoelmia* (Calamnius-Kianto

1906,79-82).¹² Kokoelman toisen runon nimi on *Juhana Vilhelm Snellman* ja kolmas *Hymni Suomenkielelle*. Kiannon alunperin hyvin isänmaallisesta runosta Sallinen on käyttänyt jaksoja, jotka olennaisesti pehmentävät alkuperäistekstin jyrkkää sisältöä.

Toisen kuoron teksti on suoraan Kiannon romaanin 14. luvusta jossa Kianto kuvaa, miten "nuori metsä laulaa kulkijan korvaan vallankumouksen ylpeitä marsseja ja pyhän kapinan loitsuja" (Kianto 1958,164, Anttila 1995,81).

Kuorojakson alku ,tahdit 402-426 sisältää runon Kevät ? ensimmäisen säkeistön, jossa verrataan uuden aatteen leviämistä kevään tuloon ja kysytään :

Onko Suomessa kevät,
vaikka on kevätilma?
Vaikka lintuset laulaa -
Kukat nurmella nauraa -
Meri aalloiten pauhaa -
Purot leikkiä lyö -
Ja kuulas on yö! ...
Onko Suomessa kevät?

Oopperatekstiin (t. 442-455) sisältyy myös Kiannon runon toinen säkeistö, joka paljastaa ettei romanttinen kuoro laula pelkästään luonnosta, vaan se kuvaa uuden aatteen leviämistä ja kutsuu tätä nimellä "punasiipinen immyt":

¹² Kolmiosaisen runosarjan, koko otsikko kuuluu :

" Woimalaulu J.V. Snellmannin satavuotisjuhlassa 12p. toukok. 1906. (Lausuttu mainittuna päivänä sadoille tuhansille kansalaisille Helsingissä, Turussa, Lappeenrannassa, Kokkolassa, Oulussa, Kemissä, Kajaanissa ja osittain muualla ynnä maa-seudulla ympäri maata) "

Jo runon Kevät? nimeen liittyvä kysymysmerkki osoittaa, että Kianto suhtautui uuteen aatteeseen epäilevästi.

Ajan hengetär huima ,
 punasiipinen immyt,
 yli kenttien lentää,
 läpi lehtoin , läpi laaksoin,
 tuhatjärvien poikki!
 Ei seisahda missään,
 punasiipi se hurja.

Kun radikaalien kuoro laulaa:

Me viritämme uudet laulut ilmassa soimaan.

Toteaa ensimmäinen kuoro välittömästi:

Kuuletteko sen siipien suhinaa, sen lauleloin huminaa
 Kun se lentää ja leijaa, yli ympäri heijaa...

Sallinen on jättänyt kokonaan pois Kiannon runon jyrkän isänmaallisen jatko-osan ja poikkeaa siten ratkaisevasti runon kokonaisuuden muodostamasta ilmeestä.

Idän taivaalla pilvi
 ... Punapurppurapatsas
 Kuni kummitus paistaa,
 Yötä-päivää se paistaa,ei haihdu, Ei vaihdu.
 . . . Jyry kaukainen kiirii.
 Tasatanteret raikuu."

Sävy jyrkkenee vieläkin: Kianto kertoo uuden aatteen mukanaan tuomasta hädästä, joskin koomisia sävyjä sisältöön tuo viittaus kurjan hallituksen humalatilaan. Kianto on itse todennutkin tämän luomiskautensa alkuvaiheisiin

kuuluneen työn epätasaisuudet.¹³

Hätähuutoja kaikuu:

”Pyöveleitä!

”Murhaajoita

” Raiskajoita

Verta ! verta ! - vihan töitä”

Veren aaltoja nousee ja vaipuu !

Toiset kostaa - toiset taipuu.

Koko kansa kapinassa,

Kurja Hallitus humalassa ! . . .

Runon jokaisen neljän säkeistön lopussa Kianto palaa jo alussa esittämäänsä kysymykseen:

-- Onko Suomessa kevät ?

Onko ? -

Kuorojen vuorottelua on pidetty vastakkainasetteluna, jonkinlaisena aatteiden taisteluna tai kohtaamisena, mitä se ei kuitenkaan lähemmin tarkasteltuna ole. Mm. Lampila tekee näin kertoessaan, että Sallinen on pyrkinyt ”tiivistämään historiallisen vastakohta-asetelman kuorojen vuorotteluun”. Valkoiset suomalaiset ”esittäytyvät romanttisina haaveilijoina ja sinisilmäisinä idealisteina”. Kun taas työväestön edustajat ovat puolestaan ”lujia toiminnan miehiä” (Lampila 1979,60). Myös itse olen aiemmin esittänyt Sallisen käyttäneen kuoroja kertojan asemassa kuvaamaan uuden ja vanhan aatteen kohtaamista (Anttila 1995, 82). Kuorokohtauksessa eivät ole vastakkain luonnosta laulavat vanhoilliset ja uuden ajan koittamisesta kertovat radikaalit, vaan myös ensimmäisen kuoron teksti puhuu uudesta ajasta. Se ei siten edusta isänmaallisia haihattelijoita vaan sen

¹³ Näiden nuoruuden töiden kuuluminen kirjailijan, ”väärän uran” teoksiin, johtui Kiannon mukaan nuoruuden heikkohermoisuudesta ja siihen liittyvästä ”itse-elämyksestä”, ”Väärän uran” teoksiin kuuluivat Isänmaallisten runoelmien lisäksi mm. Nirvana, Sieluja kevät-yössä ja Margareeta. ”Terveen ja itsetietoisuuteen heränneen miehen työn näytteinä” Kianto piti sensijaan mm. Punaista viivaa, sekä teoksia Pyhä viha, Pyhä rakkaus, Vapaauskosen psalttari, ja Ryysyrannan Jooseppi (Kianto 1954, 203-204).

sävy on enemmänkin kertova ja pohjimmiltaan myönteinen uusille ajatuksille: Sallinen ei ole halunnut kuorojen välille todellista aatteiden taistelua, vaikka siihen alkuperäistekstien perusteella olisi ollut mahdollisuuksia.

Kuorojen vuorottelu ja vastakkainasettelu oli Holmbergille tuttua jo *Lapualaisoopperasta*, jossa mustien Lapuan liikkeen edustajien ja punaisten radikaalien kuoroista muodostui kaksi vastakkaista voimakenttää. *Punaisessa viivassa* ei tällaisia voimakenttiä muodostu koska "vanhoillisten" kuoron teksti hienovaraisena ja vihjailevana on kaukana *Lapualaisoopperan* mustien kuoron väkivaltaisesta ilmeestä.¹⁴

4.12.4. Äänestysmarssi

Runkomotiivista 4C johdettu aihe (4Cd) esiintyy myös äänestystä kuvaavassa marssissa. Agitaatio-aihe esiintyy myös äänestysmarssissa (t. 643-647). Visuaalisesti äänestys on melko mitänsanomaton Konstaapeli Pirhonen päästää Riikan ja Topin pois näyttämöltä äänestämään väkijoukon katsellessa. Myös musiikillisesti aiemmin huomiota herättänyt paatos on poissa ja agitaatio-aihe esiintyy diminuutiomuodossa puupuhaltimilla ja fagotilla esitettynä. Aihetta tarkastellessa syntyy vaikutelma, että sen vahvin esiintymä on Puntarpää-kohtauksen lopussa, agitaattorin saatua väen vakuuttamaan uuden aatteen voimasta ja olojen paranemisesta. Myös radikaalien kuorossa iskevän orkesterisatsin myötä soiva agitaatio-aihe on vielä vakuuttava. Kun aihe esiintyy myöhemmin äänes-

¹⁴ Lapualaisoopperan molempien kuorojen teksti on paatoksellista ja julistavaa (Salo 1966, 22):

Mustat: Me lahtarikaartin laitamme
 ja kaikki me tapamme
 me Vöyristä Vaasaan kierrämme
 ja kaikki me tapamme

Punaiset: Siksipä sääliittä taistelun tielle
 voitto on työväen, tiedämme sen.
 Porvarit lahtarit, helvetti heille
 olkoon töistänsä arnollinen.

tysmarssissa, on sen teho jo poissa. Vaikuttaa siltä, että säveltäjä ja ohjaaja eivät ole halunneet antaa itse äänestystapahtuman kuvaukselle kovinkaan suurta merkitystä, vaan he ovat pitäneet tärkeämpänä korostaa joukkojen kiinnostuksen herättämistä ja aktivoimista, joka on tapahtunut jo aiemmin. Laskevaan tunnelmaan vaikuttaa osaltaan se, että äänestyskohtaus on oopperassa suhteellisen myöhään, vain hieman ennen lasten kuolemaa, jolloin tunnelmaa nostattava ja aggressiivinen sävy olisi muuttunut liian nopeasti lasten kuoleman kuvaukseksi. Äänestysmarssi ei ole enää agitaatio-marssi, vaan itseasiassa laskeutuminen oopperan lopun tuhon ilmapiiriin. Koko äänestyskohtauksen merkitystä olisi korostanut sen siirtäminen aikaisemmaksi, esimerkiksi ennen toisen näytöksen kuorokohtausta.




Esim. Äänestysmarssi, 4Cd, II näytös t. 643- 647.



4.13. Puherepliikit

4.13.1 Puherepliikkien lajit

Sallinen on käyttänyt oopperassa seuraavanlaisia puhe- tai puheenomaisia repliikkejä:

1. puhelaulu (Sallisen merkintätapa )
2. puhe summittaisella sävelkorkeudella, (merkintätapa )
3. rytmitetty puhe (merkintätapa )
4. resitatiivi, jolloin säveltäjä on merkinnyt ainoastaan sävelkorkeuden, jättäen rytmin tulkitsijan valinnaksi.
5. pelkkä puhe, jolloin säveltäjä on kirjoittanut ainoastaan tekstin

Pelkkiä puherooleja oopperassa on yksi, suutari Raappanan rooli. Lisäksi puhe-, tai puheenomaisia repliikkejä on Topilla, Riikalla, Rovastilla, suutarin Kunillalla, agitaattori Puntarpäällä ja nuorella papilla. (puhelauluna yksi lyhyt repliikki t. 1905, "Uskokaa jos tahdotte") Puheenomaisia repliikkejä on siis oopperassa kaikilla keskeisillä henkilöillä. Pelkkiä laulurepliikkejä on Simana Arhippainenillä, Topin ja Riikan lapsilla, nuorella papilla, Kaisalla, Jussilla, Tiinalla, Epralla ja Konstaapeli Pirhosella.

4.13.2. Puherepliikit ensimmäisessä näytöksessä

Ensimmäisen kohtauksen lopussa, tahdeissa 541-681 on laaja puhetta sisältävä jakso. Jakso alkaa Riikan repliikillä (puhe summittaisella sävelkorkeudella)

Riika: Ota ja hae vellijauhoja iltasta varten hae vellijauhoja tuohisesta ota ja hae.

Pelkkä sotilasrumpu valmistaa orkesterissa dramaattista kohtausta. Topi huomaa jauhojen loppuneen, jonka jälkeen siirrytään suoraan toiseen kohtauksen alkuun, joka sisältää Topin unen.

Unikohtaus (toisen kohtauksen alku) sisältää valtaosaltaan puherepliikkejä. (puhe summittaisella sävelkorkeudella) Ainoastaan Rovastin koraaliaiheen alun yhteydessä esiintyvät Rovastin repliikit alkavat laululla

Toisen kohtauksen esitysohjeena on: Esiintyjien on "ponnisteltava" puherepliikkinsä orkesterin synnyttämän vastuksen läpi. Kaoottista tunnelmaa luovat jousien ja kornojen ylhäältä alaspäin kulkevat glissandot, sekä trumpettien sekstoli-fanfaarit. Klarinetti jatkaa edelleen karhun harmonia-aihetta, hieman muunnellen.

Topi porvariluokan ta- - - - - -
 Kunilla: porvariluokan taholta, eikä rehellinen työmies ole koskaan
 saanut sitä palkkaa jota oikeus ja kohtuus on vaatia. jne

Myöhemmin myös suutari liittyy mukaan (puhe annetulla rytmillä t. 1557)

Suutari: Tulevan maaliskuun viidentenätoista päivänä tämä maa ja koko
 maailma taitaakin kallistua toiselle kyljelleen, ja saa se Topikin
 vetäistä sen verenkarkaisen , sen punaisen viivan ja Riika myös.

Replikeissä viitataan ensimmäistä kertaa Punaisen viivan kahteen merkitykseen,
 äänestysviivaan ja verijuovaan Topin kaulalla. Sallinen on jättänyt pois Kiannon
 vahvimman verisymboliikkaan liittyvän ilmauksen; Kianto vertaa punaisen viivan
 vetoa kristilliseen ehtoollisen viettoon kun hän toteaa äänestyksen olevan kuin
 "Ristuksen veriviinan ryypäntä herranehtoollisessa".

Suutari jatkaa vielä: (t. 1594) Simana myötäilee Suutarin replikkiiä laulamalla a
 bocca chiusa.

Suutari: Ja uudenvuoden pyhinä tule kansalaiskokoukseen ja ota akkasikin
 mukaan. Sinne saapuu oikea puolueen rakutaattori. Niin että
 sitten kuullaan, miten tämän maan asiat pannaan kohdalleen.

Puntarpää-kohtaukseen liittyy laaja puhetta sisältävä jakso (Puhe summittaisella
 sävelkorkeudella. Puntarpään esittäessä laulaen sanat vapaus, veljeys,tasa-
 arvoisuus, hän lähtee puhuen selvittämään mitä se merkitsee t.1961-2027): Annettu
 sävelkorkeus liikkuu useimmiten h-sävelen ympärillä, eli tenorin keskialueella.

Puntarpää: Ettei ole herraa eikä palvelijaa, ei rikasta, ei köyhää. Onko nyt

näin? Te tiedätte itse, ettei ole! Mutta meidän valtamme kasvaa. jne

Puheen lopussa kuuluu myös uhkaus:

Puntarpää: Joka asettuu meidän veljeyttämme vastaan, me säälimättä murskaamme sellaiset sodan ja väkivallan tekijät.

Kiihotuspuheen lomaan Puntarpää esittää laulaen iskusanat:vapaus (t.1982) ja veljeys. (t. 206-7)

4.13.3. Puherepliikit toisessa näytöksessä

Toisen näytöksen alussa Riika resitoi ges1- ja f1- sävelillä II n. t.19.

Jousien klusterin kanssa orkesterissa esiintyy vibrafonin vapaarytmisen kuvio.

Esim t.19.

Riika: Sosialismi ei salli yhdelle sen paremmin kuin toisellekaan maallista paratiisia, vaan jokaiselle säätyyn tai sukuun katsomatta hyvinvoinnin mahdollisuuden, ihmisarvon ja vapaan ihmisyyden.

Riika jatkaa (t.45) resitointia sävelinä h1 ja gis1. Orkesterissa on jälleen jousien klusteri ja vibrafoni.

Riika: Varokaa pappien kiihotusta. Ne vastustavat uudistuksia, sillä heidän valtansa supistuu niiden johdosta.

Riikan resitaatio jatkuu edelleen (t. 65), sävelinä ensin c 2 ja a1, resitatiivin loppupuolella mukaan tukee kolmantena sävelenä des2. Jälleen mukana on tritonus-intervalli. Orkesterissa vibrafoni sekä huilujen ja klarinettien klusteri.

Riika: On väärin luulla sitä kovaksi kohtaloksi, että niin moni saa kärsiä vilua ja puutetta, nälkää ja ylenkatsetta. Luonto ei ole kovaan kohtaloon syyppää, vaan sydämättömät ihmispedot. Juuri nämä ryöstävät itsellensä väärin lakien varjolla.

Tämä toisen näytöksen alun resitaatio tuo Riikasta esiin uuden puolen. Kun hän aiemmin oli alistunut elämäntilanteeseensa, johon ilonhetkiä toivat vain valoisat nuoruusmuistot, tutustuu hän nyt innolla uuteen aatteeseen. Toisen näytöksen alussa Riika oivaltaa että hänellä on mahdollisuus muuttaa oman elämänsä suuntaa koska: "Luonto ei ole kovaan kohtaloon syyppää, vaan sydämättömät ihmispedot".

Puntarpää esiintyy toisessa näytöksessä ainoastaan yhden kerran: toisen näytöksen suuren kuorokohtauksen jälkeen Agitaattori Puntarpäällä on yksi irrallinen draamasta erillään oleva puherepliikki. Repliikki on tyypillinen brechtiläinen kommentti. Se määrittelee sekä ajan, milloin jotain tapahtuu että kertoo tulevan tapahtuman. (t.543) Orkesterissa on pelkkä sotilasrummun tremolo.

Puntarpää: On maaliskuun viidestoista päivä. Lähdetään- ja silmälasit mukaan.

Äänestystapahtuman yhteydessä on Topin puherepliikki.(t.619) Topi ei koe olevansa menossa vaikuttamaan omiin asioihinsa vaan kokee ovensa saalis, joka on menossa verkkoon. Topin repliikkiä ei esiinny Kiannolla vaan se on Sallisen oma lisäys. Orkesterissa on celestan tremolo, lisäksi lauseiden väliin säveltäjä on lisännyt wood blockin lyönnit. Odottavaa tunnelmaa kasvattavat lauseiden välien fermaatit.

Topi: Hiljaista on. Hiljaista ja rauhallista kuin apajanvedossa. Silloin kun pyydys on laskettu ja pyytäjä hiljaa odottaa saalista verkkoon....

Kunillan puherepliikki hänen tuodessaan tiedon vaalivoitosta on merkittävä koko oopperan loppuratkaisun kannalta (t. 974). Orkesterissa on viulujen ja alttoviulujen paikallaan pysyvä klusteri sekä pikkurummun ja sotilasrummun tremolo-duetto.

Kunilla: Uutisia Helsingistä. Meidän puolueemme voittaa. Nyt tästä maasta häviää herrain ja pappein valta. jne...

Teksti on peräisin Kiannon romaanista, mutta sen funktio on siellä erilainen. Kiannolla teksti esitellään vaalilupauksena: näin tapahtuu jos sosiaalidemokraattinen puolue voittaa, Kianto vähättelee lupauksen merkitystä ja kyseenalaistaa sen romaanissaan useaan kertaan. Sallisella vaalivoittolupaus on muuttunut ilmoitukseksi: puolue on voittanut ja uudistukset toteutuvat (Anttila 1995,30,31,86,87).

Suutarin Kunilla tuo vaalivoittotiedotuksen ilmestyen näyttämön takana sijaitsevan mökin ovesta ja kulkee Topin ja Riikan välistä aina näyttämön eturamppiin asti, puhuen tiedotuksen yleisölle. Ele on visuaalisesti hyvin vahva: näyttämötilan syvyysuunta käytetään kokonaan hyväksi. Suoraan katsojille puhuttu tiedotus siirtää tulkinnan suoraan esitysaikaan: kyse ei ole historiassa jo tapahtuneen vaalivoiton kuvauksesta, vaan vaalivoitosta nykyajassa. Juuri vaalivoittotiedotuksessa tulee hallitsevasti esiin radikaaliohjaajien tapa sanoa "jotain ajassaan" ja tuoda esitys katsojan omaan nykyhetkeen ja tilanteeseen.

Sen lisäksi, että ooppera noudatti edistyksellisen teatterin menettelytapoja teoksen tulkinnassa, itseasiassa *Punainen viiva* jo aiheensa perusteella seuraa radikaalin teatterin aihevalintoja: 70-luvun usko menestykselliseen luokkataisteluun oli teatterissa helpompi sijoittaa menneisyyteen ja ajatella, että "parempi tulevaisuus on se joka on katsojien nykyisyydessä" eli "meidän parhaillaan käymämme luokkataistelu on noiden menneiden polvien toivomaa parempaa tulevaisuutta". "Tulevaisuuskuvitelma" välitettiin siis yleisölle "menneisyyskuvitelman" avulla (Paavolainen 1992, 78 alaviite).

Päähenkilöitten asemointi vaalivoittotiedotuksen tullessa on yllättävä: tiedotus vaalivoitosta ei yhdistä päähenkilöitä Topia ja Riikaa vaan erottaa heidät.

Chacconnemäinen , lasten motiivista rakennettu välike ennen vaalivoittotiedotusta on siis oopperassa lasten kuolinmusiikin lisäksi Topin ja Riikan hyvästijätön hetki.

Kaisa esittää tämän jälkeen oman repliikkinsä puhuen: (t. 985) Orkesterissa on jousien sul tasto esittämä vuorottelu, mukana on myös harppu.

Kaisa: Onko ihmisen oltava noin sokea. Etkö näe, miten Herra on tätäkin pirttiä kurittanut. Katso tämän talon väkeä. Eikö siinä mitä näet, ole jo tarpeeksi.

Kunilla vastaa Kaisalle välittömästi. Orkesterissa jälleen jo Kunilla edellisessä repliikissä mukana ollut pikkurummun ja sotilasrummun vuorottelu.

Kunilla: Itse sinä sokea olet. Etkö sinä näe, että herrain syytä on kuolema tässäkin talossa. Jos olisi ollut varoja ja lääkkeitä eivät olisi lapset kuolleet kuin koiranpenikat.

Topin viimeinen repliikki oopperassa on myös puherepliikki, joka seuraa heti Kunillan puheen jälkeen. Topin repliikkiin liittyy käyrätorvien ja mieskuoron sekunti-intervallista kasvava, koko oopperan loppua musiikillisesti hallitseva *ensimmäinen karhumotiivi*.

Topi: Koiranpenikat--Koirat, ne ovat taas alkaneet haukkua. Kaikki koirat, oudolla tavalla niinkuin kerran talvella. Ja miksi lehmä niityllä niin kummallisesti möyryää.

Myös tämän jälkeen seuraava Riikan viimeinen repliikki on puherepliikki:

Se on karhu! Topi ja karhu sylkkäin ... se tappaa..

... Topi, elätkö sinä? Vastaa.

Loppukohtauksen ilmeeseen vaikuttaa olennaisesti siihen kuuluva ideologinen te-

rävöittäminen: näyttämöele on ristiriidassa tekstin kanssa, koska Riika ei ryntää seuraamaan Topin kamppailua, vaan kääntää selkensä. Kun loppukohtauksen repliikit esitetään puhuen, kasvaa voimakkaan ja vangitsevan karhuaiheen merkitys. Kaikille ensimmäisen karhumotiivin esiintymille niin loppukohtauksessa, oopperan alussa kuin toisen näytöksen koirat haukkuvat -kohtauksessa onkin tyypillistä se, että ne esiintyvät aina yksinään, näyttämötoiminnan ollessa mahdollisimman pelkistettyä. Vaikuttaa siltä, että säveltäjä ja ohjaaja ovat tietoisesti halunneet raivata tilaa tälle oopperan keskeiselle merkille.

Sekä puhe että laulureplikeille on ominaista tietynlainen realistinen, kertova käsittelytapa. Molemmat kuljettavat oopperan juonta eteenpäin. Puhereplikkien valinta on tapahtunut aihepiirin mukaan: puhereplikeillä kuvataan tapahtumia, jotka liittyvät konkreettisesti tulossa oleviin vaaleihin, niillä ilmoitetaan kokouspaikkoja ja -aikoja, sekä kerrotaan mitä uudistuksia uusi sosiaalidemokraattinen aate toisi tullessaan.

On selvää, että puhereplikit katkaisevat musiikillisen kehittelyn. Siirtyminen oopperasta puheteatteri-ilmaisun suuntaan tapahtuu yleensä valmistamalla puhereplikkejä sotilasrummun ja viulun tremololla. Lisäksi puhereplikkien yhteydessä usein esiintyvät staattiset musiikilliset kuviot poikkeavat selvästi muuten joustavasti etenevästä musiikin virrasta.

4.14 . PUNAINEN VIIVA, äänestys - veri

Kysymys Punaisen viivan motiivista on koko oopperan kannalta keskeinen. Onhan nimi jo itsessään moniselitteinen. Äänestystapahtumaan liittymisen lisäksi se voidaan yhdistää veriviivaan Topin kaulalla tämän kuollessa. Kianto on romaa-

nissaan viitannut tähän ja Sallinen on kirjoittanut partituuriinsa lopputahtien kohdalle suoraan Kiannolta lainaamansa sanat : “ Mutta Topi ei enää vastannut, hän makasi hievahtamatta pälvellä ja hänen kaulansa poikki valui veri punaisena viivana” (Kianto 1958,211).

Näyttää siltä että punainen viiva ei saa oopperassa mitään yhtenäistä, selkeästi profiloitunutta motiivia, vaan *punaista viivaa sen molemmissa merkityksissä kuvataan pienellä sekunti-intervallilla*, joka esiintyy hyvin monimuotoisesti eri puolilla oopperaa. Säveltäjä on siten halunnut tuoda oopperan musiikissa esiin jo Kiannon romaanin nimeen sisältyvän kaksoismerkityksen. Säveltäjä ei halua Kiannon tavoin ilmaista itse, tuoko punaisen viivan veto todellista apua,vaan jättää valinnan vapauden kuulijalle. Säveltäjän oman käsityksen ambivalenssia kuvaa myös se, että vaalivoittotiedotus ja useat muutkin uudesta aatteesta kertovat puherepliikit sekä narratiivisen kokonaisuuden kannalta merkittävä loppukuva on toteutettu ilman musiikkia.

Punainen viiva ja sen intervalli pieni sekunti merkitsevät sekä toivoa että tappiota: äänestystä ja verta. Säveltäjä on halunnut sisällyttää sen kaikkiin neljään ensimmäiseen runkomotiiviin. Myös resitatiiveissa ja silloin kun puherepliikkeihin on annettu sävelkorkeus, on puoli sekuntia usein läsnä. Puolen sekunnin negatiivinen aspekti, veri, tulee tulee ilmi erityisesti oopperan lopussa: sisältyyhän puoli sekuntia keskeisenä tekijänä ensimmäiseen karhuaiheeseen, joka kuvaa karhun hyökkäystä oopperan lopussa.

Punaisen viivan negatiivinen merkitys tulee esiin nuoren papin puheessa. Edestakainen puoli sekuntia on pohjana nuoren papin repliikeissä silloin, kun hän toteaa Puntarpään kiihkollaan tuhoavan terveen järjen. Erityisen vahvana puoli sekuntia esiintyy Nuoren Papin repliikin: “ Viha synnyttää uutta vihaa ja kosto uutta kosto. Se tie on loputon”. Pieni sekunti esiintyy kontrabassossa trioleina ja viulussa sekstoleina. Nuoren papin puheeseen sisältyy myös Raamatusta lainattu lause: “Ken miekkaan tarttuu, se miekkaan hukkuu”. Lause ei sisälly Kiannon teksteihin vaan Sallinen on lainannut sen suoraan Raamatusta. Pieni sekunti veren kuvaajana esiintyy Nuoren Papin repliikin jälkeen väkijoukon kysyessä: “Mistä

verestä hän puhuu?” (t. 1909-1910).

Edelleen Puntarpää-kohtauksen seuraavassa kuoronumerossa pieni sekunti esiintyy puutteen ja kurjuuden kuvaajana kuoron repliikeissä ”Herra Jumala taivaassa (t. 2084 -85) sekä tahdissa 2110- 2117 useasti toistuvassa huudahduksessa ” Surkeaa on sorretun elämä”. Samaan aikaan kuoron valitusten kanssa esiintyvä Puntarpään tunteisiin vetoava kertomus hienostorouvan pakkaseen ulosajamasta pikkutyöstä on myös pienen sekunnin sävyttämä.

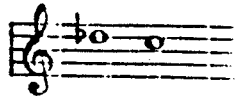
Tahdissa 1580 Suutarin Kunilla kertoo miten jokaisen, myös mökin akkojen on tultava punaisen viivan vetoon. Orkesterissa soutaa edestakainen pieni sekunti.

Myös Puntarpään repliikeissä pieni sekunti on usein hallitsevana. Puntarpää esittelee itsensä kaiken vallan vihollisena ja toteaa(1668-1673): ”Katsokaa minuun!Minä se olen! Kuunnelkaa mitä minä puhun “. Jakso on rakentunut sekä paikallaan pysyvän pienen sekunnin d-es, että liikkuvan pienen sekunnin a-b varaan. Myös sitä seuraava Puntarpään repliikkijakso aina tahtiin 1754 saakka on puolen sekunnin sävyttämä.

Pieni sekunti on hallitsevana toisen näytöksen alun resitaatiossa, jossa Riika kertoo sosialismin tuomista uudistuksista, sekä radikaalien kuoron orkesteriosuudessa, jossa jousien unisonossa soittama aggressiivinen, peräti 38 kertaa toistuva pieni sekunti tehostaa kuoron vallankumouksellista sanomaa.

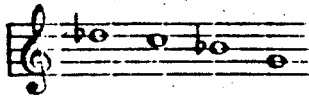
Pieni sekunti on mukana myös toisen näytöksen äänestysmatkakohtauksessa. Tällöin Riikan ja Topin keskustellessa tulevasta äänestyksestä musiikissa esiintyy peräti 77 tahtia kestävä trilli, jonka sävelet ovat kaksiviivainen a ja b (II näytös,tahdit 543-618).

4.15. Motiivitaulukko

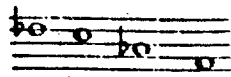


ydinsolu, punainen väiva

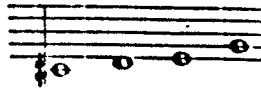
runkomotiivi 1



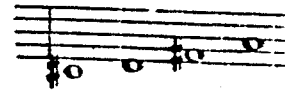
runkomotiivi 2



runkomotiivi 3



runkomotiivi 4

1a I karhu-
motiivi2a Vestmanviikin
balladin alku

3a vastustusaihe

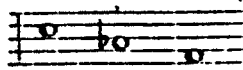
4a Simanan tervehdys

1b Riikan
valitus2b Topin
tiedotus

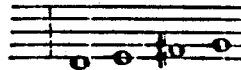
3b Topin uhkaus

4b Simanan
hyräilyaihe1c kertova
kuoro

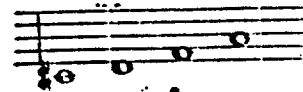
runkomotiivi 2A



runkomotiivi 3A



runkomotiivi 4A



2Aa II karhumotiivi

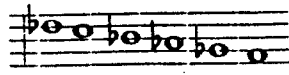
3Aa Topin
lähtö4Aa lasten
aihe

2Ab tukkisavotta

3Ab kehtolaulu
kuolleille lapsille2Ac II näytöksen
alkuaihe

2Ad polkka

runkomotiivi 2B



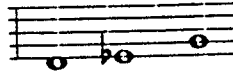
2Ba Rovasti

2Bb Keisari

2 Bc Puntarpään
äänestyskehotus

2Bd Riikan odotus

runkomotiivi 3B

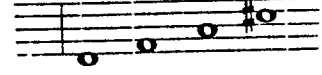


3Ba ennustus

runkomotiivi 3C

3Ca Puntarpään
tervehdys3Cb Marseljeesi-
sitaatti

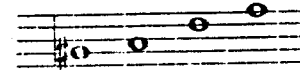
runkomotiivi 4 B



4Ba Metelöinti-aihe

4Bb Köyhälistön
päivänkoitto

runkomotiivi 4C

4Ca Puntarpään
agitaatioaihe4Cb Puntarpää-
kohtauksen
päätös-marssi

2Cc metsälinnut

2Cd tanssi

2Ce alistuminen

2Cf järkytys

2Cg katuminen

4Cc radikaalien
kuoro4 C d äänestys-
marssi

4.16. Merkkijärjestelmien suhteet Punaisessa viivassa

Seuraavassa esitellään Punaisen viivan keskeiset merkit kohtauksittain järjestettyinä. Taulukkoon on merkitty motiivien tunnukset ja lyhyt kuvaus visuaalisista merkeistä.

Prologi

<u>teksti</u>	----
<u>musiikki</u>	1a, 3a
<u>näyttämokuva</u>	pimeys

1. kohtaus

<u>teksti</u>	Karhu syönyt lampaan kehtolaulu karhulle	Riika toruu Topia	Topin metsästyskuvaus
<u>musiikki</u>	3b, 1b ,2Aa ,2Ab,2Ca	2Cb	2Cc
<u>näyttämokuva</u>	Topi ja Riika, lampaan kello, villatukko	Riika sysää lapsen pois,ryntää Topin lähelle,kiertelee ympärillä	Topi hakee aseensa
<u>teksti</u>	Riikan nuoruus- muistelu	Topi vastaa Riikalle	Topin nuoruus- muistelu
<u>musiikki</u>	2Cd	2Ce	2Ab
<u>näyttämokuva</u>	tanssi-askleet	Topi istuu allapäin	Topi nousee, ase olkapäälle

<u>teksti</u>	Riikan valitus	ruoka loppuu
<u>musiikki</u>	2Ce	2Cf
<u>näyttämökuva</u>	lapsi näyttämölle	Riika vie lapsen pois Topi tulee tyhjän jauho- vakan kanssa

2. kohta

<u>teksti</u>	Topin uni	Topin lähtö	Riikan katumus
<u>musiikki</u>	2Ba,2Cf	3Aa	2Cg
<u>näyttämökuva</u>	pimeys, Topin ja Rovastin alistussuhde	Topi hakee pussin, johon laittaa ampumiaan lintuja Riika antaa Topille lakin sauvan ja kehruukset	Seurailee levottomasti Topin matkaa

3. kohta

<u>teksti</u>	-----	Simanan tervehdys	lasten kysymykset kysymykset
<u>musiikki</u>	4a	4a,4b	4Aa
<u>näyttämökuva</u>	Ihmiset kulkevat kantamukset selässä	Simana saapuu	lapset istuvat lattialla Simanan ympäristössä

<u>teksti</u>	Keisari	Arhippaini kertoo levottomuuksista	
<u>musiikki</u>	2Bb	4 Ba	
<u>näyttämökuva</u>	Simana kokoaa Riikan ja lapset käsivarsiensa suojaan	Riika keskeyttää työnsä, tulee kuunte- maan	
teksti	Vestmanviikin balladi	Topi kertoo äänestyksestä	Kunillan ja suutarin vaalitiedotus
<u>musiikki</u>	2a	2b	puhe
<u>näyttämökuva</u>	Simana ottaa lapset syliin	Topi istuu mieltiväisenä, nousee, ja kävelee näyttämön keskelle	Topin ja suutarin pirtti simultaanisesti näyttämöllä
<u>teksti</u>	----		
<u>musiikki</u>	4a		
<u>näyttämökuva</u>	Ihmiset kättelevät tuovat penkkejä		
4. kohtaus			
<u>teksti</u>	-----	Puntarpään tervehdys	Taistelu- kehotus
<u>musiikki</u>	3Ca	3Ca	4Ca
<u>näyttämökuva</u>	punainen ovi väkijoukko jakaantuu	Puntarpää tulee ovesta, käy näyttämön eturampissa	Väkijoukko liikehtii
<u>teksti</u>	Nuoren papin verenvuodatus- ennustus	Kuoro: Mistä verestä hän puhuu	Tasa-arvo, vapaus, veljeys
<u>musiikki</u>	YS	YS	3C b
<u>näyttämökuva</u>	Nuori pappi nousee ylös käsirysy	Kuoro liikehtii aikoo yhdistyä	Puntarpää jakaa väkijoukon uudelleen

<u>teksti</u>	Puntarpään loppu- terveh- dys	-----
<u>musiikki</u> <u>näyttämokuva</u>	3Ca, 2Bc, 4Bb Puntarpää nousee pöydälle, väkijoukko yhdistyy	4Cb Puntarpää siirtyy eturamppiin, kättelee, ihmiset heiluttavat P:n antamia lehtisiä.

II näytös

5. kohtaus

<u>teksti</u>	---	Riika lukee socialismin tuomista uudistuksista YS, resitaatio Samoin kuin edellä	Kaisan ennustus
<u>musiikki</u> <u>näyttämokuva</u>	2Ac, 3Ba Riika istuu, Topi ja kylä- läiset ympä- rillä		3Ba Kaisa ryntää ylös, kertoo osan ennustuksista suoraan yleisölle
<u>teksti</u>	Kyläläiset teke- vät pilkkaa Topin tietämättömyydellä	Riika kertoo miten keisari avustaa äänestyksen järjestämisessä	Topin epäilee, ettei hänestä ole äänestäjäksi
<u>musiikki</u> <u>näyttämokuva</u>	2Ad Topi ja kyläläisiä	2Bb Riika eturamppiin, laulaa yleisölle	2Ab Topi istuu, ojentele käsiään

teksti
musiikki
näyttämökuv

Koirat haukkuvat
 1a
 kaikki jähmettyvät
 puolikaaren muotoon
 kuuntelemaan,

hajaantuvat,

ja siirtyvät näyttämön eteen

6. kohta

teksti
musiikki
näyttämökuv

kuorot
 1c, 4Cc
 kaksi kuoroa
 kääntyneenä
 hieman toisiaan
 vasten, tuvan pääty
 siirtyy radikaalien
 kuoron taakse

äänestysmatka
 YS
 Riika menee edellä,
 Topi epäilee

teksti
musiikki
näyttämökuv

 4Cd
 Riika ja Topi äänestämään

7. kohta

teksti
musiikki
näyttämökuv

Riikka odottaa
 tietoa vaalivoitosta
 2Bd
 Riika yksin ,
 tulee eturamppiin
 ryntää ovelle
 katsomaan

Lapset kuolevat
 3Ab
 Riika jättää
 lapsen Kaisalle
 ja ryömii pois

Topi suree lapsia
 4Aa, 2Cf, 2Bb
 Topi ottaa lapsen
 Kaisalta, vie pois,
 lasten ristiinkanto

Epilogi

teksti
musiikki
näyttämökuva

 4Aa
 Riika ja Topi
 kävelevät
 toisiaan kohti,
 jäävät paikoilleen
 kasvot vastakkain

vaalivoittotiedotus -----
 puhe
 tiedotus erottaa Riikan
 ja Topin tiedotus
 tiedotus esitetään myös
 katsojille

teksti

musiikki
näyttämökuva

Riika kuvaa
 Topin ja karhun
 kamppailua
 1a, puhe
 Riika yksin
 näyttämöllä
 kääntää selän
 Topille

 Riika yksin
 kirkas valaistus
 värinauhat, pensas

4.17. Huomioita analyysistä

1. Yleistä

Koko teokselle on ominaista tietynlainen käytännönläheinen käsittelytapa, jota voi kutsua jopa musiikin realismiksi. Musiikki on pelkistettyä, emotionaalista ja säilyttää aina selkeytensä, sävelvärien sekoittaminen on sille vierasta. Käytännönläheisyyteen liittyy erityisesti se, että musiikki karttaa laulajien äärialueita, melodiikka sijoittuu laulajien keskialueelle. Tällöin kuulijan huomio ei kiinnity laulajien tekniseen suoritukseen vaan teoksen sanomaan. Realistisuus sekä puhe- että laulureplikeissa merkitsee myös sitä, että replikointi on toiminnallista, lähes näytelmällistä ja kuljettaa koko ajan oopperan juonta eteenpäin. Perinteiseen oopperaan kuuluva *scenica parole*- tyyppinen replikointi puuttuu täysin. Olennaista on myös tanssin puuttuminen. Näyttämötoteutuksessa käytetään dialektisen teatterin keinoja, *eleitä* roolihenkilöiden asenteiden kuvaajana sekä mm. replikointia suoraan yleisölle.

2. Ydinaiheen, alkusolun käyttö teoksen alkumateriaalina

Sallinen haluaa itse käyttää alkusolu-nimitystä teoksiensa ydinaiheen nimityksenä.¹⁵ Sallisen mukaan solun jakautuminen eläväksi organismiksi kuvaa hyvin hänen sävellysprosessiaan. "Pidän erityisesti käsitteestä solu, koska käsitän sävellyksen orgaaniseksi rakennelmaksi, jonka pienin persoonallinen yksikkö on juuri solu". Sallisen mukaan tämä rinnastus "antaa kantavuutta sävellystapahtumalle, se rinnastaa sen itse elämään, orgaaniseen kasvuun" (Salmenhaara 1976, 145). Säveltäjä pitää oikeanlaisen alkusolun löytämistä tärkeänä: "Luullakseni juuri tässä valinnan vaiheessa tarvitaan enemmän sävellysteknistä oivallusta kuin koskaan myöhemmin teoksen tekemisen aikana. On oltava varma siitä, että valittu materiaali suostuu taipumaan ja lisääntymään tekijän käsissä hänen ohjaamaansa suuntaan" (ibid.,144).

¹⁵ Sallinen oli käyttänyt aitoa puhdasta dodekafoniaa 1950 ja 60-luvun taitteiden varhaisteoksissa, joita olivat mm. Konsertto kamariorkesterille, Jousikvartetto 1 ja Jousikvartetto 2, (Anttila 1995,11) Sallinen kuitenkin luopui dodekafoniasta ja hänen oma persoonallinen sävelkielensä alkoi olla ilmeisen selkeä Punaisen viivan syntyaikana.

Punaisen viivan ensimmäiset runkomotiivit muistuttavat hämmästyttävän paljon Sallisen III sinfonian alkusolua ja sen muunnoksia. Sallinen on itse esitellyt kolmannen sinfonian tekotapaa teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (Salmenhaara 1976, 145). III sinfonia valmistui vuonna 1975 juuri ennen *Punaista viivaa* ja oli siten *Ratsumiehen* ja *Punaisen viivan* väliin sijoittuva suuri teos. Kolmatta sinfoniaa pidettiin jo työnä jossa Sallinen oli löytänyt oman persoonallisen sävelkielensä. Heikinheimon mukaan III sinfonia on sävellys, joka "tulee säilymään ja osoittamaan arvonsa" ja jolla säveltäjän tuotannossa "tulee olemaan samanlainen asema kuin Sibeliuksen sinfonioissa neljännellä" (Heikinheimo 1977).

Esim. Sallisen III sinfonian alkusolu ja sen muunnokset.



Yhteistä molempien teosten alkusolulle on niihin jokaiseen sisältyvän puolen sekunnin lisäksi tietynlainen symmetrisyys: *Punaisessa viivassa* RM 3 on RM 1:n inversio, III sinfonian solumuunnos A 1 on A:n inversio samoin kuin B 1 on B:n inversio. Myöhemmän tutkimuksen selvitettäväksi jää, millä tavalla nämä peräkkäin syntyneet teokset, "puhdas" sinfonia ja sinfonisesti rakennettu ooppera muistuttavat sävellysteknisesti toisiaan. Yleisenä huomiona voi tietenkin todeta sen, että Sallisen III sinfonia ei sisällä *Punaisen viivassa* niin hallitsevia tyyli-alluusioita ja melodiasitaatteja.

3. Teoksen muodon syntyminen solumaisesti, orgaanisesti ydinaihetta kehittelemällä.

Kun *Punaisen viivan* kaikki hallitsevat motiivit on johdettu neljästä runkomotiivista ja ne voidaan edelleen pelkistää yhteen ainoaan ydinsoluun on myös koko teoksen

muoto syntynyt orgaanisesti ydinaihetta kehittelemällä. Orgaanisuus nostettiin 60-luvulla sinfonisen musiikin keskeiseksi tunnusmerkiksi. Punaisen viivan musiikki on siten *sinfonista* siinä merkityksessä, kuin sitä alettiin tuolloin määritellä. Heiniön mukaan kaikki ne sinfonisen musiikin tuntomerkit, joita 60-luvulla tähdennettiin olivat mukana jo vuonna 1940 Eino Roihan kirjoituksessa *Sibeliuksen sinfonisesta tyylistä*. Teoksen muoto ei enää merkinnyt sinfonisuutta vaan pikemminkin tekotapa, joka tarkoitti temaattisen materiaalin tarkkaa käyttämistä, orgaanisuutta ja monumentaali- teoksen rakentamista lyhyehköistä teemoista. Orgaanisuus merkitsi *deduktiivista motiivitekniikkaa* : mahdollisimman rajatusta ja kiteytetystä melodisharmonisesta perusmateriaalista kehitellään loogisesti koko teos, ilman että tuon materiaalin ulkopuolelle eksytään. Orgaanisuus, muodon kasvaminen yhdestä siemenestä oli Aarre Merikannosta lähtien Sallisen lisäksi myös Joonas Kokkosen, Einar Englundin ja Usko Meriläisen lempi-ilmaisuja (Heiniö 1995,65, Anttila 1995,11). Sallinen oli mieltynyt Aarre Merikannon ajatukseen musiikillisen muodon syntymisestä samalla tavalla kuin kasvi saa alkunsa siemestä, joka " itää, orastuu ja kasvattaa varren ja lehdet ja lopuksi kukan" . Musiikin muodon suhteen vallitsi samankaltainen vapaus (Sallinen 1958,30).

4. Tyylialluusiot ja melodiasitaatit.

Kun *Punaisen viivan* musiikki on äärimmilleen vietyä tarkoin punnitun alkumateriaalin metamorfoosimaista käyttöä ja siten hyvin yhtenäistä, eli *sinfonista*, tuovat musiikin sisältämät postmodernit piirteet sen orgaaniseen tekotapaan oman hajoittavan leimansa. Teoksensa sävelsitaatit Sallinen on kuitenkin valinnut siten, että ne on johdettavissa suoraan runkomotiiveista. Vaikka tyylialluusiot ja sävellainat tekevät musiikista monitasoisen ja hajanaisen, ne samalla lisäävät säveltäjän ilmaisuskaalaa.¹⁶ Postmodernia tekniikkaa vieläkin pitemmälle vietynä edustaa Sallisen myöhäisemmässä tuotannossa *Kullervo-oopperan* jazz-vaikutteinen *Sokean laulajan balladi* . Sen lisäksi, että musiikki oli tyyli-alluusio, myös sen esittäjä näyttelijä ja viihdelaulaja Vesa-Matti Loiri tuli oopperamusiikille vieraasta genrestä.

¹⁶ Post-modernismista kts. mm Heiniö 1988. Kun keskustelu post-modernismista lähti liikkeelle arkkitehtuurin piiristä 70-luvun puolivälissä ja siirtyi musiikin puolelle vasta kymmenen vuotta myöhemmin, voidaan todeta Sallisen *Punaisen viivan* olevan postmoderneine tekniikkoineen huomattavasti aikaansa edellä.

Kun Madetoja käytti *Pohjalaisia*-oopperassaan kansansävelmiä eräänlaisena motiivivarastona, jolloin kansansävellainat profiloivat koko Madetojan oopperan kansanomaiseksi ja helpommaksi vastaanottaa, oli sama funktio Joonas Kokkosen Viimeiset kiusaukset-oopperaan sisältyvällä Paavon virrellä, joka perustuu vanhoihin suomalaisiin kansankoraaleihin.¹⁷ Paavon virren alku "Sinuhun turvaan Jumala", muodostui jonkinlaiseksi koko oopperan sanoman kiteytymäksi.

Sävelsitaatit kuuluvat oleellisena osana *Punaisen viivan* musiikkiin, mutta Sallisen koko ooppera ei profiloitu "vallankumoukselliseksi" tai "kansanomaiseksi" siihen sisältyvien sävellainojen mukaan, vaan Sallinen on käyttänyt sitaatteja johtoaiheenomaisesti, viitaten toisaalta oopperan "omien" johtoaiheiden tapaan draaman sisältöön ja henkilöihin, mutta sävellainat viittaavat tämän lisäksi tietenkin myös alkuperäiseen kontekstiinsa, jolloin ne - mikäli kuulija ne havaitsee - assosioituvat välittömästi alkuperäiseen yhteyteensä. Yleisölle helposti havaittavia saattavat olla vallankumoukseen viittaavat Marseljeesi ja Barrikadimarssi-sitaatit. Sen sijaan Vestmanviikin balladi, joka hallitsee oopperan kolmatta kohtausta ei ole sillä tavalla tunnettu kansanmelodia, että se välttämättä tunnistettaisiin sävelsitaatiksi. Keisari-aiheeseen liittyvä viittaus Neuvostoliiton kansallishymniin lienee tarkoitettukin salattavaksi.

5. Vapaatonaalisuus.

Sallisen tonaalisuuteen liittyy kaksi olennaista piirrettä. Ensiksi uustonaalisille säveltäjille tyypillinen terssi-suhteisten sointujen yhdistäminen, medianttiikka. Toiseksi Sallinen ei kaihda käyttämästä myöskään tonaalisia runkomotiiveja, jolloin niistä muotoutuva musiikki on tonaalista kuitenkin ilman sidoksia perinteiseen tonaalisuuteen.

6. Sekunnin runsas käyttö

Sallisen mukaan "pieni tai suuri sekunti on jollain tavoin pienin liikahduksen yksikkö, tiivis ja intensiivinen. Hiljaisuus sinänsä on tärkeä asia, vaikka se usein unohdetaankin. Kun hiljaisuus rikotaan yhdellä sävelellä, se on jo vallankumous, ja

¹⁷ Pekka Kuokkala on tarkastellut Paavon virren alkuperää väitöskirjassaan *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana* (Kuokkala 1992).

mikä valtavuus onkaan kun tuo sävel liikahtaa (Anttila 1995,18-19, Knuuttila 1975). Pienen sekunti-intervallin merkitys Salliselle kuvastuu *Punaisessa viivassa* säveltäjän sisällyttäessä sen kaikkiin neljään ensimmäiseen runkomotiiviin (Rm 1, Rm 2 Rm 3 ja Rm 4). Siten pieni sekunti muotoutuu koko teoksen keskeiseksi materiaaliksi.

7. Repetiivisyys

Sallisen musiikkia on pidetty jopa liiankin yksinkertaisena sen runsaan repetiivisen aineiston perusteella. Positiivisena piirteenä runsaassa toistoisuudessa on musiikin kuuntelemisen helppous. Tässä yhteydessä voi viitata Schönbergin lausumaan ns. uuden musiikin hahmottamisen ja vastaanoton vaikeudesta. Syy on Schönbergin mukaan selvä: uusi musiikki on vaikeaa siitä syystä, että kuulija pitää ainoastaan siitä minkä pystyy muistamaan ja uudessa musiikissa tämä on erityisen vaikeaa. (Schönberg 1976,255-271, kts. myös Frisch 1984,3,4) Sallinen on väistänyt tämän vaikeuden käyttämällä runsaasti repetitiota ja tekemällä siten musiikin kuulijalle "helpoksi. Jukka Tiensuu toteaa 4. sinfonian ohjelmakommentissa Sallisen " etenevän asiasta toiseen niin verkkaisesti, että passiivinenkin kuulija pystyy vaivatta seuraamaan teoksen etenemistä"(Heiniö 1982,80).

8. Homofonisuus

Sallinen karttaa itsenäisten aiheiden yhtäaikaista esiintymistä. Näin musiikki säilyttää koko ajan selväpiirteisyytensä. Eräissä kuorokohtauksissa kuten Puntarpää-kohtauksen "Mistä verestä hän puhuu"-kuorossa Sallinen käyttää varovaista polyfoniaa vuorottelemalla sopraanon ja tenorin sekä alton ja basson unisonossa kulkevia melodioita. Samaa tekniikkaa hän käyttää edelleen Puntarpää-kohtauksen kuorossa "Surkeaa on sorretun elämä ", tosin kuorojakso sisältää ajoittain myös neliäänistä homofonista satsia (kuten esimerkiksi t. 2110-2117). Oopperan ainoa solistinen polyfoninen jakso , Riikan ja Kaisan yhtäaika esiintyvät repliikit - tässä yhteydessä on liioiteltua puhua duetosta - sisältyvät seitsemänten kohtaukseen lasten kuoleman jälkeen, jolloin Kaisa laulaa kehtolaulua kuolleille

lapsille ja Riikka valittaa turhaan odottaneensa viestintuojaa (II näytös t. 859- 869).

Sallinen ei arastele käyttää myöskään yksinäisyyttä, milloin se on ilmaisun kannalta tarkoituksenmukaista, mm. kuudennen kohtauksen kuorojakson radikaalien taistelukuoro on lähes täysin yksinäinen.

5. EKSTERNAALINEN AISTHESIS

5.1. Punaisen viivan reseptiosta

Kun teosta lähestytään näkökulmalla, joka etenee vastaanottajasta teokseen, on kyseessä *eksternaalinen aisthesis*. Tällöin teosta tarkastellaan vastaanottotapah- tumasta saadun informaation pohjalta. Tällaiseen näkökulmaan *Punainen viiva* on kiitollinen kohde, koska suomalaisen oopperan nousukauden vuoksi oopperasta kirjoitettiin paljon jo ennen sen ensi-iltaa. Kirjoittelua lisäsivät vielä Kansallis- oopperan Lontoon matka kesäkuussa 1979 - tätä matkaa pidettiin Suomen Kansallisoopperan historiassa ainutlaatuisena ja suurimpana siihenastisena kulttuurivientiproduktiona - ,¹ sekä syksyllä 1979 Kansallisoopperan remontin takia edistyksellisen taiteen tyysijaksi mielletyllä Kulttuuritalolla järjestetyt *Punaisen viivan* esitykset.

Reseptiomateriaalia tarkastellaan sen mukaan, millaisia odotuksia vastaanottajalla oli teoksen suhteen. Näitä odotuksia oli *Punaisen viivan* kohdalla karkeasti ottaen kahdenlaisia. Yhtäältä ne, joiden kiinnostus Sallisen oopperamusiikkiin oli herännyt *Ratsumiehen* valtaisan menestyksen jälkeen. Odotettiin, pystyisikö Sallinen lunastamaan ne vaatimukset, joita häneen oopperasäveltäjänä kohdistettiin, vai osoittautuisiko ensimmäinen ooppera pelkäksi onnenkantamoiseksi. Odotettiin myös innolla, olisiko uudesta teoksesta kansainväliseksi vientiartikkeliksi. Oopperaa lähestyttiin korkeana taiteena *opera concertanten* näkökulmasta ja sitä pidettiin lähes yksinomaan Sallisen luomuksena. Kritiikissä pääpaino oli Sallisen sävellystekniikan, laulajien suoritusten sekä teoksen rakenteen ja esteettisen sanoman arvioinnissa.

Toisaalta reseption joukosta löytyy näkökulma, joka lähestyi teosta yhteiskunnal-

¹ Alunperin Lontoon vierailulle suunniteltiin vain kahta teosta, Joonas Kokkosen oopperaa *Viimeiset kiusaukset*, sekä Aram Hatsaturianin balettia *Gajaneh*. Kun *Punaisen viivan* suosio kotimaassa oli ylittänyt kaikki odotukset, päätettiin se oikopäätä myös ottaa mukaan Lontoon matkalle.

lisena kannanottona ja suositteli sitä avoimesti uudelle yleisölle, joka ei vielä ollut tottunut oopperaa seuraamaan. Tällöin teoksesta haluttiin tuoda esiin sen teatterillinen aspekti. Teosta arvioitiin kokonaisuutena, myös näyttämötoteutus huomioon ottaen, ja sitä pidettiin Sallisen lisäksi myös Kalle Holmbergin ja Kimmo Kaivannon aikaansaannoksena. Reseptiossa penättiin myös keskustelua siitä mitä uutta Punainen viiva on tuonut suomalaiseen oopperaelämään mihin suuntaan suomalaista oopperaa tulisi ohjata. Tähän näkökulmaan kriitikoita rohkaisi omalta osaltaan oopperan tekijöiden, lähinnä Kalle Holmbergin avoimet kannanotot kohta ensi-illan jälkeen ilmestyneessä marxilais-leninistisessä *Kulttuurivihkot* -julkaisussa.

5.2. Ensi-illan arviointeja-*opera concertanten* näkökulma

5.2.1 Kotimaisia arviointeja

Yhteistä kotimaisille arvioille oli lähes varaukseton tunnustus oopperan esitysten suurelle intensiteetille, kaikkien osatekijöiden saumattomalle yhteistyölle, solistien ja kuoron musiikilliselle panokselle ja myös heidän näyttelijäsuorituksilleen.

Helsingin Sanomat julkaisi kaksi Hannu-Ilari Lampilan kirjoittamaa kritiikkiä, joissa arvioitiin teoksen molemmat ensi-illat. Lampila keskittyi Helsingin Sanomissa - Seppo Heikinheimon ohella - ooppera- ja laulu-musiikin arviointiin, Erik Tawaststjernan keskittyessä lähinnä orkesterimusiikkiin. Lampilaa voitiin pitää tyypillisenä teosta korkean oopperataiteen näkökulmasta lähestyvänä kriitikkona, jonka edustama lehti edusti ehkä korkeinta ja arvovaltaisinta kritiikin tasoa.

Lampila otsikoi ensimmäisen artikkelinsa *Laulumelodia-Sallisen uusin aluevaltaus* (Lampila 1978a). Lampila ryhtyy analysoimaan Sallisen kehitystä oopperasävel-

täjänä ja vertaa säveltäjän kahta ensimmäistä oopperaa keskenään. Lampila toteaa: Sallinen on "oppinut kirjoittamaan vokaalista musiikkia lauluäänille" ja on "nykyään huomattavasti parempi oopperasäveltäjä kuin *Ratsumiehen* aikaan". Lampilan mukaan Sallinen on löytänyt nyt "lyyrisen laulumeloksen itselleen". Tästä Lampila vetää johtopäätöksen, jonka mukaan Sallisen olisi kannattanut säveltää ensin Punainen viiva ja vasta sitten *Ratsumies*, koska "*Ratsumies* on ... Punaista viivaa paljon parempi draama".

Sallisen musiikissa on Lampilan mielestä yhteyksiä moneen suuntaan: slaavilaisuuteen Musorgskin *Boris Godunoviin* Sergei Prokofjeviin ja myös Sibeliukseen. Arhippainin balladia Lampila ei tunnista Vestmanviikin balladiksi, vaan viittaa sen saaneen vaikutteita Godunovin *Varlaamista*. Hän toteaa kuitenkin sen olevan vielä lähempänä suomalaista kansanlaulua.

Sibeliuksen varjo ja kansallisromantiikka vaikuttavat Lampilan ajatuksissa vielä 1970-luvun lopullakin, kun hän toteaa Riikan toisen näytöksen aarian muistuttavan Sibeliuksen viidennen sinfonian finaalin "keinuvaa teemaa". Kriitikko hakee yhteyttä Sibeliukseen musiikin lisäksi myös Riikan aarian tekstistä, jossa kerrotaan lumesta ja ladusta. Lampilan mukaan vaikuttaa siltä kuin "Sallinen etsisi latua kansallisromantiikkaan tai latua, joka johtaisi Sibeliuksen viitoittamalta suunnalta eteenpäin".

Lampilan huomio kohdistuu myös teoksen tarinaan ja sen "epädramaattiseen" rakenteeseen. Kriitikon mukaan teoksessa kirkko ja sosialismi taistelevat ihmisten sieluista. Lampila on havainnut teoksen eeppisen, löyhän rakenteen ja toteaa Punaisen viivan olevan jossain määrin problemaattinen ooppera. Hänen mukaansa siitä "ei hahmotu yhtenäistä, vastavoimien kiinteälle taistelulle rakentuvaa draamaa. Punaisessa viivassa esiintyvä "sosiaalinen paatos" ei Lampilan mukaan tee siitä vielä struktuuriltaan tasapainoista oopperaa, vaan ooppera vaikuttaa enemmänkin olevan "sarja toisiinsa liittyviä kohtauksia".

Lampila kritisoi erityisesti toisen näytöksen kommentoivaa kuorokohtausta, jossa "on aatteiden kamppailu siirretty ikäänkuin konserttilavalle". Ratkaisu osoittaa, miten uskonnon ja sosialismin vastainen kamppailu "käydään päähän-

kilöitten yläpuolella”. Topin perhe herättää katsojassa sääliä, mutta he ovat liian säälittäviä draaman päähenkilöiksi. ”Voimakas draama edellyttäisi päähenkilöiltä vastustuskykyä”. Nyt päähenkilöt sortuvat olosuhteiden viattomina uhreina. Oopperan lopussa Topin ja lasten kuollessa sosialismilla ja uskonnolla ei ole mitään sanottavaa, ”ne on unohdettu tai ne vaikenivat ironisesti”, kuitenkin juuri niiden ristiriidasta Punaisen viivan pitäisi saada dramaattinen käyttövoimansa.

Ohjaus edusti Lampilan mukaan ”Holmbergin tuttua, iskevää voimakkain vedoin hahmoteltua tyyliä”. Efektejä ei ohjauksesta puuttunut: näitä edustivat erityisesti aitiosta puhunut Rovasti ”merkillisen groteskiksi nukeksi naamioituneena”, sekä kuolleiden hervottomien lasten kantaminen, Lampilan mukaan perheen kohtalo olisi herättänyt sääliä ilman tätä ”makaaberia surumarssiakin”.

Kaivannon lavastuksesta Lampila ei pitänyt. Se vaikutti hänen mielestään lähinnä graafiselta idealta. Sillä on hänen mukaansa tietty taiteellinen arvonsa, joka vaikuttaa paremmalta tauluna, kehyksiin pantuna. Oopperalavalla vaikutus on kuitenkin ”pahvimainen”, jonka ajan Lampila olisi toivonut jo päättyneen.

Lampila korostaa tarinan tuttuutta ja aikaisempaa merkitystä katsojalle ja pitää sitä ensisijaisesti kiantolaisena. Kriitikon mukaan: ”Kiannon rehevä ja väkevä kansanelämän kuvaus on aina herättänyt myötätuntoa kuulijoissaan”. Jo pelkkä tarina antaa oopperalle niin voimakkaan emotionaalisen latauksen, että ”katsoja pakostakin ahdistuu olosuhteiden armoilla olevien pienten ihmisten puolesta”. Oopperaa taidemuotona ei Lampila kuitenkaan pidä ihanteellisena kuvaamaan Topin ja hänen perheensä kurjuutta, kriitikon ensivaikutelman mukaan siihen pystyvät huomattavasti paremmin alkuperäinen Kiannon novelli ja elokuva-dramatisointi .

Myös toisen ensi-illan arvionsa Lampila otsikoi lähtökohtanaan teoksen musiikki: arvioinnissaan *Sallisen oopperan musiikin tasot* (Lampila 1978b) keskittyy Sallisen partituuriin. Lampilan mukaan *Punaisen viivan* sävellystyö on suuri tekninen mestarinäyte: oopperan musiikki on kudottu hyvin tiheästä motiiviverkostosta. Rakenteensa kiinteydestä huolimatta Lampila hämmästelee musiikin kirjavuutta ja

pitää lopputulosta motiivisen työn yhtenäisyydestä huolimatta hajanaisena: musiikki jakautuu ikäänkuin eri tasoiksi, jossa agitaatiomusiikki jää esteettiseltä arvoltaan alemmaksi, kuin kansallisromanttisesti sävyttynyt luonnonlyriikka tai musiikkiin sisältyvät tuskan ja kauhun elementit.

Lampila kritisoi puherooleja ja vertaa niitä vastaaviin Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* -opperassa. Siellä ne ovat Lampilan mukaan rakenteellisesti motivoituja. *Punaisessa viivassa* näyttelijöillä ei vastaavaa funktiota ole, vaan puheroolien käyttö "tuntuu hieman merkilliseltä". Lampila epäilee, että oopperan tekijät ovat uskoneet sanan tehoavan kuitenkin paremmin puhuttuna kuin laulettuna. Lampila huomioi myös sen, että viimeisen puheen Iris-Lilja Lassila pitää suoraan katsojalle.²

Myös oikeistolaisen Uusi Suomi -lehden kriitikko Jukka Määttänen arvioi sekä ensimmäisen että toisen ensi-illan. Artikkelissaan *Köyhälistö karhun kämmenellä* (Määttänen 1978a) Määttänen etsii ensimmäiseksi oopperan filosofista sisältöä. Määttänen mukaan teos kertoo vastaansanomattomasti, että "ihmisten touhut ovat "karhun kämmenellä" - Jumalan kädessä, sanoisi ehkä Kuppari-Kaisa". Koko Punaisen viivan tarina on "suuren kysymysmerkin leijailemista kärsivien ihmisten yllä.... Miksi koirat haukkuvat? Onko Suomessa kevät? Kuka vuodattaa verta ja miksi? Vai tuleeko se viestintuoja, onnentuoja."

Punainen viivan keskeinen tehtävä Määttänen mielestä on ainoastaan kysymysten esittäminen, draama ei kykene niihin vastaamaan, koska "punaisen viiva veto ei kertaheitolla ratkaissut yhtään mitään". Näyttämötoteutuksen vihjailuja vaalivoiton tuomasta ilosta ja toivosta Määttänen ei ole halunnut huomata, vaan toteaa: "Loppukuvaelmassa oli ällistelemistä kerrakseen. Vappu vai joulukoristeluako tarkoitettiin, ei käynyt selväksi. Selväksi kävi vain, että yleisö hämmennettiin ja

² Iris-Lilja Lassilan viimeisellä puheella Lampila tarkoittaa Suutarin Kunillan vaalivoittotiedotusta. Vaikka Lampila hämmästelee toteutusta, hän ei ryhdy kuitenkaan etsimään syytä siihen, miksi Kunilla "hyppää pois roolistaan" ja esittää tämän oopperan sanoman kannalta keskeisen tekstin katsojille.

syklinen muoto rikottiin”.

Vaikka Määttänen listaa esityksen puutteet, on se kuitenkin “väkevintä, loisteliainta teatteria, mitä Bulevardin talossa kenties koskaan on tehty”. Libretto oli Määttäsän mukaan mainiosti koostettu, rakenteellisia heikkouksia hän pitää teoksen kokonaisuuden kannalta epäolennaisina. Erityistä ihailua aiheuttivat kohtausten verrattoman onnistuneet limitykset, joista ansio kuuluu sekä ohjaukselle, että musiikille. Määttänen haluaa pitää teosta ensisijaisesti historiallisena kuvauksena, vaikka hän löytää siitä yhteyksiä myös esitysajankohtaansa: “ajankohtaisuutta ei.. draamalta suinkaan puutu ... kuudes osa maailman väestöstä elää absoluuttisessa köyhyydessä”. Määttänen pohtii myös onko *Punainen viiva* ooppera vaiko musiikkidraama. Hän kallistuu jälkimmäiselle kannalle nimenomaan siitä syystä että *musiikkidraaman* libretton tulee olla pohjia myöten mielekäs ja looginen, kun taas oopperan kulta-ajan täysverisimmän edustajan Vincenzo Bellinin mukaan *oopperan* libretto on hyvä silloin kun se on mieleton.

Määttänen toteaa Sallisen säveltäneen “tervejärkistä, ilmavaa, ekonomista - ja ensisijaisesti verrattoman funktionaalista” musiikkia. Sallinen suosii tekstinmukaista ja soittimellista kirjoitustapaa, joskin “Riikan tosi kaunista Muisteluaariaa” käsitellessään säveltäjä on Määttäsän mukaan käyttänyt myös aitoa italialaista *lirismoa*. Muisteluaarialla (nimi on ilmeisesti Määttäsän itsensä antama) Määttänen tarkoittanee ensimmäisen näytöksen jaksoa, jossa Riika muistelee nuoruuttaan.

Toisen ensi-illan arvioinnissa Määttänen keskittyy lähinnä roolisuoritusten arviointiin (Määttänen 1978b). “Äänellisesti (Tapani) Valtasaari oli parhaassa kunnossaan”, ... Riikan rooli “istuu” Ritva Auviselle “hivenen liian matalassa rekisterissä. Eero Erkkilä esitti “kylmäsydämistä, omasta itsestään nauttivaa ja omaa itseään ihailevaa” agitaattoria. Jaakko Hietikolta puuttui hieman Simanan rooliin tarvittavaa “isällistä auktoriteettia”.

Määttänen toteaa toisen ensi-illan tuoneen draaman esiin oleellisesti eri valossa, seikka joka “todistaa vahvasti teoksen substanssin puolesta”. Määttäsän mukaan

esityksessä ei vaikuttanut niinkään ” sydänverellä piirrettävään punaiseen viivaan assosioiva tunteen palo, vaan pikemminkin mustavalkoisesta lavastuksesta ja ankeasta kurjuudesta, pettuleivän todellisuudesta lähtevä jähmeä, tylsä epätoivo”.

Kirsti Partasen Ylioppilaslehteen kirjoittama artikkeli nostaa jo otsikossaan (Partanen 1978) äänestystapahtuman ja vaikuttamisen teoksen keskeiseksi sanomaksi. Sallinen on Partasen mukaan tehnyt köyhyydestä taidetta. Hän on nostanut kärsimyksen jalustalle, jolloin sen aiheuttama kipu on lieventynyt. Musiikki lähestyy teatterimusiikkia, jossa on tietoisesti käytetty erilaisia tyyllisiä elementtejä joista Partanen mainitsee virren, marssin, sekuntikentät ym. modernit elementit, melodiset aariat kolmisointusäestyksineen. Hän on myös tunnistanut Vestmanviikin balladin vanhaksi kansanmelodiaksi. Tyyllinen hajanaisuus asettaa Partasen mukaan musiikillisen kiinteyden kokemisen koetukselle.

Timo Mäkinen on hämmentynyt oopperan loppuratkaisusta. Hän pitää sitä vaikeasti toteutettavana ja vaikeasti ymmärrettävänä ”toteutettu ratkaisu ei vaikuta lopulliselta. Jos se jätetään tällaiseksi, se voi raskaasti kostautua” (Keskisuomalainen 24.12.1978).

Paavo Helistön mukaan (Helistö 1978) *Punaisen viivan* toteutuksessa ovat olleet mukana ”neljän eri taiteenalan suomalaiset kärkinimet ja Kansallisoopperan parhaat voimat”. Siitä huolimatta ”syvemältä yrittää nousta pettymyksen karvas pala”. Esityksestä on Helistön mukaan puhuttu jo pari vuotta. Mutta Helistö kysyy: ”Puhuttiinko siitä liikaa ennen esitystä? Vedettiinkö odotukset tahallaan liian korkealle? ” Helistö vierastaa oopperan raskasta aihetta, pohtii yleensä oopperan tilaa: ”Painuimmeko liian syvälle omiin juuriimme? Ovatko aikamme oopperan kaksi vaihtoehtoa todella vain Ligetin *Grande Macabre* tai ankea suomalainen korpimaisema”. Helistö tuo esille myös *Punaisen viivan* kritiikin kohdalla harvinaiset sanat ”Epäonnistunut, ylimainostettu”. Mutta toteaa välittömästi: ”En halua sanoa sellaista, enkä voisikaan”.

Samalla kun Paavo Helistö ylistää oopperan musiikillisen puolen lujutusta ja esityksen erinomaisuutta, hän toteaa, ettei ainakaan vielä pysty vastaamaan kysy-

mykseen onko *Punainen viiva* hyvää vai huonoa oopperaa. Kysymys ei tämän oopperan kohdalla kuitenkaan ole Helistön mukaan oleellinen, koska hänen mielestään Sallinen, Holmberg Kaivanto ja Kamu kulkevat eteenpäin omia teitään ja "tiet sattuiivat vain leikkaamaan toisiaan *Punaisen viivan* kohdalla". Helistö ei ilmeisesti siten ollut kovin hyvin perillä oopperan suunnitelmallisesta valmistusprosessista. Oopperan toteutus herätti Helistössä ensisijaisesti paljon kysymyksiä: Miksi laukkuryssä laulaa Vestmanviikin balladin? Miksi kuoro laulun Suomen keväästä? Miksi niin monen suurenmoisen musiikillisen kohtauksen lomassa on niin paljon 'oopperamaista', jollaisesta tämän teoksen piti olla niin kaukana.

Helistö kummastelee myös Sallisen tekstin valintoja ja vaikeita jaksoja. Hän toteaa libretistin lähteneen ehkä hakoteille etsiessään "Paavo Haavikon jäljittelemätöntä maailmaa". Kuolleiden lasten "pakahduttava" kantaminen lavalla herättää Helistössä ihmetystä. Hän kysyykin, näinkö "ohjaaja pyrkii pusertamaan viimeisenkin myötätunnon katsojasta?" Suurin ongelma Helistön mukaan on liian tuttu aihe. Romaanin siirtäminen toisen taiteen kielelle on äärimmäisen vaikeaa, koska "kirja on niin vavahduttavan kipeä". Yllättävää kyllä, Holmbergin eleellisen ohjaustyön Helistö kokee jopa häiritsevänä. Hän mainitsee erityisesti esityksen käsin kosketeltavan havainnollisuuden ja puku- ja liikerekvisiitan ja kysyy miten "tämä musiikki toimisi oratoriomaisena konserttiesityksenä ... vain musiikin keinoin".

Eteläpää kirjoitti sanomalehti *Uudessa Suomessa* (Eteläpää 1978) pelkästään kiittävän arvionsa oopperan harjoitusten yhteydessä, ja totesi "luovan nelikon", säveltäjän, ohjaajan kapellimestarin ja lavastajan saumattoman ja hedelmällisen yhteistyön. Erityisesti hän mainitsee Holmbergin luoman "innoittuneen ja innoittavan ilmapiirin". Korkealentoisessa tekstissään Eteläpää toteaa, että Sallisen musiikki "elää draamana ja laulaa runona". Kuorokohtauksen Onko Suomessa kevät? Eteläpää epäilee nousevan oikopäätä "meikäläisen kuororepertoarin huipulle." Sallisen kirjoittamaa librettoa kriitikko pitää hyvin merkittävänä.

Ainoita kriitikoita, joka piti *Punaisen viivan* yleisilmettä täysin "kiantomaisena", on Suomenmaan arvostelija Leo Ståhlhammar, jonka mukaan Sallinen tavoittaa

Kiannon hengen ja tunnelman rehevyyden (Ståhlhammar 1978). Rikkeenä kriitikko pitää rautaesiripun käyttöä, sekä loppukohtauksen värinauhojen risteilyä. Kriitikko kiittää onnistunutta lavastusta sekä ohjauksen luontevaa ihmiskuvausta ja joukkokohtausten elävyyttä.

Oopperan aihetta kritisoi voimakkaasti nimimerkki *Magnus* (Magnus 1978). Häntä hirvitti: "Koska Kalle Päätalon romaaneja ruvetaan rustaamaan oopperaksi".

Turun Sanomien Jouko Kerttula nosti esiin teoksen yleisinhimilliset ulottuvuudet ja piti teoksen musiikkia "kansanomaisena". Hän rinnastaa musiikin helppotajuisuuden ja kansanomaisuuden ja luonnehtii sitä sanalla "uusyksinkertaisuus" (Kerttula 1978). Vaikka Kerttula on halunnut määritellä oopperan musiikin uusyksinkertaiseksi, Sällisen musiikilla ei kuitenkaan ollut mitään tekemistä juuri tuolloin mm. Tanskassa eräänlaisena protestina ekspressionismille syntyneen uusyksinkertaisen virtauksen kanssa, jossa säveltäjät "musiikin alkulähteille pyrkiesään" loivat "kokonaisia orkesteriteoksia, jotka rakentuvat yhdelle ainoalle duurikolmisoinnulle", tai sävellyksiä, jotka koostuvat "parin kolmen sävelen loputtomasta kertailusta" (Hämeenniemi 1978,88).

Loisteliasta ohjaustyötä kiitettiin *Aamulehden* kritiikissä. Kriitikko Auli Räsänen piti erityisesti Taru Valjakan roolityöstä, joka oli Räsänen mukaan hänen "uransa upein työ" (Räsänen 1978).

Iltasanomat uutisoi näyttävästi *Punaisen viivan* ennätysmäisen suuren ensi-iltayleisön. Otsikossaan lehti toteaa suunnitellun vuonna 1980 toteutettavan levytyksen ja yleisömäärän joka oli yli 6000 katsojaa puolessatoista kuukaudessa. Oopperaa oli esitetty lähes loppuunmyydyille katsomoille ja esityksiä oli varauduttu jatkamaan useita vuosia (Marttila 1979).

Veijo Varpiota haastateltiin *Savon sanomissa*. Varpio toteaa olleensa täysin järkyttynyt Punaisen viivan musiikista. Myös laulajat olivat tehneet vaikutuksen. He muuttuivat Varpion mukaan lavalla kuin toisiksi ihmisiksi (Valpola 1978).

Rakenteellisiin epäkohtiin kiinnittää huomiota sanomalehti *Kalevan* Kari Karemo (Karemo 1978). Hän pitää ohjausta epätasaisena, erityisesti tehon lasku oopperan lopussa on häirinnyt arvostelijaa. Kuorojen vuorottelu, on Karemon mukaan "omituinen ratkaisu", kuolleitten lasten kanto "teatraalinen" efekti. Parhaana jaksena arvostelija pitää Topin unikohtausta.

Savon sanomien Tauno Lempinen kiittää *Punaisen viivan* dokumentinomaisuutta (Lempinen 1978) ja vertaa Sallisen musiikkia Shostakovitshiin, Prokofjeviin ja Musorgskyyn.

Hannu-Ilari Lampila halusi perehtyä *Punaiseen viivaan* tavallista tarkemmin ja kirjoittikin teoksesta laajan arvion vuoden 1979 alussa ilmestyneeseen *Musiikki-*lehteen. Tällöin hän palasi edelleen *Punaisen viivan* epädramaattisuuteen. Teos kaipaa Lampilan mukaan "selkeää dramaattista konfliktia". Nyt Topin vastustaja on lähinnä luonto, jonka julmat puolet konkretisoituvat karhun hahmossa. Karhun pitämistä pois näyttämöltä Lampila pitää onnellisena ratkaisuna, visuaalisena elementtinä karhu olisi "naurettava" oopperassa, joka ei ole "myyttinen satuoppera tai rituaalinäytelmä". Karhun puuttumisen takia teoksen loppu saattaa jäädä käsittämättömäksi: "Kaikille katsojille ei suinkaan selviä välittömästi, että karhu tappaa Topin" (Lampila 1979,52). Lampila kuten lähes kaikki muutkin kriitikot pitävät oopperan "sankarina" Topia ja hänen kuolemaansa oopperan loppuratkaisuna. Riikan selviytyminen ja häneen liittyvät näyttämötoteutuksen vihjailut teoksen lopussa eivät ole muuttaneet kriitikkojen näkökulmaa.

Lampila palaa myös aiemmin esittämänsä väitteeseen turhien shokkiefektien aiheuttamisesta: "...tarina jättää tuskin ketään kylmäksi. Todellisen järkytyksen katsoja kokee silloin kun lapsinäyttelijöitä kannetaan hervottomina, "kuolleina" näyttämön poikki raskaan ja rajun surumarssin tahdissa". Lampilan käsityksen mukaan "Punainen viiva voisi hyvinkin olla oopperakirjallisuuden tehoavampia teoksia", mikäli draaman arvoa mitataan siihen sisätyvien "emotionaalisten efektien voimakkuudella". Säälistä ja sosiaalisesta päätöksestä ei kuitenkaan synny vielä hyvää draamaa; avuttomien ja viattomien luontokappaleiden kärsimyksen

kuvaaminen on Lampilan mukaan ”sentimentaalisten romaanien ja teatterikappaleiden koetelluimpia tehokeinoja” (ibid.,51).

Lampila käy artikkelissaan kohtauksittain läpi myös oopperan sisältöä ja keskeisiä musiikillisia motiiveja. Hän tunnistaa ja nimeää ensimmäisen ja toisen karhumotiivin samoin kuin ylimalkaisesti eräitä muita keskeisiä sävelaiheita. Hän ei kuitenkaan hae yhteyksiä näiden teemojen välille, vaan käsittely on luettelonomaista. Lampila toistaa aiemmin esittämänsä mielipiteen *Punaisen viivan* ja Sibeliuksen viidennen sinfonian musiikin yhtymäkohdista. Lampilan mukaan Sallinen paljastaa velkansa Sibeliukselle käyttämällä Riikan toisen näytöksen aariassa Sibeliuksen viidennen sinfonian finaalin ”keinuvaa teemaa” muistuttavaa sävelaihetta. Lisäksi tritonus -intervallit tuovat mieleen Sibeliuksen neljännen sinfonian ³ (ibid., 60).

Jonkinlaisena yhteenvetona Lampila esittää, että *Punainen viiva* on heikkouksistaan huolimatta osoittautunut jo yhdeksi merkittävimmistä suomalaisista nyky-sävellyksistä, jonka arvoa sen mahdolliset rakenteelliset puutteet eivät ole vähentäneet. Lampila asettaa teosta kuvatessaan vastakkain määritteet ”sosiaalinen hätähuuto” ja ”ooppera”. Sosiaalisena hätähuutona *Punaisen viivan* arvo ei vähene, vaikka siinä onkin joitain dramaattisia heikkouksia. Oopperana sen arvo olisi entisestäänkin lisääntynyt, jos ”libretto olisi sommiteltu taitavammin” (ibid.,51).

Kun kritiikissä yhä uudestaan nousi esille oopperan loppuratkaisun epäselvyys, halusi Sallinen itse valaista oopperan lopun merkitystä. Tämän hän teki vuoden 1979 alussa ilmestyneen *Kulttuurivihkot*-lehden julkaisemassa keskustelussa, jossa mukana olivat Sallisen lisäksi Kalle Holmberg, Paula Holmila ja Matti Rossi. Sallisen mukaan loppuratkaisu on vaikea ja keskustelua herättävä ja kaikki eivät siitä pidä ”se on selvä”. Sallisen mielestä oleellinen tehtävä loppuratkaisulla on siirtää draama pois näyttämöltä ja saada se jatkumaan, koska ”aavistamme tulevaisuutta aika pitkälle”. Kaikki katkeaa oopperassa Sallisen mukaan rauta-

³ Tritonus *Punaisessa viivassa* saattaa Sibeliusta pikemmin viitata Aarre Merikannon, Sallisen ensimmäisen sävellyksenopettajan *Juha* oopperaan, jossa alaspäinen tritonus on ”alkuaines-funktionensa puolesta kuin tunnelmaa värittävä aineksenakin oopperan ehkä tärkein ja hallitsevin aihe” (Teerisuo 1970,90 ; Anttila 1995,96).

esiripun laskeutumiseen. Esiripun noustua Riikan paikalla ei seiso enää Riika, vaan kuka tahansa nainen, joka on käynyt läpi samantapaiset koettelemukset, nyt taustallaan voiton ja kasvun merkit. Sallisen mukaan loppuratkaisu ei avaudu kaikille: " Eihän sille mitään voi, eivät kaikki voi kaikkea ymmärtää ". Rautaesiripun laskeutumisen lisäksi myös punaiset ja sinivalkoiset nauhat voidaan Sallisen mukaan käsittää monella tavalla. Sallisen mukaan eräs merkitys on se, että ne viittaavat kansalaissotaan, jonka nuori pappi ennustaa. Sallisen mukaan ennustusta ei ole Kiannolla, vaan hän on laittanut sen mukaan itse. Sallisen puheenvuorosta voi vetää sen johtopäätöksen että näyttämötoteutuksen partituuriin merkitsemätön loppuratkaisu sai Sallisen täyden hyväksynnän (Kulttuurivihkot 2/79).

5.2.2. Ensi-illan ulkomaisten arvioiden referointia Suomessa

Helsingin Sanomat julkaisi 28.11.78 Erkki Arnin artikkelin "Oopperapäällystä tulossa runsaasti" (Arni 1978b), jossa todetaan *Punaisen viivan* herättämä voimakas ennakkokiinnostus etenkin Englannissa mutta myös muualla Euroopassa. Ilmeisesti *Punaista viivaa* pidettiin jo ennakkoon niin vahvana teoksena, että se haluttiin heti esitellä myös kansainvälisesti. Ulkomaisia kommentteja seurattiin myöhemmin hyvin kiinnostuneena. Em. artikkelin laatinut Arni seurasi tarkasti ensi-illassa paikalla olleiden kriitikkojen kirjoituksia ja niitä julkaistiinkin Arnin laatimina referaatteina Helsingin Sanomissa ja osittain myös muussa suomalaisessa lehdistössä.

Arni nimeää artikkelissaan ensi-iltaan tulevat ulkomaiset arvovaltaiset vieraat ja kriitikot. Englannista oli ensi-iltaan tulossa seuraamaan "voimakkaanlainen valtuuskunta oopperaväkeä". Kärkihahmoina Englannin Kansallisoopperan pääjohtaja Lordi Harewood, Sadler's Wellsin teatterin, Kansallisoopperan seuraavan kesän vierailukohteen johtaja Derek Westlake ja BBC:n radion musiikkiosaston oopperapäällikkö Elaine Padmore.

Edellisten lisäksi Englannista oli tulossa kolme vaikutusvaltaista kriitikkoa:

Financial Times-lehden Max Loppert, jonka Arni toteaa lehdellä olevan "Lontoon lehdistön kaiketi arvostetuin taidesivu", Rodney Milnes, joka kirjoittaa poliittiseen kulttuuri- ja viikkolehteen Spectatoriin. Näitten kahden Arni toteaa olevan "vanhastaan suomalaisen oopperataiteen ystäviä". Kolmantena kriitikkona oli Robert Hendersson Englannin laajalevikkisimmän laatulehden Daily Telegraphin musiikkitoimittaja.

Saksasta ensi-iltaa seuraamaan oli tulossa Kielin kaupunginteattereiden pääjohtaja Horst Fechner, Tukholman kuninkaallisen oopperan pääjohtaja Folke Albenius ja apulaisjohtaja Lars Rundsten. Myös ruotsalaisia kriitikkoja oli paikalla: Dagens Nyheterin Leif Aare ja Svenska Dagbladetin Carl-Gunnar Åhlen. Ruotsista oli paikalla myös Ruotsin television musiikkituottaja Thomas Olofsson.

Arvostelut ovat yleensä kiittäviä ja niissä verrataan usein *Punaista viivaa* suhteessa kansainväliseen oopperaan. Useassa artikkelissa todetaan suomalaisen oopperataiteen vahva nykytila ja omaleimainen substanssi.

Helsingin sanomat julkaisi 9.12.78 lähes kokonaisuudessaan jälleen Erkki Arnin referoimana (Arni 1978d) Financial Times-lehdessä ilmestyneen artikkelin, jossa kirjoittaja Max Loppert toteaa arvioineensa aikanaan Sallisen *Ratsumies*-oopperan "kunnianhimoisena, parhaimmillaan väkevän ekspressiivisenä teoksena", johon arvioon sisältyi vielä pieni varovaisuuden sävy. Loppert näki *Ratsumiehessä* mm. musiikillisia eleitä ja keinoja, joita voisi tulkita manereiksi, *Punaista viivaa* arvioidessaan Loppert haluaa heittää varovaisuuden "taivaan tuuliin" ja ylistää uutta oopperaa, "jossa ensimmäiset lupaukset täyttyvät runsaammin kuin olisi rohjennut odottaa".

Punaisen viivan sisältöä Loppert pitää kansallisen painotuksen ja yleismaailmallisen merkityksen yhdistelmänä, jonka musiikillinen ilmaisu ja draamallinen kehitys ovat toisistaan erottamattomat.

Max Loppert toteaa rakenteen olevan taitavasti suunniteltu, vaikka hänkin kritisoi oopperan loppua. Oopperan kohtausten järjestely osoittaa Loppertin mukaan "sa-

maa muodon ja rytmityksen vastaansanomaton ja erehtymätöntä hallintaa, joka on ominaista koko teoksen rakennelmalle “. Loppert ei yhdistä oopperan sävelkieltä pelkästään suomalaisuuteen, kansallinen painotus oopperassa yhdistyy yleismaailmalliseen merkitykseen. Tämä yhdistyminen toteutuu nimenomaan musiikin kaunopuheisuudessa ja sattuvuudessa. Hänen mukaansa *Punainen viiva* on pohjoinen ooppera, jonka ilmaisukieli on pohjoinen: säveltäjän ilmaisu on laajaa ja plastista ja siihen on onnistuneesti sulautettu Prokofjevin, Shostakovitshin ja Musorgskin vaikutukset. Ohjaus soljui Loppertin mukaan eteenpäin “väistämättömällä voimalla, jota vain hieman laimensivat taipumus liikuttaa henkilöitä tarpeettomasti lavalle ja sieltä pois, sekä jotkin hämärästi symbolistiset tehokeinot lopussa”. Loppert kritisoi siis monen muun tavoin oopperan loppua “tämä ooppera tarvitsee kovan ja nopean päätöksen, ja sitä se ei ennakkonäytöksessä ja kantaesityksessä saanut”.

Max Loppertin mukaan “aateopeista vapaa laajakatseisuus sallii tapahtumien tarkastelun useiltakin näkökulmilta”. Loppertin mielestä myös oopperan henkilöt on koettu moniulotteisina pikemminkin kuin tunnuksina tai vertauskuvina, toisin kuin perinteisen oopperan arkkityypiset hahmot.

Max Loppertin mukaan *Punaisen viivan* sanoma on myös poliittinen. *Punainen viiva* on “noita 20. vuosisadan suuria harvinaisuuksia, oopperamuotoinen, poliittisesta havahtumisesta kertova eepos, johon kutoutuu valtiollisen ja yksilöllisen kohtalon lankoja.” Loppertin mukaan ooppera tarkastelee tapahtumia kuitenkin yksilötasolta alkaen, Riikan ja Topin näkökulmasta: “Juoni seuraa Topin ja Riikan ja heidän lastensa kovia kohtaloita, poliittisesti ja yhteiskunnallisesti levottoman ulkomaailman alkaessa vaikuttaa heidän elämänsä armottomaan kolkouteen” .

Sallisen sävelkieltä tarkastellessa Max Loppert haluaa asettaa toisarvoiseksi huokeiden nimikkeiden “konservatiivisuus” ja “uudenaikaisuus”, merkityksen: mukaan joillakin tahoilla Sallisen sävelkieli leimattaisiin konservatiiviseksi, sen tonaalisuus on joskus jopa mitä yksinkertaisinta diatonisuutta. Teoksen merkitys supistaa kuitenkin tällaiset määritteet toisarvoisen spekuloinnin asteelle.

Puntarpää-kohtaus on Max Loppertin mukaan hypnoottisen draamallinen kuva-

elma ja hän kiittää lavastuksessa erityisesti värien käyttöä: voimakkaat värit oli säästetty dramaattisen paljastuksen hetkiin.

Solisteista Loppert mainitsee vain Jorma Hynnisen jonka toteaa esiintyneen jo Hampurissa ja La Scalassa. Loppertin mukaan Hynninen on "tulinen laulajänäyttelijä, jolla on luja ja kaunis ääni; hän on matkalla maailmanmaineeseen". Erityismaininnan ansaitsi myös "dramaattisen valpas ja niin myötäelävä kuoro" jonka suoritus oli "korkeinta mitä saatettiin tavoitella".

Daily Telegraphin kriitikko Robert Hendersson arvio teosta otsikolla "Voimakkaan säveltäjän virheetön draama" (Arni 1978c). Ainakaan Arnin referoimaan osaan ei sisälly mitään negatiivista sanottavaa. Henderssonin mukaan *Punaisen viivan* on luonut säveltäjä, jolla ei ole ainoastaan "poikkeuksellisen väkevä ja välitön luova mielikuvitus", vaan myös "virheetön, melkein taianomainen draamallinen ajoituksen ja tehon vaihto".

Hendersson haluaa nostaa teoksen pois paikallisesta merkityksestä ja nostaa sen yleishumaanille tasolle: "Inhimillisyydessään, totuudenmukaisuudessaan ja toisiinsa kutovien teemojensa yleismaailmallisuudessa tämä teos kohoaa kaiken paikallisen merkityksen yläpuolelle ja ylittää jopa muukalaisen suomenkielen taitamattomuuden". Henderssonin mukaan Sallisen ainutkertaisen omalta kuulostava, hengeltään pohjoismainen musiikillinen kieli, jossa on vaikutteita Musorgskilta, Shostakovitshilta ja Alban Bergiltä "pystyy kommunikoimaan draaman joka piirteen järkyttävän todenmukaisesti".

Dagens Nyheterin Leif Aare kutsuu oopperaa mestariteokseksi ja pohtii suomalaisen oopperan korkeasuhdannetta otsikolla "Lavea ooppera, jonka juuret ovat suomalaisessa maaperässä" (Helsingin Sanomat 4.12.1978). Sallisen haastatteluun tukeutuen Aare toteaa sen johtuvan mm. siitä, että suomalaiset säveltäjät tunnustavat kulttuuri-identiteettinsä ja tukeutuvat aiheissaan suomalaiseen perinteeseen. Kun provinsiaalisuus on riittävän vahvaa, muuttuu se kansainväliseksi. Sallinen työstää monia elementtejä sisältävää musiikkiaan sin-

fonisin keinoin, musiikin murteen ollessa "suomalais-venäläinen". Kaikkein merkittävintä oopperassa on "suvereeni resitatiivi", joka "liikkuu puheen ja laulun yhteisessä välimaastossa". Aare toivoi myös *Punaisen viivan* vierailua Tukholman oopperaan.

Svenska Dagbladet julkaisi arvion, jota Helsingin Sanomat referoi välittömästi otsikolla "Svenska Dagbladet kiittää Sallista". Kriitikko Carl-Gunnar Åhlen toteaa Sallisen olevan perinteinen, muttei tavanomainen säveltäjä. Musiikki jää mieleen, koska siinä on "täysipainoisuutta ja aitoutta, johon vain harvat nykyhetken oopperadramaatikot yltävät" (Helsingin Sanomat 5.12.1978).

5.2.3. Punainen viiva Lontoossa kesäkuussa 1979

Lokakuussa 1977 *Helsingin sanomat* julkisti uutisen suunnitellusta Kansallisoopperan ja Aalto-näyttelyn vierailusta Lontooseen (Helsingin Sanomat 8.10.1977). Lehti toteaa aiemmin suunnitellun Kansallisoopperan Skotlannin vierailun kaatuneen matkan kalleuteen. *Sadler's Wells* teatterin hallintojohtaja Derek Westlake oli toivonut mukaan otettavaksi erityisesti Joonas Kokkosen oopperan *Viimeiset kiusaukset*. Vierailu alkoi hahmottua toukokuussa 1978, jolloin Erkki Arni toteaa edelleen lontoolaisten kiinnostuksen *Viimeisiä kiusauksia* kohtaan, muttapa ilmoittaa mukaan otettavaksi yhden oopperan lisäksi "kaksi balettia" (Arni 1978a). Mukaan matkalle päätettiin kuitenkin sangen nopeasti ottaa myös *Punainen viiva* sen saaman myönteisen ennakkohuomion vuoksi.

Demarin kriitikko Pekka Hako kiinnittää huomiota Punaisen viivan historialliseen kytkentään, kysyessään miten lontoolaisille selitetään ensimmäiset vaalit? Kansallisten ainesten mukanaolosta Hako vetää itse johtopäätöksen, jonka mukaan *Punaisesta viivassa* ei ole ainesta kansainväliseksi oopperaksi sen sijaan *Viimeisissä kiusauksissa* on (Hako 1979). Toisaalta Punaiselle viivalle povattiin *Iltasanomien* mukaan maailmanmainetta englantilaisten kriitikoitten ylistäessä teosta (Laine 1979).

Kun ensi-iltaan liittyvät ulkomaiset arviot olivat poikkeuksellisen myönteisiä, alkoi

Kansallisoopperan kesällä 1979 Lontooseen tapahtuneen vierailun yhteydessä annetuissa arvosteluissa olla jo soraääniäkin. Arni referoi jälleen kritiikkiä Helsingin Sanomissa otsikolla "Suosiota ja kritiikkiä *Punaiselle Vivalle*. Ristiriitainen vastaanotto" (Arni 1979).

The Guardian lehden kriitikko Merion Bowen näkee monia epäilyjä "oopperan draamallisten menetelmien suhteen" (ibid.). Erityisesti Holmbergin loppuratkaisu, lähinnä lehtevä puu "toivon ja uudestisyntymisen vertauskuvana" vaikuttaa Merion Bowen mielestä "täysin ontolta", lasten ja Topin kuoleman jälkeen. Merion Bowen nostaa pääongelmaksi esiin teoksen yhteiskunnallisen tason. "Kun yhteiskunnallista ja poliittista kommenttia on näin voimakkaasti painotettu, voisi odottaa brechtmäistä käsittelyä. Mutta Sallinen ei ole niin päättäväinen. Hän tuottaa rauhattoman kompromissin: se ei ole sen paremmin täysikasvuinen ooppera, jossa musiikki esteettisesti katsoen hallitsee, kuin näytelmä, jota säestetään musiikilla".

Sallisen musiikkia Bowen luonnehtii epätasaiseksi: "... musiikki hyppelehtii tässä epävarmassa näyttämöllisessä yhteydessä Massenet'ista Shostakovitshiin, vyöttyytyy joskus soveliaan iskeväksi tapahtumien kommentiksi Weilin tapaan, mutta menettää paljon vauhtia pelkästään epäjohdonmukaisuudellaan".

Toinen näytös on Bowenin mukaan vaikuttavampi, koska musiikki ja näyttämötapahtumat ovat kiinteämmin yhteydessä toisiinsa ja musiikki "asettuu uskaliaampaan sanontaan, joka on velkaa Vareselle ja Pendereckille".

Arvovaltainen englantilainen erikoislehti "Opera" arvioi Sallisella olevan "samanlaista lyyrisen teatterin vaatimusten tasoa", kuin Brittenillä. Lehden päätoimittajan Harold Rosenthalin kolmisivuisessa, myös *Viimeisiä kiusauksia* koskevassa artikkelissa todetaan myös Sallisen osoittautuvan "yhdeksi jännittävimmistä säveltäjistä, jotka tällä haavaa työskentelevät teatterin parissa". Ainoat miinuspisteet kauttaaltaan positiivisessa kirjoituksessa saa *Punaisen viivan* loppukohtaus, jota Rosenthal ei pidä perusteltuna (Suomenmaa 15.8.79).

Eeva Lennon siteeraa Demarissa englantilaisen Time Out -lehden kritiikkiä jossa todetaan Punaisessa viivassa olevan oopperassa vaadittavaa kertomisen tarvetta (Lennon 1978).

Uusi Suomi toteaa loppukommenttina Lontoon vierailusta sen merkinneen Kansallisoopperalle uuden ajanlaskun alkua. Aikaa mitataan nyt ennen ja jälkeen Lontoon vierailun. Viimeisten kiusausten ensi-iltaa pidettiin Lontoossa parhaana, baletti osoitti venymiskykyä. Kokonaisarvio esityksistä oli loistava (Nuotio 1979). Sanomalehti Kaleva esittää lopputoteamukseensa oopperan menestyksen yllättäneen järjestäjätkin (Kaleva 20.6.1979). Vierailun "taiteellinen anti oli vieläkin suurempi kuin uskalsimme odottaa".

5.3. Perinteistä vai oppositio-oopperaa

5.3.1. Punainen viiva ja suomalaisen oopperan nousukausi

Oman lukunsa *Punaisen viivan* ensi-illan yhteydessä muodostaa se keskustelu, jota käytiin lehtikritiikin aisthesiksen ja tekijätason poiesiksen välillä. Keskustelussa oli kysymys *Punaisen viivan* suhteesta suomalaisen oopperan nousuun ja konservatiivisena pidettyyn taidemusiikkiin. Keskusteluun osallistuivat näyttävimmmin Helsingin Sanomien kriitikko Seppo Heikinheimo jolle oopperan tekijäjoukko, etunenässä ohjaaja Kalle Holmberg, pyrkivät vastaamaan.

Helsingin Sanomat uutisoi näyttävästi ennakkoon *Punaisen viivan* ensi-illan Seppo Heikinheimon artikkelilla *Sällisen Punainen viiva valmiina* (Heikinheimo 1978 b) sekä kohta ensi-illan jälkeen ilmestyneessä artikkelilla *Oopperataiteen jäidenlähtö* (Heikinheimo 1978 c). Heikinheimo selvittelee suomalaisen oopperataiteen nykytilaa ja hahmottelee sen tulevaisuutta innostuneena sen joutumisesta *Punaisen viivan* ja eräiden muiden Kansallisoopperan esitysten jälkeen "suorastaan mairittelevan huomion kohteeksi". Heikinheimon mukaan koska monet

ulkomaiset oopperaelämän merkkihenkilöt “ovat pitäneet erityisesti luovan oopperataiteemme voimaa hämmästyttävänä rauta on kuuma ja sitä on nyt taottava” (Heikinheimo 1978 c).

Artikkelien tarkoitus oli ilmeinen: esitellä suomalaista oopperaa ykkösluokan vientiartikkelina ja myös vauhdittaa uuden oopperatalon rakentamista. Apuun haettiin lukuja lisääntyneistä katsojaluvuista sekä erityisesti ensi-iltaan saapuneiden ulkomaisten arvovieraiden ja kriitikoitten mielipiteistä. Heikinheimon artikkelin sanomaa vahvistettiin myös kuvalla Karhusen, Parkkisen ja Hyvämäen suunnittelema oopperatalon pienoismallista. Heikinheimo totesi *Ratsumiehen* olleen useaan kertaan kansainvälisen läpimurron kynnyksellä (Heikinheimo 1978 b). Punaisen viivan valmistumisaikana Heikinheimo halusi vauhdittaa Sallisen pääsyä “kansainvälisille” markkinoille esittämällä tälle saksankielisen libreton säveltämistä. Sallinen torjui kuitenkin nopeasti tämän ajatuksen, koska “Taiteellisen työn ensisijainen tarkoitus ei ole päästä joillekin markkinoille... Taiteellinen työ onnistuu parhaiten, kun sen tekee itselleen, vain omia vaatimuksiaan varten” (ibid.).

Heikinheimo toteaa asennoitumisen oopperataiteeseen muuttuneen kymmenessä vuodessa merkittävästi. Kun vielä kymmenen vuotta sitten oopperaa vastusti pieni mutta äänekäs huutokuoro, joka väitti oopperan olevan porvarillista eliittiä varten tarkoitettua luksusta, ovat monet suomalaiset kantaesitykset, mutta ennen kaikkea Savonlinnan oopperajuhlat, hitaasti mutta varmasti “murtaneet suomalaisten ennakkoluulojen napajäätä”. Heikinheimon mukaan oopperajuhlien kehitykseen vaikutti ratkaisevasti Martti Talvelan kaltaisen “atomijäänsärkijän” asettuminen railoa aukaisemaan (Heikinheimo 1978c).

Heikinheimo toteaa 70-luvulla tapahtuneen oopperasävellysten kasvun ja mainitsee samalla levytysten määrän. Muutamana vuonna oli levytetty neljä suomalaista oopperaa; *Ratsumies*, *Viimeiset kiusaukset*, *Juha* ja *Pohjalaisia*. Yksi oopperalevytys miljoonaa asukasta kohti on saavutus, “joka jättää taakseen kaikki pohjoismaat, väkirikkaista maista puhumattakaan”.

Eräänä keskeisenä esteenä kestävä ja elinvoimaisen kehityksen takaamiseksi on kuitenkin Heikinheimon mielestä asianmukainen oopperatalon puute. Heikinheimon mukaan Suomessa alkaa pikkuhiljaa selvitä, että uusi oopperatalo on ehdoton välttämättömyys kaikkien suurimuotoisten oopperateosten esittämiseen.

Artikkelissa listataan silloisen oopperatalon puutteet: pienet tilat ja täysin alimitoitettut henkilöresurssit. Valopilkkuna todetaan kuitenkin valtion lisäbudjettiin myöntämä 900 000 markan määräraha uuden oopperatalon jatkosuunnitteluun. Uutta taloa piti Heikinheimon mukaan odottaa vielä ainakin viisi vuotta. Todellisuudessa odotusaika venyi kymmenen vuotta pitemmäksi.

Heikinheimon mukaan koko suomalaisen oopperan tähänastinen menestys on saavutettu ennenkaikkea talkoohengellä. Erityisesti Savonlinnan oopperajuhlat pyörivät talkoilla, alkaen nimellisesti palkatusta oopperakuorosta aina Martti Talvelaan, "joka tekee kaikki organisatoriset työnsä ilmaiseksi, pelkkää isänmaallisuuttaan ja laulaa näytöksensä tavallisin suomalaistaksoin eli noin kymmenesosalla normaalipalkkioistaan". Talvelahan vaikutti myös Kansallis-oopperassa, mm. *Viimeisten kiusausten* pääroolin laulajana.

Heikinheimo listaa toimenpiteitä "kansainväliseen tasoon" tähdättäessä: tarvitaan ooppera-alan koulutusta sekä perustasolla, että huipulla. Talvelan näkyä Savonlinnan musiikkiakatemiasta Heikinheimo piti viisi vuotta sitten utopiana, mutta totesi nyt hankkeen toteuttamismahdollisuudet. Maahan tarvitaan yksi kunnollinen oopperatalo, ja sille riittävät käyttövarat, sekä yhden "järkiperaisesti hoidetut" kansainväliset musiikkijuhlat.

Martti Talvela oli jo 70-luvun alussa hahmotellut oman näkynsä: Kun Heikinheimo artikkelinsa lopussa kysyy, toteutuvatko Martti Talvelan profeetalliset näyt, hän itse vastaa: "Tuntuu siltä, että nyt on alkamassa historiallinen vaihe, oopperakulttuurimme jäidenlähdön aika. Talvelan haaveilema kansainvälinen näyttö ei ole enää yhden profeetan näky, vaan käden ulottuvilla oleva realiteetti".

Talvelan ansiot suomalaisen oopperan nousuun olivat ilmeisen merkittävät,

vaikkakin Heikinheimon juuri sen hetkinen Talvela-innostus saattoi osittain johtua siitä että hän samana vuonna ilmestyneen kirjansa *Martti Talvela Jättiläisen muotokuva* (Heikinheimo 1978 a) myötä oli erikoisen hyvin perehtynyt Talvelan asemaan suomalaisessa oopperassa, niinkuin myös hänen henkilökohtaiseen uraansa. Heikinheimon tarkoituksena oli epäilemättä myös markkinoida uutta kirjaansa suurelle yleisölle.

Useat Heikinheimon artikkelissa esiintyneet Artikkelissa esiintyneet asiat on referoitu em. Heikinheimon kirjasta (ss. 317- 320). Artikkelin lopussa Heikinheimo siteeraa erästä Talvelan 10.12.1972 kirjoittamaa yksityiskirjettä, joka on Heikinheimon kirjan alkulehdellä eräänlaisena mottona. "Kaipaukseni on se , että kerran koko maailmalle voin näyttää sen , mikä kapasiteetti on pienessä kansassani, mikä omaleimaisuus ja voima".

Toisen valtalehden, Uuden Suomen Heikki Eteläpää toteaa myös Punaisen viivan liittyvän suomalaisen oopperan nousukauteen; se on loogista ja "innoittuneen täysiveristä" jatkoa "suomalaisen oopperataiteen renessanssille". Eteläpään mukaan on epäoleellista kutsutaanko Punaista viivaa oopperaksi vai musiikki-teatteriksi. Tärkeämpää on teoksen tarjoama kokonaisvaltainen taidekokemus. Eteläpää toteaa lajimääritysten "huuhtoutuvan siinä imussa, jonka totaalinen musiikillinen ja visuaalinen hahmotus tarjoaa voimallaan ja raikkaudellaan" (Eteläpää 1978).

Heikinheimon ja Eteläpään ajattelutapa liittyy olennaisesti siihen hegeliläis-snellmanilaiseen perintöön, jonka mukaan taide tulee kiinnittää lujasti kansalliseen kontekstiin ja joka halusi kytkeä yhteen poliittisen historian ja taiteen. Snellmanin tarkoituksena oli taiteen uudistaminen patrioottisena toimintana ja tässä hengessä etsittiinkin 1900-luvun alussa edustuskelpoisia näytteitä suomalaisesta kulttuurista. Tuolloin valtiollis-poliittiseen tilanteeseen liittyi "suoranainen tarve, kansallisen kulttuurin tilaus" (Karjalainen 1991, 19-20).

Hegelin antaman mallin mukaan Snellman kutsui tuota ajanhengen mukaista tunnetta nimellä "paatos" , joka Pertti Karkaman tutkimuksen mukaan oli

Snellmanille " kaiken taiteellisen toiminnan olemuksellinen ominaisuus"(Karkama 1989, 115).

Suomalaiset taidemusiikin esittäjät kokivat olevansa isänmaallisuuden puolestapuhujia.Talvelan tapaan suomalaisen musiikin lähettiläänä ulkomailla kulkeneen Aino Ackte'n mukaan oli "luonnollista ja itsestään selvää toimia mahdollisuuksiensa mukaan oikean suomalaisuuden ja isänmaallisuuden puolustajana ulkomaisissa keskuksissa" (Karjalainen 1991,22).

Taidevienti liittyi Suomi-kuvan kirkastamiseen, jota harrastettiin jo 1900 -luvun alusta alkaen. Tuolloin Robert Kajanuksen johtama Filharmoninen orkesteri lähti "tekemään tunnetuksi Suomea". Kun tuolloin sortovuosien kurimuksessa Suomi-kuvasta olivat huolissaan enemmän yksityiset kulttuuritietoiset suomenmieliset kansalaiset, on Suomi-kuvan kirkastaminen kolmenkymmenen viime vuoden aikana koettu "erittäin tärkeäksi ja ensi sijassa valtion virallisille elimille kuuluvaksi tehtäväksi" (Vainio 1991, 3,4,7).

5.3.2. Irti kansallisesta kontekstista

Vuoden 1979 alussa julkaistiin *Kulttuurivihkot*- lehdessä laaja artikkeli *Punainen viiva- ooppera kaikille, kaikille kaikille*, jota ei voi tulkita suoranaiseksi vastineeksi Heikinheimon kirjoituksille, mutta joka kuitenkin heijastelee voimakkaasti oopperan tekijöiden, lähinnä Holmbergin Heikinheimosta jyrkästi poikkeavia näkemyksiä. Artikkelissa Matti Rossi, Paula Holmila sekä ohjaaja Kalle Holmberg ja säveltäjä Aulis Sallinen keskustelevat *Punainen viiva* -oopperan

sisällöstä ja merkityksestä.⁴ Keskustelun esipuheessa lehti ”haluaa kehottaa tutustumaan tähän kappaleeseen ja uuteen suomalaiseen oopperaan...”

Kun Heikinheimo halusi yhdistää *Punaisen viivan* suomalaisen oopperan nousuun liittämällä sen läheisesti kansalliseen kontekstiin, Holmberg halusi nähdä oopperan irrallaan tästä kehityksestä. Holmberg varoittaakin taikomasta suomalaisen oopperan noususta uutta isänmaallista liikettä. ”Ne kansalliskiihkoiset piirteet, jotka siihen tulevat jostain sivusta, ovat perkeleen vaarallisia. On pirusti vielä tekemistä, oopperan sisällä, että ilmaisun määrätietoisuus ja puhtaus kehittyisi siellä eteenpäin” (Kulttuurivihkot 2/1979). Holmberg vaatii musiikkipiireiltä ja yleensä taidepiireiltä analyysiä siitä, ketkä oikein kiihkoilevat. Hänen mukaansa kiihkoilijoita ovat ulkopuoliset, erityisesti omaehtoiset kriitikot, oopperan tekijät eivät kansalliskiihkoon ole syyllystyneet.

Keskustelussa pohdittiin myös oopperan elitististä, tavalliselle kansalle vierasta ilmettä. Rossin mukaan erityisesti oopperan aidoille tunteille ja aidolle elämälle vieras elitistisyys aiheuttaa sen että työtätekevät eivät juuri käy oopperassa. Matti Rossi pohtii, miksi ooppera herättää runsaasti ennakkoluuloja ja käsityksiä joiden mukaan ooppera olisi vaikea taidemuoto ja tarkoitettu vain harvoille ja valituille. Rossi vertaa Suomen työtätekeviä Neuvostoliiton työläisiin ja toteaa Neuvostoliitossa oopperan olevan hyvin arvostettu taidemuoto. Suomessa tilanne on kuitenkin toinen: tavalliset työtätekevät ihmiset eivät käy oopperassa

⁴ *Kulttuurivihkot* mainosti itseään Suomen suurimpana kulttuurijulkaisuna, joka oli ”edistyksellisen taiteen ja rauhankulttuurin lehti” (Mainos *Teatteri*-lehdessä 1/78). *Kulttuurivihkot* -lehteä kustansi vuonna 1972 perustettu taiteilijoiden ja kulttuurityöntekijöiden marxilais-leniniläinen järjestö *Kulttuurityöntekijöiden liitto ry.* (KTL) Hannu Taanila toteaa liiton laajenneen nopeasti; on lähdetty ”porvarillisesta ympäristöstä, koulutuksesta ja maailmankatsomuksesta ja tultu KTLoon”. Niinpä liitto onkin ”suurin ja kaunein niistä kulttuurijärjestöistä, joita meillä sodan jälkeen on syntynyt.” Tämä taiteilijain järjestö sai rinnalleen tieteen puolella Tutkijaliiton. Taanila pitääkin tilannetta komeana: ”Sekä tieteen ja taiteen puolella meillä on hyvät ja toimivat marxilaiset järjestöt”. Taanilan mukaan silti suurin osa ”tutkijoista, opettajista ja virkamiehistä on ja kyllä kai taitelijoistakin on näkemykseltään porvareita”. Siksi KTLn konkreettisena tavoitteena olikin ”poliittinen työ. Kaikkien keinojen käyttäminen siihen että saamme ihmiset havaitsemaan, millainen tämä yhteiskunta todella on ja mistä se johtuu ja mitä sille pitäisi tehdä”. Käytännössä tämä merkitsi ”menemistä” niitten työtä tekevien ja työttömien luo... jotka eivät vielä tiedä olevansa työväenluokkaa” (Taanila 1978).

“huolimatta että meillä tehdään nyt uutta mielenkiintoista oopperaa”.⁵ Rossi toivookin oopperaan samanlaista muutosta kuin mikä teatterielämässä oli tapahtunut. Esimerkiksi hän ottaa Turun kaupunginteatterin tilanteen Holmbergin ja Långbackan aikoina: ensi-iltayleisö alkoi vaihtua, suuret työpaikat alkoivat kiinnostua Turun kaupunginteatterin esityksistä (Kulttuurivihkot 1979). Rossi näkee *Punaisen viivan* siis tuon ajan “oppositioteatterin, edistyksellisen teatterin” tapaan “oppositio-oopperana”, jonka tehtävä tulisi olla Långbackan määrittelemän *taiteellisen teatterin* tavoin hakemassa uutta yleisöä tai muuttamassa radikaalisti vanhaa. *Punaisen viivan* tehtävänä tuli siis olla uuden, edistyksellisen oopperayleisön ritualististen odotusten täyttäjänä.⁶

Myös *Teatteri-* lehti halusi osallistua keskusteluun. Nyytäjän mukaan oopperan nousu on haluttu tulkita uuden isänmaallisuuden ilmentäjänä. Tätä “eksoottista kukkaa” on juhlistettu, kuin “vasta puhjennutta yön kuningatarta.” Nyytäjä piti kuitenkin vaarallisena oopperataiteen nousun irrottamista muusta, so. “edistyksellisestä” taiteen kentästä (Nyytäjä 1979). Samaisessa *Teatteri-*lehden artikkelissa Holmberg menee astetta pitemmälle mainiten kriitikko Heikinheimon nimeltä ja toteaa: “En yhdy siihen kuoroon, Heikinheimoon ja muihin, jotka ylistävät suomalaisen oopperan kansainvälistä ja isänmaallista tilannetta”. Holmbergin mukaan on syytä edelleen erottaa oopperatyössä se, mikä on hyvää “kehittämisen arvoista” ja se, mikä on “ikuista kliseetä”. Mikäli tätä erottelua ei tehdä, ollaan toteuttamassa “valheellista kulttuuripolitiikkaa” (ibid.).

Sallinen yhtyi edellisiin kannanottoihin, joskin paljon varovaisemmin. Hän pitää Holmbergin tapaan kansallisromantiikan nousua vaarallisena asiana, mutta ei ilmaise ajatustaan suoraan vaan esittää vertauksen:

⁵ Epäilemättä sosialistisen valtioon kiinnostus vanhaa oopperaa kohtaan liittyy jo aikaisemmin tässä tutkielmassa esitettyihin Eislerin käsityksiin, joiden mukaan työläisten tulee “vallata” klassinen musiikki, tulkitsemalla se uudelleen yhteiskuntakriittisellä tavalla.

Yhteiskunnallisen - ei poliittisen, kuten Sallinen halusi korostaa - aiheensa puolesta säveltäjä arveli nimenomaan *Punaisella viivalla* olevan hyvät menestymisen mahdollisuudet myös Neuvostoliitossa. (Aromäki 1980,272)

⁶ Paavolaisen mukaan myös oppositioteatteri tulee nähdä rituaalisena sen välittäessä tapahtumaan osallistujille uskonnosta paremmasta maailmasta, vaikka edistyksellinen teatteri opetus- ja kasvatusfunktiossaan halusi ensin kieltää oman ritualistisen luonteensa, (Paavolainen 1992. 106,211)

”se on kaunis asia, se tuoksu omenankukalta ja on kaunis kuin omenankukka, mutta se sisältää jo silti mädän omenan ainekset”.

Sallinen on ärsyyntynyt väitteistä, joiden mukaan *Punainen viiva* on teemaltaan niin suomalainen ettei sitä voida ymmärtää muissa maissa. Hän pitää kaikkia aiheita jollain tavalla kansallisina: ”On täysin typerää kertoa ihmisistä, joilla ei ole historiallista ja yhteiskunnallista taustaa...” Jos taide saavuttaa riittävän korkean tason, sillä on mahdollista tulla yleismaailmalliseksi. Kansainvälisyyttä ei *Punaisen viivan* kohdalla ratkaise ”aihedramatiikka, vaan taiteellisen eleen universaalisuus” (Aromäki 1980,271).

Kansallisia piirteitä *Punaiseen viivaan* tuovat suomalaiskansallisen aiheen lisäksi kansanmusiikkisitaatit. Sallinen toteaa olleensa Pehr Henrik Nordgrenin ohella ensimmäisiä jotka alkoivat käyttää taidemusiikissa selviä kansanmusiikkivaikutteita. Sallinen on aikaisemmassa tuotannossaan käyttänyt kansanmusiikkia mm. jousikvartetossa *Aspekteja Peltoniemen Hintriikin surumarssista* kuten myös *Ratsumies* -oopperassa, jossa koko kolmannen näytöksen pohjana on kansanmusiikista kasvava aihe. *Punaisessa viivassa* puhdasta kansansävelmää edustaa ainoastaan Vestmanviikin balladi, sen sijaan kansanmusiikkia muistuttavaa aineistoa ooppera sisältää muutenkin. Kansansävelmää muistuttavan Kaisan kehtolaulu on säveltäjän mukaan kansanmusiikin *eleen* matkimista ja hyväksikäyttöä. Sallisen mukaan kansansävelmässä on jotain ”äärettömän kristalloitunutta”, joka ilmenee siinä, että se on elänyt ”ruosteen raiskaamatta satoja vuosia”. Kansanmusiikki vaikuttaa tietynlaisena pohjavirtana, jota voidaan sanoa suomalaisuudeksi vaikkei sitä käyttäisi tietoisesti. Sallisen mukaan jokaisen säveltäjän olisi hyvä mennä ”tuon tavattoman kristallisoituneen kiteen luo ja katsoa mitä se sisältää” (Kulttuurivihkot 2/ 1979).

Sallinen haluaa korostaa kansanmusiikin suoraa ja välitöntä merkitystä säveltäjälle ilman kansallisromantiikan, ja siihen tavallisesti yhdistettyjen säveltäjien, erityisesti Sibeliuksen, välittävää vaikutusta.⁷ Kansanmusiikkiaineokset eivät siis Sallisen mukaan tee säveltäjän musiikista kansallista. Sallisen vastaus

⁷ Myöhäissibeliaanisiksi on Sallisen tuotannossa mainittu mm. teoksia *Chorali* (1970) puhallinorkesterille sekä I sinfonia (Anttila 1995,13).

kysymykseen, onko olemassa jokin tyypillinen suomalainen tapa kirjoittaa orkesterille ja mikä osuus Sibeliuksella on mahdolliseen suomalaisuuteen, on lyhyt ja ytimekäs: "Vaikea sanoa, en tiedä" (Mäkelä 1992,16,59). Sallisen mukaan hänellä ei ole esikuvia, mutta hän sanoo ihailevansa Mozartin ja Mahlerin tapaa "käsitellä orkesteria siinä musiikkimaisemassa, joka heille on ominainen" (ibid.).

Kun Sallinen käytti rohkeasti omissa sävellyksissään kansanmusiikkiaineksia, oli kansanmusiikki tabu 50-60-lukujen modernistien näkökulmasta katsottuna. Tämä käsitys oli vallalla vielä 70-80-lukujen taitteessa niiden jälkisarjallista musiikkia säveltäneiden keskuudessa, jotka esittäytyivät mm. Korvat auki -ryhmittymänä. Vasta vuonna 90-luvun alussa mielipiteet alkoivat muuttua: vuonna 1991 järjestetyn Helsinki Biennalen yhteydessä Esa-Pekka Salonen ilmoitti, että "paperimusiikin aika on ohi ja nykysäveltäjä voi jälleen huoletta käyttää kansanmusiikkia". Edellämainittu ajattelutapa koski vain tietyntyyppisiä säveltäjiä, darmstadilaisia ja heidän perillisiä, joilla oli tarve määrätä, mikä kelpaa nykymusiikiksi ja mikä ei (Heiniö 1991,22,23). Samaan aikaan kansanmusiikkiaineksia sävellystyössään käyttivät enemmän tai vähemmän näkyvästi Sallisen lisäksi mm. Einojuhani Rautavaara (kts. mm. Heiniö 1988).

Kansanmusiikin käyttö kuului 70-luvulla myös edistykselliseen musiikkikäsitelmään. Siegfried Matthus, Hanns Eislerin oppilas ja Berliinin *Komische Operissa* tuolloin työskennellyt säveltäjä korostaa perinteen merkitystä musiikissa ja toteaa Suomessa olevan vielä "todella aitoa, elävää kansanmusiikkia ja kansanperinnettä... jota voidaan muokata ja hyödyntää, samaan tapaan kun Bartok on tehnyt unkarilaisessa musiikissa" (Edelman 1978,68). Musiikilla tuli kuitenkin olla edistyksellinen tehtävä: perinnettä ei sovi käyttää sen itsensä vuoksi vaan perinteen arvo sävellyksissä näkyy Matthusin mukaan siinä, miten ajankohtaisia sävellykset ovat; "miten hyvin nämä kuvastavat aikaansa" (ibid.,70).

Punaisen viivan kansallista aihetta pidettiin rasitteena ja esteenä erityisesti sen menestymiselle ulkomailla. Vaikka Sallinen toisaalta totesikin kaikkien aiheiden olevan jollain tavalla kansallisia, hän toisaalta toivoi kansallisten aiheitten hylkäämistä ja oopperan tekemistä uusista lähtökohdista lähtien (Kulttuurivihkot 2/1979). Seuraavassa oopperassaan, Sallinen hylkäsikin "kansalliset aiheet" totaa-

lisesti valitsemalla sävellystyönsä pohjaksi Paavo Haavikon allegoristisen libreton *Kuningas lähtee Ranskaan*, (kantaesitys Savonlinnan Oopperajuhlilla 1984), jossa tapahtumat on sijoitettu "jääkauden valtaamaan Englantiin".

Kulttuurivihkot osallistui jo edellämäinittua vuoden 1979 alussa ilmestynyttä artikkelia aiemmin keskusteluun oopperan merkityksestä työväestölle, kun se julkaisi vuoden 1978 lopulla Pauli Pasasen runon *Kirvesmies oopperassa*. Runo on syntynyt Kulttuurivihkojen mukaan, koska vasemmiston piirissä voimistuvat väitteet, että ooppera ja klassinen musiikki olisi porvarillista eliittitaidetta. "Runo on manifesti sen puolesta, että vain paras on työläisille kyllin hyvää" (Lapila 1978, 56).⁸

Runo *Kirvesmies oopperassa* kertoo työläisen ja hänen vaimonsa matkasta oopperaan, jossa esitettävänä teoksena on Bizet'n *Carmen*. Pasanen kuvailee oopperan tottumattoman ihmisen pelkoa oudon tapahtuman edessä (Lapila 1978; 58,59):

⁸ Vaikka runon sanottiinkin syntyneen työväestön piirissä, runon kirjoittaja ei ole kuitenkaan aivan "puhdas" työläinen, vaan hänellä oli hieman klassisen musiikin taustaa; hän opiskeli 6-vuotiaasta alkaen ensin viulunsoittoa ja sittemmin Sibelius-Akatemiassa laulua. (Lapila 1978;50). Hän teki elämäntyönsä kirvesmiehenä, ja toimi vasemmiston piirissä monimuotoisena kulttuurivaikuttajana mm. kirjoittajana, jonka tekstit olivat taistelevan työläisen kommentteja, kuten esimerkiksi runo *Helvetti*: (Lapila 1978,55).

... Puuta ympärille porvarin !
 sorvaisin
 hakkaisin
 pakkaisin
 lähettäisin helvettiin!

Tai kansalaissodasta kertova runo *12.huhtikuuta 1918* :(ibid.57):

"Siltämäestä ohi kirkon ja Viertolan kylän
 saapuivat saksalaiset -
 pyynnöstä suomalaisen herran
 työläisten valtaa tuhoamaan
 ... Luoti kaatoi monta, moni haavoittui.
 Joen veteen veri juovina lähti,
 siitä taivaalle kohosi punainen tähti".

“Osaanhan ma Toreadorin viheltää ja laulaa,
mutt’siltikin vielä puristaa kaulaa”.

mutta huomaa esityksen alettua kaikkien katsojien olevan tasa-arvoisia:

“Hiljenee häly, sammuu lamppu
persuuksillaan on työmies ja pamppu”.

Vähitellen kirvesmies tempautuu esitykseen mukaan :

“Helkkarissa tää on kivaa, mitä ne vouhottaa ja skrivaa
et tää on eliitin, ollaanhan täällä mekin”.

Runoilija huomaa ettei oopperaa voi tehdä ilman työmiehen panosta:

“Kun duunarit näyttämön esiin kantaa
voi laulajat soittajat ja tanssijat
parastaan antaa”.

Tämä onkin runon loppupäätelmä; ooppera syntyy yhtähyvin työläisen kuin eliitin edustajienkin yhteistyöstä:

“Soisiko musiikki, kaikuisko laulu
minne olis ripustettu tuo muistotaulu,
jos ei olis meitä?
Miten ja minne tulis herrakaarti
ja kuka hemmetti valheen laati,
että heille,eikä meille tämä parasta on”.

Pasanen haluaa itse selittää runoan siten,että työläiset itse eivät ole oopperaa määritelleet eliittitaiteeksi, sen ovat tehneet porvarit, jotka ovat halunneet omia arvokkaan taidemuodon itselleen : “Porvari tietää oopperan arvon, sehän se laati sen valheen,että se on työläisille turhaa,eliittiä. Mutta porvarille se kyllä kelpaa. Mutta ottaahan ne herrat meiltä kaikki parhaat palat, ottaahan ne minultakin vaikka sydämen” (ibid., 56).

Pasasen runon julkaiseminen on mielenkiintoinen lisä keskusteluun oopperan ja klassisen musiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä: se kertoo omalta osaltaan siitä, että suuren painoarvon omaava ja runsaasti juuri 70-luvulla julkisuutta saanut ooppera, haluttiin saada pois esteettisesti korkeasta “norsunluutornistaan” täyttämään taiteen tehtävää yhteiskunnallisen uudistuksen välineenä.

Taiteen tehtävästä keskusteltiin myös säveltäjien piirissä. Eero Hämeenniemi

suorittaa kahtiajaon esteettisesti korkean musiikin ja yhteiskunnallisen musiikin välillä raportoidessaan Ung Nordisk Musik -festivaalilta samana vuonna. Toisaalta esillä olivat ne teokset, jotka ovat nousseet expresssionismia vastaan. Näitä virtauksia olivat Tanskassa musiikin uusyksinkertaisuus, ja Suomessa erilaiset uusromanttiset virtaukset. Toisaalta ne teokset, joissa musiikkia ei eristetä irralliseksi kulttuurin saarekkeeksi, vaan ne ovat "osana ihmisen jatkuvaa pyrkimystä muodostaa tieteen ja taiteen keinoin yhä parempi kuva olemassaolonsa ehdoista". Tähän virtaukseen kuuluvia teoksia löytyi Hämeenniemen mukaan kaikkien maitten ohjelmista (Hämeenniemi 1978,88).⁹

5.4. Punainen viiva "oppositio-oopperana"

Kulttuurivihkot-lehden linjauksia noudattaen reseption joukossa oli artikkeleita joissa suorastaan suositeltiin *Punaista viivaa* myös oopperaan tottumattomalle väestönosalle, långbackalaisen *realistisen teatterin* käsityksen mukaiselle uudelle yleisölle. ¹⁰ *Kansan uutiset* otsikoi arvionsa "Punaista oopperaa kulttuuritalolla" ja jatkaa: "Punainen viiva on punainen ooppera, oivallinen katsottava kansandemokraattiselle väelle, jonka valtaosan mielestä (uskoisin) ooppera on herrojen huvia" (Aallas 1979).

Taistolaisen *Tiedonantaja*-lehden otsikko kehottaa "Oopperaan siitä" (Chydenius 1979) ja toteaa Punaisen viivan olevan "hyvää teatteria". Artikkelin kirjoittaja Kaj Chydenius toimi vuonna 1978 Kulttuurityöntekijöiden liiton hallituksessa ja *Kulttuurivihkot* -lehden toimituskunnassa ja edusti siten hyvin vahvasti ns. "edistysellistä" taidekäsitystä. Chydenius oli vieroksunut ooppera pitkään; "en ollut käynyt SKO:ssa muistaakseni yli kymmeneen vuoteen". Syynä tähän hän pitää sitä, että 60-luvulla ei Kansallisooppera "tuottanut mainittavia aineksia suoma-

⁹ Edistysellisen musiikin pitäisi säveltäjä Siegfried Matthusin "aina olla emotionaalista, tunteisiin vetoavaa. Sen tulisi puhutella ihmisiä, sen pitäisi olla herkkää. Musiikki ei saa olla kylmää, ei ainoastaan älyyn vetoavaa..." (Edelman n 1978)

¹⁰ Lieneekö sattuma, että Kansallisoopperan 1970-luvun seitsemän kantaesityksen joukossa oli yhteiskunnallisen Punaisen viivan lisäksi kolme muuta karakteriltään toisistaan selvästi poikkeavaa ja hyvin erilaisia ritualistisia odotuksia täyttävää ensi-iltaa. Näitä olivat Ilkka Kuusiston lapsille suunnattu *Muumi-ooppera*, (1974) Joonas Kokkosen uskonnollisia kysymyksiä pohdiskelleva *Viimeiset kiusaukset* (1975) sekä Ilkka Kuusiston Maria Jotunin tekstiin sävelletty komediallinen ooppera *Miehen kylkiluu* (1977).

laiseen kulttuurikeskusteluun”. *Punaisen viivan* kohdalla tilanne on Chydeniuksen mukaan toinen, ja ansio tästä kuuluu etenkin Kalle Holmbergille, joka on tuonut nyt oopperataiteen lähemmäs tavallista ihmistä pois ”muinais-saksalaisista tarustoista ja hovineitojen häilyvyydestä” Chydenius huomioi myös Raiskisen tulleen oopperaan teatterin piiristä .

Kaj Chydenius osallistui taidepoliittiseen keskusteluun myös *Teatteri*-lehden palstoilla. Chydeniuksen ”hyvän” teatterin ja ”hyvän” taideteoksen käsitteeseen kuului aina ”yhteiskunnallisuus” ja ”edistyksellisyys”. Chydenius toteaa Holmbergin lähteneen urallaan omille teilleen, koska ”meidän oli 60-luvun lopulla vaikeata nähdä sellaisia laitosteattereita, joissa kunnianhimoisiin pyrkimykseen (meidän maailmankatsomuksemme pohjalta,sic!) tarjoutuisi mahdollisuuksia”. Nyt mm. Holmbergin/Långbackan Turun teatterissa on ”pystytty hyviin taiteellisiin suorituksiin”, vaikka ”taiteilijoiden tavoitteisiin on puututtu törkeällä tavalla, taiteellisia ratkaisuja on mestaroitu taiteen kuolemaksi” (Chydenius 1978).

Myös Vaasassa ilmestyvän *Kansan äänen* Risto Vuorinen haluaa lähentää oopperaa tavalliseen kuulijaan. Hänen mukaansa nyt ”oopperaan voi mennä villapaitapohjalla” (Vuorinen 1978).

Kansan uutisten nimimerkki *Kristian* lähestyy eislerilaista näkökulmaa metafyyssisen oopperakäsityksen vahingollisuudesta yleisölle ja kiittää Sallisen realistista aihevalintaa. Kristianin mukaan teos ei sisällä luonnottomia aineksia kuten uni,mytologia tai sota. Erityisesti kriitikko kiittää Sallisen psykologisesti väkevää otetta (Kristian 1978).

Kirjallisuudentutkija Panu Rajala arvottaa *Punaisen viivan* hyvin korkealle nimenomaan teatterina (Rajala 1978). Rajalan monipuolisen, perustellun, ehkä kaikkein oleellisimman oopperan näyttämöllepanosta tavoittaneen artikkelin mukaan teos on ”yksi vuosikymmenen komeimmista kantaesityksistä”,vaikka koko teatterin spektri otettaisiin lukuun. Rajala toteaa tällaisten oopperateosten ”madaltavan kynnystä kaiken kansan saapua tämänkin taidemuodon äärelle”.

Rajalan mukaan ei ole montakaan vuotta siitä, kun " Bulevardille päin paiskottiin kulttuuripoliittisia kivenmurikoita ja laskeskeltiin, paljonko eliittikatsojan persumuksenalusta maksaa vuodessa veronmaksajille". Rajala näkee nyt tapahtuneen selvän asennemuutoksen ja puhuukin suomalaisen kansanoopperan "uudesta ylösnousemuksesta", josta ei osattu "untakaan nähdä".¹¹ Asetelmien vaihtumisen syynä hän pitää ennen kaikkea oopperan tekijöiden korkean ammattitaitoa. "Nopeasti vaihtuvat asetelmat, kun oikeat tekijät polkaistaan asialle".

Rajala huomaa kiantolaisen realismin puuttumisen: näyttämötoteutuksesta on turha etsiä Kiannon romaanihenkilöitä tai "realistista kurjalistokuvausta". Ooppera toimii Rajalan mukaan toisella tasolla: teoksessa tapahtuu "hämmästyttävä taiteellinen variaatio", kiantolainen vavahduttava kurjuuden kuvaus on tallella, mutta nyt "vihlaisuun liittyy kauneuselämys" ja puute ja tietämättömyys jalostuvat omalaatuisella tavalla.

Holmbergin ohjauksessa Rajala näkee tuttua selkeyttä ja iskuvoimaa, joskin Rajalaa yllätti Holmbergin hieman viileä ja puolueeton ote aatteiden taisteluun. Kaikkia "aatteen miehiä" käsiteltiin näyttämötoteutuksessa "säälimättömästi ja epäkunnioittavasti." Staattista toisen näytöksen kuorokohtausta ei Rajala pitänyt ollenkaan epädramaattisena. Hänen mielestään "latautunut odotus tehosi voimakkaasti, historiallinen hetki tihentyi käsinkosketeltavaksi".

Puhenäyttelijät eivät Rajalan mukaan ole uskottavia. Suutari ja Kunilla "putoavat jotenkin laulajien kehyksistä". Heidän sanaansa ei usko, vaikka tarkoitus on päinvastainen. Siten "aatteen levityksessä eräs tärkeä lenkki jää odotettua heikommaksi." Loppukohtausta kritisoi monen muun mukana myös Rajala: rautaesirippu, joka on joskus ollut Holmbergin parhaita tehoja, vaikuttaa nyt "hätäratkaisulta".

Loppukohtauksen puolesta puhuu Matti Rossi, KTLn hallituksen jäsen ja *Kulttuurivihkot*-lehden päätoimittaja, jonka puheenvuoroa voi pitää oivaltavan ja

¹¹ Rajalan nimitystä *kansanooppera* käytettiin jo Leevi Madetojan *Pohjalaisia* oopperan yhteydessä, mutta nimitys vakiintui vasta 80-luvulla Ilkka Kuusiston käyttäessä sitä *Jääkäri Ståhl*-oopperansa yhteydessä.

tiedostavan katsojan näkemyksenä. Rossin mukaan ei voi "paremmin kuvata musiikilla ja ohjauksella sitä miten historian pyörteissä ihminen alkaa muuttua oman kohtalonsa muuttajaksi". Oopperan lopussa ovat vastakkain "yhtäältä suuret tapahtumat, työläisten ravistautuminen liikkeelle " ja toisaalta "noiden köyhien ihmisten valtava henkilökohtainen tragedia". Loppukohtaukseen Rossi ei reagoinut säälillä, vaan hän toteaa oivaltaneensa jotakin (Kulttuurivihkot 2/1979).

Kun edellämainitut pitivät oopperaa tarpeellisena myös työväestölle, suhtautui *Satakunnan Kansan* Petri Sariola oopperaan hyvin torjuvasti (Sariola 1978). Kriitikko kyseenalaistaa koko oopperataiteen tulevaisuuden. Sariolan mukaan elokuvan aikakaudella oopperan historia vanhassa merkityksessään on tuhoon tuomittu. "Miten ihmeessä Italian ja Pariisin ylimystöpiireissä kehittynyt taidemuoto voi sopia Kainuun kansan kurjuuden kuvaukseen. Sariolan mukaan "sellainen teos kuin Punainen viiva voi olla vain välikauden teos, syntynyt tarpeesta, jolle ei ollut sopivampaa kanavaa".

Petri Sariola toteaa säveltäjän, jonka ensimmäinen ooppera on ollut menestys, olevan poikkeuksellisen vaikeassa asemassa: hänen on ponnisteltava kokonaan toiseen tekijäluokkaan ja osoitettava jatkuvaa venymiskykyä. Sariola toteaa Sallisen tehneen varsin hyvää työtä paitsi sävellyksen myös tekstin suhteen ja toteaa Holmbergin "suoraviivaisen vai pitäisikö sanoa punaviivaisen ohjauksen" olleen osaltaan vaikuttamassa teoksen saumattomaan logiikkaan.

Sariola kritisoi voimakkaasti *Punaisen viivan* syntytapaa; myös aihe annettiin teoksen tilauksen yhteydessä. Sariolan mukaan tässä tapauksessa "on kysymyksessä samanlainen säveltäjän hyväksikäyttö kuin Tauno Pylkkäsen joutuessa säveltämään Linnan Tuntemattoman sotilaan". Samalla kun Sariola näkee tunnetun aiheen lisäävän oopperan mainetta ja suosiota, Sariola toteaa, asiaa sen kummemmin perustelematta, aiheen tilaamisen olevan taiteen tappio. Ilmeisesti kriitikko tarkoitti tällä tilatun aiheen rajoittaneen libretisti-säveltäjän luomisvapautta.

Rakenteellista kritiikkiä Sariola löysi sekä Arhippainenin kohtauksesta, että oopperan lopusta. Arhippainenin kohtauksen ruusunpunainen kansankuvaus oli yhtä kaukana teoksen psykologisesta draamasta kuin yhteiskunnallisesta sanomastakin. Suutarin Kunillan (Iiris-Lilja Lassila) äitihahmo asettui tasoittavasti Puntarpään neuroottisuutta vastaan. Kunillan osuus oopperan poliittisessa linjassa oli aivan avainasemassa.

Loppukohtauksessa Topin kuolema on dramaturgisesti liikaa. Kolmen lapsen kuolema ja punaisen puolueen liian myöhään saapunut vaalivoitto olisi riittänyt ja jättänyt samalla lavalle elementeistä tärkeimmät: perheen ja puolueen. Sariola näkee loppuratkaisulla myös oikeutuksensa: Rikka jonkinlaisena ideaalisena Suomi-neitona, jää lavalle yksin Venäjän karhua vastaan. Sariolan mukaan oopperan tragedia piilee ihmisen noususta luonnon ja uskonnon tabua vastaan.

Outi Nyytjä arvioi Punaista viivaa *Teatteri*-lehden vuoden 1979 ensimmäisessä numerossa (Nyytäjä 1979). Nyytjä toteaa koko esityksestä heijastuvan saman orgaaninen yhteyden joka on luonteenomaista Sallisen sävellystyölle: esityksen kaikki tasot ovat kuin samaa sinfoniaa "liikutuksen momentit rakentuvat niin luonnollisesti, ettei tiennyt aiheuttiko sen sana, ele, sävel ...". Nyytjä paheksuu sitä että kriitikot ovat tahallisesti tai tahattomasti jättäneet ohjaajan osuuden huomiotta arvostelussaan. Nyytjän mukaan kriitikoilla saattaa olla näkemys, jonka mukaan ohjaaja ainoastaan "pieteetillä siirtää" partituurin sisältämät elementit oopperalavalle. Holmbergin panosta Nyytjä pitää ratkaisevana koko Punaisen viivan syntyprosessissa. "Tuskin esimerkiksi Aulis Sallinen olisi innostunut kirjoittamaan oopperaa, jos hänen olisi täytynyt pelätä, että ohjaus on tuomittu puvustetuksi konsertiksi." Nyytjä peräänkuuluttaa analyysiä siitä, mitä yhteistä "tällä laadullisella hypyllä, jonka musiikkidraama nyt on tehnyt" on Holmbergin, Långbackan, Turkan ja erilaisten teatteriryhmien parhaiden esitysten välillä". Erityistä uutta Holmberg on tuonut oopperaan nimenomaan työtapansa perusteella: Holmberg on pyrkinyt kaikkien oopperan osa-alueitten ohjaustyön, lavastajantyön, dramaturgian ja näyttelijän työn elimelliseen yhteyteen. Nyytjä toteaaakin koko esityksestä heijastuvan saman orgaanisen yhteyden joka on luonteenomaista Sallisen sävellystyölle: esityksen kaikki tasot ovat kuin samaa sinfoniaa "liikutuksen

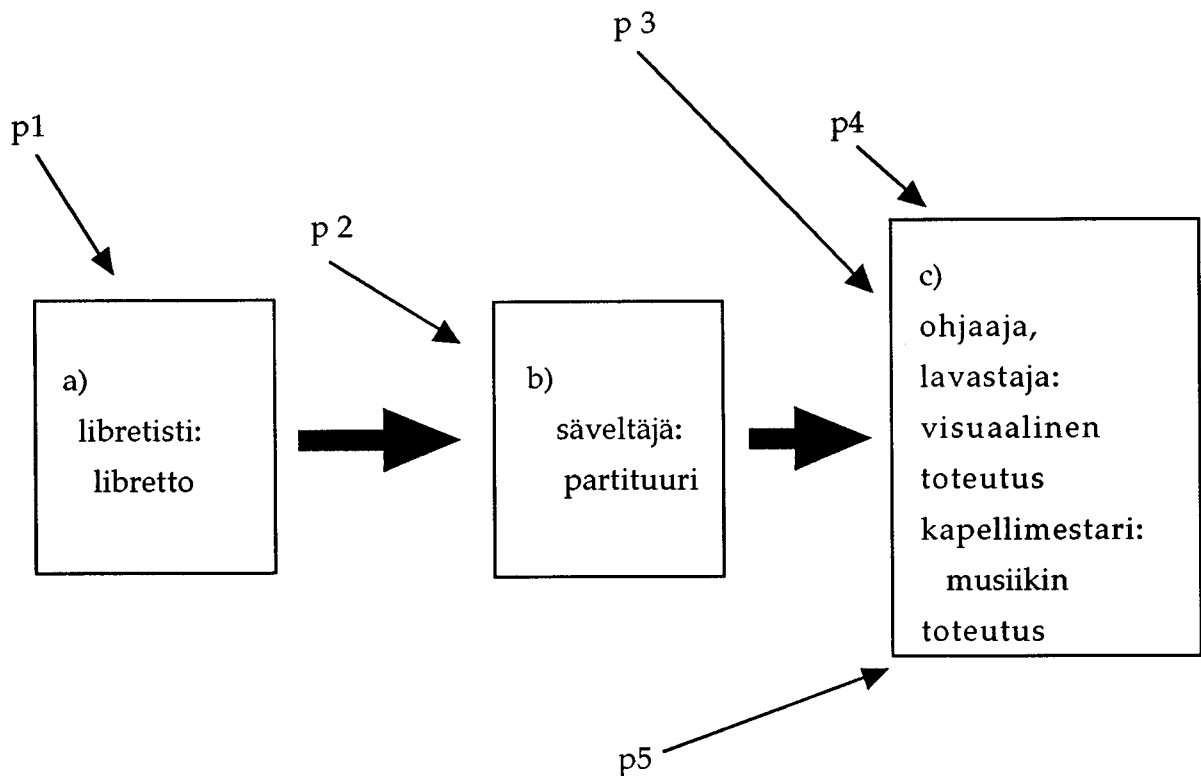
momentit rakentuvat niin luonnollisesti, ettei tiennyt aiheuttiko sen sana, ele, sävel ... “ Nyytäjä vaatii nyt oopperan kautta löydettyjen asioiden siirtämistä teatterin tekemiseen yleensä, “jotta myös musiikkidraaman kehitys olisi taattu” (Nyytäjä 1979).

6. Johtopäätöksiä

6.1. Oopperan valmistusprosessista

6.1.1. Ensemble-työ

Yleisin tilanne oopperaa valmistettaessa lienee eräänlainen periodimainen valmistusprosessi (a, b, c), johon jokainen tekijä tuo mukaan omat, toisilleen jopa aivan vastakkaiset poiesis- prosessinsa (p1, p 2, p 3, p 4, p 5) .



Vastaanottajalle välittynyt merkkijärjestelmä saattaa olla siis toisilleen hyvinkin ristiriitaisten poiesis-prosessien tulos. Tällöin saattaa olla kysymys teoksen uudelleentulkinnasta, joka on hyvin yleistä klassikko-oopperoiden näyttämölle panossa. Richard Wagner halusi *Gesamtkunstwerkin* ideassaan välttää tätä alkuperäisen idean ja näyttämöllepanojen välistä konfliktia merkitsemällä partituuriin tarkat näyttämötoteutuksen esitysmerkinnät.

Punaisen viivan tekijöillä oli tarkoitus väistää mahdollista merkkijärjestelmien välistä ristiriitaa luomalla teos ensimäisenä, jossa toistensa taiteelliset tavoitteet hyvin tuntevalla tekijäjoukolla oli pyrkimyksenä päästä mahdollisimman yhtenäiseen lopputulokseen. Toteutuksessa oli pyrkimystä långbackalaisen realistisen musiikkiteatterin mukaiseen ilmeeseen. Merkityksellistä tekoprosessissa oli myös se, että myös libretto syntyi osittain yhtäaikaan partituurin kanssa.

Kiannon romaania luettiin ajankuvana, sosiaalisena kertomuksena, jota se ei itseasiassa ole: lähemmin tarkasteltuna Kianto osoittautui "valtain vihaajaksi", kirjailijaksi, joka suhtautui kaikkiin valtarakennelmiin myös uuteen punaiseen aatteeseen yhtä kyynisesti kuin vanhoihinkin (Anttila 1995, 29,30). Sallinen itse halusi nähdä Kiannon teoksessa yhtäältä historiallisen kertomuksen, mutta hän näki myös romaanin sisältämät yleishumaanit ajatukset. Sallisen pyrkimyksenä oli luoda yhteiskunnallisista merkityksistä kertova universaali draama, ilman "kansal-liskertomuksen" painolastia.

Vaikka teoksen tekijöillä oli yhteinen intentio, halusi Holmberg näyttämötoteutuksessaan tuoda oopperaan oman henkilökohtaisen näkökulmansa. Holmberg ei halunnut nähdä teosta Sallisen tapaan vuosisadan alun historiallisena kuvana tai universaalina ja yleishumaanina draamana, vaan pikemminkin kuvana suomalaisesta 1970-luvun yhteiskunnasta. Holmberg toi teokseen poliittisen sanoman, joka kehottaa ihmisiä vaikuttamaan omiin asioihinsa tai edessä on tuhoutuminen. Tätä yhteiskunnallista vaikuttamista Holmberg kuvaa Riikan muutoksen ja toisaalta passiivisiksi jääneiden perheenjäsenten kuoleman kautta.

6.1.2. ”Epätaiteilija”

Kansallisooppera tilasi Salliselta oopperan lisäksi myös sen aiheen. Arnin mukaan aihetta ei valittu Kansallisoopperan aloitteesta, vaan Juhani Raiskinen sai idean suoraan kentältä, yleisöltä (Arni 1980,41,42). Siten on oletettavaa, että oopperan aiheella oli olemassa tuon ajan kulttuuri-ilmastoon liittyvä sosiaalinen tilaus.

Punainen viiva -oopperan kollektiivinen tekijäjoukko oli samankaltaisessa asemassa kuin kirjailija Arvo Salo 1960-luvulla. Salosta käytettiin tuolloin nimitystä ”epäkirjailija”, joka ei tehnyt ratkaisujaan pelkän oman itsensä varassa : yksilöllisen taiteellisen omantunnon sijaan taiteilija teki ratkaisujaan rooli-odotusten mukaan, joista edelleen syntyi sosiaalinen tilaus. Taiteilija oli siis kiinteämmin sidoksissa yhteiskunnallisiin tapahtumiseen ja taiteellinen toiminta oli viestintää, joka perustui yhteiskunnallisiin odotuksiin. Tällainen taiteilija koki olevansa osa tuotanto-prosessia; taiteilijasta tuli käsityöläinen - näin Bertolt Brecht kutsui itseään näytelmäkirjailijana- ja luomisen mysteerin tilalle tuli tietoinen rakentelu (Niemi 1973, 87,88). Epäkirjailija toimi myös yhteiskunnallisena vaikuttajana, Erno Paasilinnan mukaan hän on ”aikamme sankari, joka kirjoittaa, matkustaa ja antaa lausuntoja” (Paasilinna 1971, lainattu Niemi 1973,87). Tätä epätaiteilijan tehtävää *Punaisen viivan* tekijäensemble, etupäässä Holmberg ja Sallinen, toteuttivatkin osallistumalla teoksen esityksen jälkeen keskusteluun *Punaisen viivan* sanomasta ja merkityksestä sekä yleensä koko oopperan tehtävästä suomalaisessa yhteiskunnassa.

6.2. Punaisen viivan lajityypin määrittäminen

6.2.1. Kansallisooppera

Aulis Sallisen ja Joonas Kokkosen musiikki - kun otetaan huomioon ulkomaanvienti, levytykset ja televisioinnit ja ja niiden valtaisa yleisö- ja arvostelumenestys - on saanut enemmän julkisuutta, kuin mikään muu suo-

malainen musiikki uusien tiedotusvälineiden aikakaudella. Nuori säveltäjäpolvi, etenkin Magnus Lindberg ja Jouni Kaipainen katsoivat tässä suosittavan yksipuolisesti tiettyä sävellystyylää, jota he kutsuivat, erityisesti *Punaisen viivan* inspiroimana "karvahattuopperaksi" (Heiniö 1995,324). Koska *Punaista viivaa* määritettiin siihen sisältyvien kansanomaisten, kansallisten ja yhteiskunnallisten aineiden kautta, on syytä tarkastella näiden suhdetta oopperakirjallisuuteen yleensä.

Wagnerilla oli näkemys säveltäjän velvollisuudesta jalostaa kansansävelmistä saatuja aineksia, luoda kansanlaulu taiteellisesti uudelleen. Herbert Lindeberger huomauttaa kansanomaisten sävelmien esiintyvän kompleksisessa oopperatekstuurissa ylipäätään kaikissa maissa (Karjalainen 1991,20,254). Karjalainen vetää johtopäätöksen: "kansanomaiset elementit toimivat koodeina, jotka mahdollistavat ns. suurelle yleisölle helpon pääsyn taiteellisen kompetenssin alueelle". Näin toimivat kansansävelmät Madetojan *Pohjalaisissa* ja Paavon virsi Kokkosen oopperassa *Viimeiset kiusaukset*. Karjalaisen mukaan nämä ovat taanneet näiden oopperoiden pysyvyyden kansallisessa repertuaarissa, mutta eivät ole estäneet ulkomaisiakaan esityksiä. (ibid.,254). Onko näin? Itse nostaisin keskeisimmiksi tekijöiksi oopperoiden menestymiselle, mitenkään niiden musiikillista substanssia väheksymättä, *Pohjalaisten* kohdalla teoksen vallan ja vapauden teemaan liittyvän aiheen sekä *Viimeisten kiusausten* uskonnollisia kysymyksiä pohtivan tematiikan.

Kansallisooppera on suomalaisessa musiikkikulttuurissa yksiselitteisesti mielletty "tiettyihin yhteisiin merkityksiin liittyvänä ja symbolistista arvoa omaavana teoksena" (ibid.). Määritelmä on kovin laaja ja moniselitteinen, koska jokaisen kestävän taideteoksen perusolemukseen kuuluu eräänä tärkeänä osa-alueena sen sisältämä symbolistinen merkitys.

Karjalainen pitää kansallisooppera- nimitystä historiallisena käsitteenä, joiden taustatekijöinä oli kansallisuusaate ja toisaalta musiikinhistoriallinen kehitys. Suomessa kansallisooppera-käsitteeseen vaikuttajana oli pikemminkin kansallisvaltion kulttuurinen tarve: oli luotava kansallisooppera kansallisen identiteetin vuoksi. Kansallisoopperan arvoasetelma on Suomessa ollut esteet-

tinen: mittapuuna on pidetty edustuskelpoisuutta. Kansallisoopperan nimitystä käytettiin jo Madetojan *Pohjalaisia*-oopperan yhteydessä.¹ Kun välittömässä vastaanotossa (ensi-ilta 25.10.24) puhuttiin vielä kansallisesta merkkiteoksesta, jo pari vuotta myöhemmin *Pohjalaisten* ensimmäisen Kielissä tapahtuneen ensi-illan jälkeen siitä ennustettiin tulevan suomalaisten kansallisoopperan draaman patrioottisen sisällön vuoksi (ibid.,168,176,180).

Suomalaisten kriitikkojen keskuudessa kansallisooppera-epiteetti vahvistettiin ensimmäisen kerran Suomalaisen oopperan 70-vuotisjuhlan yhteydessä, jotka järjestettiin yltiönationalismin aikoihin vuonna 1943 (ibid.,192). Kriitikko Tauno Karila yhtyi Evert Katilan aloittamaan ja Taneli Kuusiston jatkamaan patrioottiseen tulkintaan, ja kytki mukaan snellmanilaisen aatetaustan, vedoten "Pohjalaisten asemaan kansakunnan yhteisenä kulttuurisena merkityksenä". (ibid.,192,193) Mutta 1950, *Pohjalaisten* toisen uusintaillan yhteydessä Heikki Aaltoila varustaa "kansallisooppera"-määritteen lainausmerkein, kuten teki myös Erik Bergman, joka antoi ymmärtää artikkelissaan, että kansallisoopperoita saattoi olla jo monta (ibid.,194,195).

Edustuskelpoisuudesta kansallisoopperan kriteerinä puhuttiin Aarre Merikannon *Juhan* ensimmäinen näyttämöesityksen yhteydessä vuonna 1963, kun Lassi Nummi tunnustaa *Juhan* "suomalaisen oopperakirjallisuuden mittavimmaksi ja kansain-välisemmäksi tuotteeksi" ja "todelliseksi kansallisoopperaksi" (Heiniö 1995, 308). Madetojan *Juhaa* ei Karjalainen pidä kansallisoopperan veroisena, vaan se on kansallinen teos joka on kiinnitetty siihen kansalliseen välimaastoon (Ruotsi-Raja-Karjala), johon on mukaan sijoitettu myös Sallisen *Ratsumies*. (Karjalainen 1991,257) Itse asiassa *Punainen viivakin* kuuluu tähän kansalliseen välimaastoon (Venäjän karhu-Kainuu - Ruotsin vaikutus, jota tuo oopperassa esiin erityisesti Simana Arhippainen).

Karjalaisen mukaan myös Madetojan *Pohjalaisia* ja Sallisen *Punainen viiva* ovat esimerkkejä kansallisen, historiallisen aiheen uusiutumisesta, ovathan molempien teoksien lähtökohdat samantapaiset: tsaristisen Venäjän sortotoimenpiteiden aiheuttama vastarinta ja sen muodot (ibid.,257).

6.2.2. Kansanooppera

“Eine finnische Volksoper” ja “Folkopera” nimityksiä käytettiin usein Madetojan *Pohjalaisia* -oopperan tanskalais- ja ruotsalaisesitysten arvioinneissa ennenkuin sille vakiintui nimitys kansallisooppera (Nationaloper) (Karjalainen 1991, 180,182,255). Suomessa kansanooppera -nimitys heräsi uudelleen henkiin, kun Ilkka Kuusisto alkoi käyttää sitä Vaasan oopperalle Ilmari Turjan näytelmään säveltämänsä *Jääkäri Ståhl*-oopperan (1982) yhteydessä. (Heiniö 1995,344) Heiniön mukaan yhtä suuressa määrin kansanooppera-nimen ansaitsevat Jorma Panulan Jaakko Ilkka (1978, libretto Aarni Krohnin) , Jokiooppera (1982,Tapio Parkkisen teksti) ja Atso Almilan *Kolmekymmentä hopearahaa* (1988 libretto Heikki Ylikangas) sekä Antti Tuurin tekstiin sävelletty Amerikka (1992). Yhteistä näille teoksille oli tietty laulunäytelmänomaisuus ja se, että ne kaikki kantaesitettiin Kansallisoopperan ja Savonlinnan oopperajuhlien ulkopuolella. Niitä voitiin siis pitää tasoltaan perinteistä oopperaa hieman “matalampana”. Kansanooppera-nimitykseen viitataan myös *Punaisen viivan* kohdalla, kun Panu Rajala mainitsee Punaisen viivan olevan “uusi kansanooppera”. Punaisesta viivasta puuttuvat kuitenkin täysin kansanoopperalta vaadittavat naturalistiset ja humoristiset piirteet. Se on kansanoopperaksi liian vakava ja jopa osoitteleva.

6.2.3. Punainen viiva - yhteiskunnallinen musiikki-draama

Punaisella viivalla oli kaikki edellytykset kansallisoopperaksi: Sen kertomus liittyy Suomen historian merkittäviin tapahtumiin. Alkuperäisteksti, Kiannon *Punainen viiva* kuuluu suomalaisen kirjallisuuden kansallisaarteisiin. Ooppera sisältää aina ajankohtaisen pääteeman valta vastaan yksilö. Laa-

dullisesti korkeatasoisena teoksena se todettiin nopeasti edustuskelpoiseksi näytteeksi suomalaisen kulttuurin voimasta. Valtaosa reseptiosta yrittikin luoda *Punaiselle viivalle* kansallisoopperan statusta. Edustuskelpoisuutensa ja historiallisiin tapahtumiin liittyvän aiheensa puolesta tämä määritelmä sille sopisikin.

Vaikka romaani *Punainen viiva* kuuluu suomalaisen kirjallisuuden kansallisaarteisiin ei ooppera *Punaista viivaa* voida pitää kansallisoopperana, koko kansan oopperana, erityisesti siitä syystä, että sen sisällöllä, ohjaaja Kalle Holmbergin vaikutuksesta, oli vahva poliittinen arvovaraus.

Koska valtaosa reseptiosta keskittyi käsittelemään *Punaista viivaa* perinteisenä oopperana, huomattavan vähän kiinnitettiin huomiota siihen, mitä uutta se on tuonut suomalaiseen oopperataiteeseen.

Kun Joonas Kokkosen oopperasta käytettiin nimitystä anti-ooppera, (Karjalainen 1981,61) on *Punainen viiva* vielä enemmän anti-ooppera, jota voi luonnehtia jopa vastakulttuurin oopperaksi. *Punainen viiva* helposti oli vastaanotettava teos niille, jotka edistyksellisen ajattelutapansa perusteella uskoivat aatteellisen luokkataistelun ratkaisevan yhteiskunnan ongelmat.

Punaisen viivan kansallinen aihe ja sen postmoderni, osittain helposti tavoitettava musiikillinen aines eivät kuitenkaan merkitse jonkinlaista koodia, jonka avulla yleisö olisi saatu kiinnostumaan korkeasta oopperataiteesta. Enemmänkin kysymys on koko oopperan muuttamisesta pois korkeasta taiteesta Brechtin ja Eislerin ajatuksia seuraten koko kansan omaisuudeksi ja jopa yhteiskunnalliseksi työvälineeksi.

Kun kansallisooppera -epiteetti oli liitetty aiemmin lähinnä isänmaallisuuteen, ei 1970-luvun lopulla vähitellen postmoderniin aikaan siirtyvä yhteiskunta itse asiassa enää ollenkaan tarvinnut patriotismin kaltaisiin suuriin kertomuksiin uskovaa kansallisoopperaa "koko kansan oopperaksi", vaan ne teokset, jotka edustuskelpoisuutensa puolesta olisivat täyttäneet kansallisoopperan mitat,

jakautuivat sisältönsä puolesta hyvin erilaisten kansanosien ja kansankerrostumien omaisuudeksi. Kun teatterin alueella näkyvästi esillä ollut teatterisota jakoi niiden ohjelmiston 70-luvulla konservatiivisiin ja jo institutionalistisen aseman saavuttaneen vastakulttuurin teoksiin, oli *Punainen viiva* oopperan alueella osa tuota ohjelmistosotaa, jossa sen tehtävänä oli edustaa eräänlaista vastakulttuurin - silloin jo täysin hyväksyttävää - näkökulmaa.

BIBLIOGRAFIA

1. Tutkimuksessa käytetyt Aulis Sallisen teokset

Punainen viiva, orkesteripartituuri. Käsikirjoitus

Punainen viiva, pianopartituuri. Käsikirjoitus

Punainen viiva, Suomen Kansallisoopperan ensi-iltaproduktion videotallenne. Kansallisoopperan arkisto.

Ratsumies, orkesteripartituuri. Käsikirjoitus.

Sinfonia (1. sinfonia). Käsikirjoitus

2. Suomen Kansallisoopperan Säätiön hallituksen kokouspöytäkirjat

Suomen Kansallisoopperan Säätiön hallituksen kokouspöytäkirja
19.8.75. Kansallisoopperan arkisto.

Suomen Kansallisoopperan Säätiön hallituksen kokouspöytäkirja
16.9.75. Kansallisoopperan arkisto.

Suomen Kansallisoopperan Säätiön hallituksen kokouspöytäkirja
22.10.76. Kansallisoopperan arkisto.

3. Kirjanmuotoiset lähteet, tekijän nimellä tai nimimerkillä varustetut aikakaus- ja sanomalehtiartikkelit.

Aallas, Esa 1979

Punaista oopperaa kulttuuritalolla. Kansan Uutiset 6.9.1979.

Aho, Kalevi 1977

Motiivit ja motiivien muuntuminen. Musiikki 4/1977.

- Alasuutari, Pertti 1996
 Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994. Vastapaino Jyväskylä.
- Apo, Satu 1974
 Kansansadun struktuurien tutkimus teoksessa: Apo- Enckell-
 Kuusi- Tarasti : Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa. Helsinki
 Gaudeamus.
- Aromäki, Juhani 1980
 Elämäni on musiikki. Porvoo, WSOY.
- Asplund, Anneli
 Suomalaista kansanmusiikkia I. Balladeja. Äänilevy Finnlevy SFLP
 8551
- Arni, Erkki 1978 a
 Kansallisooppera vierailee Lontoossa. Helsingin Sanomat 19.5.1978
- Arni Erkki 1978 b
 Oopperapäälystää tulossa runsaasti. Helsingin Sanomat 28.11.1978.
- Arni Erkki 1978 c
 Lisää brittikiitoksia Punaiselle viivalle Helsingin Sanomat 4.12.1978.
- Arni, Erkki 1978 d
 Financial Times: Punainen viiva tarttuu katsojaa kurkusta kiinni.
 Helsingin Sanomat 9.12.1978.
- Arni, Erkki 1979
 Suosiota ja kritiikkiä Punaiselle viivalle Ristiriitainen vastaanotto.
 Helsingin Sanomat 16.6.1979.
- Arni, Erkki 1984
 Ratsumies, Viiva ja kuningas eli kuvauksia Aulis Sallisen
 oopperoiden synnystä. Savonlinna, Savonlinnan oopperajuhlien
 kannatusyhdistys ry.
- Bagh, Peter, v. Milonoff, Pekka 1977 (toim.)
 Teatterikirja Ralf Långbacka, Kalle Holmberg. Rauma, Love-
 kustannus OY.
- Barthes, Roland 1984
 Elements of Semiology. Jonathan Cape, Suffolk.
- Barthes, Roland 1987
 Image - Music - Text. Essays selected and translated by Stephen Heath.

- Bent, Ian 1987
Analysis. With a Glossary by William Drabkin. Haundmills,
Macmillan Press.
- Bergman, Ingmar 1987
Laterna Magica Porvoo, Otava. Suom. Heikki Eskelinen
- Brecht, Bertolt 1967a
Prosa 1-4. Gesammelte Werke 11-14. Frankfurt am Main.
- Brecht, Bertolt 1967b
Schriften zum Theater 1-3. Gesammelte Werke 15-17. Frankfurt am
Main.
- Calamnius-Kianto Ilmari 1906
Isänmaallisia runoelmia. Kuopio, Otava.
- Chydenius, Kaj 1965
Tarvitaanko musiikkia? Rondo 2/ 1965.
- Chydenius, Kaj 1978
Hyvä taideteos on aina yhteiskunnallinen. Teatteri 3/1978.
- Chydenius, Kaj 1979
Oopperaan siitä. Tiedonantaja 26.1.1979.
- Dahlhaus, Karl 1980
Musiikin estetiikka. Helsinki, Suomen musiikkitieteellinen seura
(suom. Ilkka Oramo).
- Edelman, Toni 1978
Vuorovaikutukseen yleisön kanssa. Säveltäjä Siegfried Matthusin
haastattelu Kulttuurivihkot 6/78 10.10.78.
- Eisler, Hanns 1980
Kirjoituksia musiikista Vaasa Love-kirjat valikoiden suomennettu
Manfred Grabsin toimittamasta Hanns Eislerin kirjoitusten
kokoelmasta Materialien zu einer Dialektik der Music (Verlag
Philipp Reclam jun. Leipzig 1973) suom. Jyrki Uusitalo.
- Eteläpää, Heikki 1978
Aulis Sallisen ooppera Punainen viiva. Sitä kuunnellessa ei happi
lopu. Uusi Suomi 26.11.1978.
- Felsenstein, Walter 1971
Bekanntnis zum musizierenden Theater teoksessa 51 Antworten auf
Fragen zum Musiktheater. Berlin 1976.

- Frisch,Walter 1984
Brahms and the Principle of Developing Variation. Berkeley.
University of California Press.
- Gasparow,Boris 1982
Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia . Teoksessa
Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja
menetelmiä (toim. Eero Tarasti) Jyväskylän yliopiston musiik-
kitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no 2.
- Gronow,Pekka 1979
Laulukirja,Työväen lauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä. Helsinki,
Tammi.
- Haavikko,Paavo 1978
Ratsumies. Teoksessa Näytelmät. Keuruu Otava.
- Haikara,Kalevi 1992
Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto. Helsinki Art House.
- Hako,Pekka 1979
Lontoon kiusaukset. Demari 23.5.1979.
- Heikinheimo,Seppo 1977
Aulis Sallisen uhritantsi Helsingin sanomat 16.4.1977.
- Heikinheimo,Seppo 1978a
Martti Talvela Jättiläisen muotokuva. Keuruu, Otava.
- Heikinheimo,Seppo 1978 b
Sallisen Punainen viiva valmiina. Helsingin Sanomat 28.11.1978.
- Heikinheimo,Seppo 1978 c
Oopperataiteemme jäidenlähtö. Helsingin Sanomat 10. 12.1978.
- Heiniö Mikko 1982
Aikamme suomalaista musiikkia. Helsinki, Fazer.
- Heiniö, Mikko 1988
Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä
uudessa suomalaisessa musiikissa. Musiikki 1-2/88.
- Heiniö.Mikko 1989
Oopperatutkimuksen ulottuvuuksia. Musiikkitiede 2/1989.

- Heiniö,Mikko 1991
Suomalaisen musiikin suomalaisuus. Musiikkitiede 1/91.
- Heiniö,Mikko 1992
Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. Musiikki 1/1992.
- Heiniö Mikko 1995
Aikamme musiikki 1945-1993. Porvoo,WSOY.
- Helistö, Paavo 1978
Aulis Sallisen Punainen viiva Ilkka 3.12.1978.
- Henttonen,Sirkka-Tapiola, Vesa 1978
Näin syntyy ooppera. Taiteen harmonia on vielä kaukana. Etelä-Suomen Sanomat 12.11.1978.
- Hämeenniemi,Eero 1978
UNM-78. Kulttuurivihkot 3/1978.
- Jacobson,Roman 1963
Essais de linguistique générale, Paris.
- Karemo,Kari 1978
Punaisen viivan viiltelyä. Kaleva 2.12.1978.
- Karjalainen, Elina (toim.) 1981
Joonas Kokkonen, näköaloja luovuuteen ja ihmisyyteen. Porvoo WSOY.
- Karjalainen,Kauko 1991
Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha, Teokset tekstit ja kontekstit . Diss. Helsingin Yliopiston musiikkitieteen laitos , julkaisusarja Studia Musicologica Universitatis.
- Karkama,Pertti 1989
J.V. Snelmannin kirjallisuuspolitiikka. SKS ,Hämeenlinna Karisto OY:n kirjapaino
- Kerttula, Jouko 1978
Uusi Punaisen viiva veto. Yleisinhimillisiä yläsäveliä.Turun Sanomat 2.12.1978.
- Kianto,Ilmari 1954
Iki-Kianto muistelee. Helsinki,Otava.

- Kianto, Ilmari 1958
Punainen viiva. Helsinki, Otava.
- Knuuttila, Mervi 1975
Aulis Sallinen - jalostettu pelimanni. Rondo 5-6/1975
- Kristian 1978
Suomalaisen oopperataiteen uusi, väkevä mestariteos. Kansan Uutiset 3.12.1978
- Kuokkala, Pekka 1992
Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana. Diss. Jyväskylän Yliopisto, julkaisusarja Jyväskylä Studies in the Arts 39.
- Kuusisaari, Harri 1993
Aulis Salliselle ooppera on totaalista musiikkiteatteria: "Ihmiset on helpompi saada itkemään kuin nauramaan". Rondo 8/1993.
- Kuusisaari, Harri 1996
"Tärkeintä on kysyä ja epäillä." Harry Kupfer kääntää Wagnerin dynaamiseksi liiketeatteriksi. Rondo 5/1996.
- Kyrö, Pekka 1978
Daniel Hjort ja Fångarnas ö. Vallan analyyssejä Vaasasta. Teatteri 2/1978.
- Laine, Riitta-Eliisa 1979
Punaiselle viivalle povataan maailmanmainetta. Englannin kriitikot ylistävät Sallista. Iltasanomat 14.6.1979.
- Lampila Hannu-Ilari 1978 a
Laulumelodia - Sallisen uusin aluevaltaus. Helsingin Sanomat 2.12.1978.
- Lampila Hannu-Ilari 1978 b
Sallisen oopperan musiikin tasot. Helsingin Sanomat 4.12.1978.
- Lampila Hannu-Ilari 1979
Aulis Sallinen: Punainen viiva. Musiikki 1/1979.
- Lapila, Timo 1978
Kirvesmies oopperassa - Pauli Pasasen haastattelu. Kulttuurivihkot 4/1978.

- Lehtonen, Tiina-Maija- Hako, Pekka 1987
Kuninkaasta kuninkaaseen, suomalaisen oopperan tarina. Juva, WSOY.
- Lempinen, Tauno 1978
Punainen viiva, soiva dokumentti. Savon Sanomat 8.12.1978.
- Lennon, Eeva 1979
Kansallisoopperalle ylistystä Lontoossa. Demari 14.6.1979.
- Linstedt, Risto 1995
Sopimuksia totuudesta. Suomen kuvalehti 50/1995
- Lintinen Jaakko 1982
Sininen ajattelija. Artikkeliteoksessa Soili Sinisalo-Jaakko Lintinen - Lasse Koivunen: Kimmo Kaivanto. Toim. Maarit Tyrkkö, Espoo, Weilin+Göös.
- Louhikari Timo 1978
Ylioppilasteatterin linja: kulinarismia vastaan. Teatteri 4/1978.
- Långbacka, Ralf 1982
Muun muassa Brechtistä. Helsinki, Tammi. Ruotsinkielinen alkuteos Bland annat om Brecht. Suom. Kalevi Haikara.
- Magnus 1978
Aaria oopperasta. Etelä-Suomi 6.12.1978.
- Marttila, Hannu 1979
Levytyksen ensi vuonna. Punainen viiva kohti ennätyksiä. Iltasanomat 19.1.1979.
- Mattila, Tiinaliisa 1986
Kimmo Kaivanto. Artikkeliteoksessa Suomen taide, Nykyaika. Toim. Markku Valkonen- Olli Valkonen. Porvoo WSOY.
- McConachie, Bruce 1985
Towards A Postpositivist Theatre History. Theatre Journal 4/1985.
- Mäkelä, Tomi 1992 (toim.)
Suomalainen säveltäjä ja orkesteri. Kartoitus suomalaissäveltäjien tavoista suhtautua kokoonpanon ja orkestraation ongelmiin. Musiikki 2/1992.

- Määttänen,Jukka 1978 a
Aulis Sallisen tyrmäysvoitto: Köyhälistö karhun kämmenellä
Uusi Suomi 2.12.1978.
- Määttänen,Jukka 1978 b
Punaisen viivan II ilta Epätoivo etualalla. Uusi Suomi 4.12.1978.
- Nattiez ,Jean-Jacques 1990
Music and Discourse. Towards a Semiology of Music. Princeton
University Press
- Niemi, Irmeli 1969
Nykydraaman ihmiskuva Tammi,Helsinki
- Niemi, Irmeli 1978
Risto Armas Rolf Saanila,40 Turun Kaupunginteatterin taiteellinen
johtaja 1.1. 1978 alkaen. Teatteri 1/1978.
- Niemi, Juhani 1973
Kirjallisuus ajankohtansa heijastajana. Arvo Salon
Lapualais- oopperan tarkastelua. Kirjallisuudentutkijainseuran
vuosikirja 27. Helsinki
- Nuotio,Antti 1979
Oopperan uusi ajanlasku Ennen Lontoota ja Lontoon jälkeen. Uusi
Suomi 19.6.1979.
- Nyytäjä, Outi 1979
Kalle Holmberg: Ooppera ei saa olla totuudellisen teatterin
vastakohta. Teatteri 1/1979.
- Paasilinna,Erno 1971
Leikin loppu. Parnasso 3/71.
- Paavolainen,Pentti 1992
Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana
1959-1971.Diss. Kustannus OY Teatteri, Jyväskylä.
- Partanen,Kirsti 1978
Vedettiin Punainen viiva Ylioppilaslehti 7.12.1978.
- Propp,Vladimir 1968
Morphology of the Folktale.Texas,University of Texas Press.

- Pyysalo, Riikka 1978
Aulis Sallisen, Kalle Holmbergin, Okko Kamun ja Kimmo Kaivannon väkevä,sakea Punainen viiva Suomen Kuvalehti 1978/48.
- Rajala, Panu 1978
Punainen viiva riipaistiin tunteella rintaan Teatteri 1978/11-12
- Reti, Rudolf 1961
The Thematic Process in Music, New York, Macmillan.
- Ritolahti,Pentti 1978
Aulis Sallisen Punainen viiva. Kansa kahden vallan puristuksessa. Kotimaa 8.12.1978.
- Räsänen,Auli 1978
Korpiloukon rekviemi. Aamulehti 2.12.1978.
- Sallinen, Aulis 1958
Aarre Merikanto sävellyksen opettajana.Suomen musiikin vuosikirja 1958-59.
- Salo, Arvo 1966
Lapualaisooppera,Helsinki ,Tammi.
- Salosaari,Kari 1978
Puuttuvat partituurit. Teatteri 5/1978
- Salmenhaara Erkki 1976 (toim.)
Kuinka sävellykseni ovat syntyneet. Keuruu.Otava.
- Salmenhaara,Erkki 1987
Leevi Madetoja. Helsinki,Tammi.
- Sariola,Petri 1978
Punainen viiva - sankariooppera Satakunnan Kansa 5.12.1978.
- Sarmela,Matti,1994
Suomen perinne-atlas. Helsinki. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Savolainen,Pentti 1987
Savonlinnan Oopperajuhlat 75 vuotta.Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys ry.

Schönberg,Arnold 1967

Fundamentals on Musical Composition ,ed. G. Strang
ja L.Stein, Lontoo.

Schönberg,Arnold 1976

Vortrag uber Op.31 teoksessa Stil und Gedanke.Aufsätze zur Music.
Toim. Ivan Vojtech. Frankfurt,Fischer.

Sivuoja-Gunaratnam,Anne 1989

Merkin käsite oopperatutkimuksessa - esimerkkejä Rautavaaran
Thomaksesta. Musiikkitiede 2/ 1989

Stålhammar,Leo 1978

Sällisen Punaisessa viivassa on mullan ja pihkan tuoksua.
Suomenmaa 2.12.1978.

Taanila, Hannu 1978

Mitä tämän jälkeen,KTL ? Kulttuurivihkot 8/1978.

Tarasti,Eero 1978a

Myth and Music . A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in
Music, especially that of Wagner,Sibelius and Stravinsky.Diss.
Helsinki. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Tarasti,Eero 1978 b

Semiotiikkaa ja musiikinestetiikkaa. Musiikki 4/ 1978.

Tarasti,Eero 1994 a

A Theory of Musical Semiotics ,Pennsylvania
University Press.

Tarasti,Eero 1994 b

Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin
estetiikasta Helsinki,Gaudeamus.

Tawaststjerna,Erik 1976a

Oopperataiteen ehdot. Artikkelit teoksessa Esseitä ja arvosteluja.
toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki,Helsingin Sanomat. Artikkelit
julkaistu ensimmäisen kerran Helsingin Sanomissa 18.5.1969.

Tawaststjerna,Erik 1976b

Verdi olisi ollut tyytyväinen Berliinin Simone Boccaneeraan.
Artikkeli teoksessa Esseitä ja arvosteluja toim. Erkki Salmenhaara.
Artikkeli julkaistu ensimmäisen kerran Helsingin Sanomissa
26.10.1969.

Teerisuo,Timo 1970

Aarre Merikannon ooppera Juha. Diss. Helsinki.

Vainio,Matti 1991

Suomi-kuvan kirkastajat. Muutama esimerkki sävel-
taiteemme alalta vuosisadan alusta. Musiikki 3-4/1991.

Valkonen, Markku 1990

Kuvataide vuoden 1970 jälkeen - kohti sitoutumista ,
artikkeli teoksessa ars Suomen taide 6 Keuruu,Otava.

Valpola,Auli 1978

Tuotantojohtaja Veijo Varpio: Ooperajuhlat ovat ennenkaikkea
kansalliset. Savon Sanomat 23.12.1978

Vuorinen,Risto 1978

Vuoden ooppera Punainen viiva kaataa muureja.
Kansan Ääni 12.12. 1978

4. Ilman kirjoittajan nimeä julkaistut aikakaus- ja sanomalehtiartikkelit

Helsingin Sanomat 8.10.1977

Kulttuurivaihdosta neuvotellaan Aalto-näyttely ja ooppera
Lontooseen.

Helsingin Sanomat 4.12.1978.

Dagens Nyheter: Kiistaton mestariteos.Helsingin

Helsingin Sanomat 5.12. 1978

Svenska Dagbladetkin kiittää Sallista

Keskisuomalainen 24.12.1978

Prof. Timo Mäkinen Punaisesta viivasta

Uusi Suomi 30.11. 1978

MTV-uutisista vaalivaltti

Kulttuurivihkot 2/1979

Punainen viiva - ooppera kaikille,kaikille,kaikille

Kaleva 20.6.1979

Lopputoteamus Lontoosta Oopperamme menestys yllätti järjestäjätkin.

Suomenmaa 15.8. 1979

Oopperavierailun maininkeja

5. Julkaisemattomat opinnäytetyöt ja monisteet.

Anttila, Jarmo 1995

Musiikki, rakenne ja funktio struktuurianalyysi Aulis Sallisen oopperasta Punainen viiva. Pro gradu-tutkielma Jyväskylän yliopisto musiikkitieteen laitos.

Hatten Robert 1994

Levels of Gestural Meaning in Music Interpretation..
Luento Imatran kansainvälisessä semiotiikkaseminaarissa, moniste, saatu tekijältä.

Kaskinen, Mirja 1976

Aulis Sallisen ooppera Ratsumies -
Olavinlinnan 500 - vuotisjuhlaopera. Seminaariesitelmä.
Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos.

Kervinen, Tuula-Marja

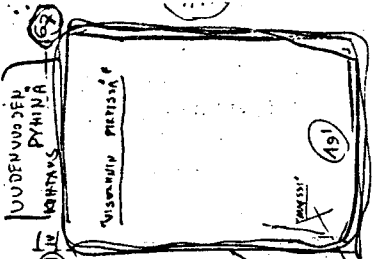
Aulis Sallisen Punainen viiva - oopperalibretton
suhde Ilmari Kiannon samannimiseen romaaniin.
Pro gradu tutkielma Helsingin yliopisto, kotimaisen
kirjallisuuden laitos.

Tiainen Marjo 1996

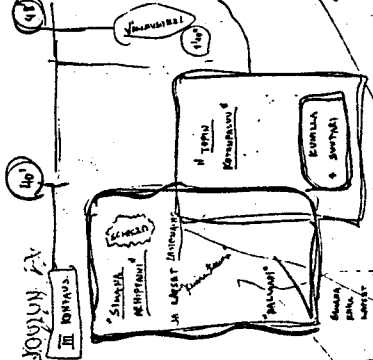
"... Maa kallis isien!" Maamme-laulun
historia: kansallislaulun arvot ja merkitykset eilen ja
tänään. Pro gradu-tutkielma Jyväskylän yliopisto,
musiikkitieteen laitos.



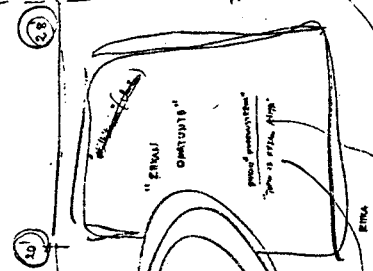
50 plinassa
Gladie, U'ronen
Joy in the Rowan Tree
1978
35 X 130
20/4
20/4
of
T. Ericsson, "Aurora"
Farmington Road
Tampere City



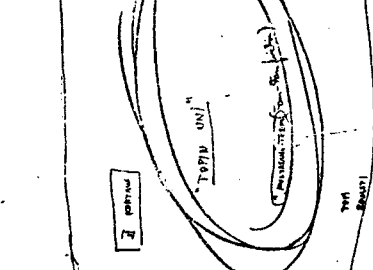
Yksi
Eriä
Ammattin
suora paperi
(Puhuu väkää)



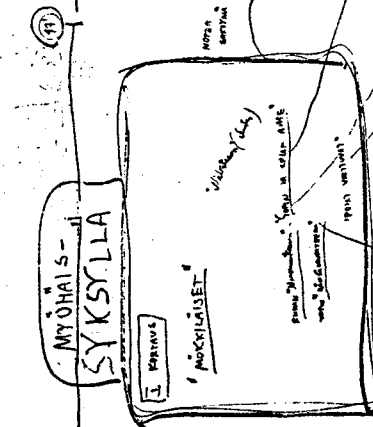
Yksi
Eriä
Korvas
Suora
Täällä



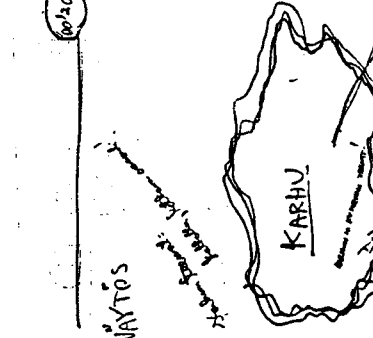
Eriä



Yksi
Suora

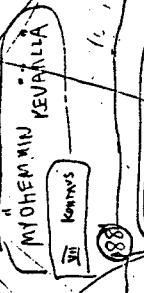


Yksi
Eriä
Suora



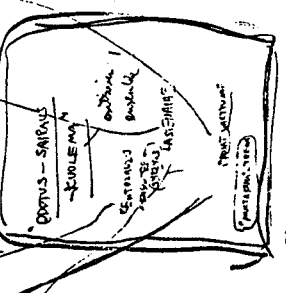
I NÄYTÖS

II NÄYTÖS

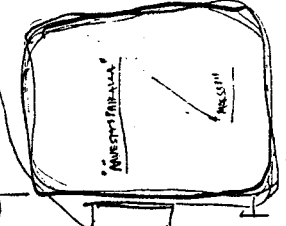


Eriä

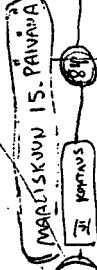
Korvas



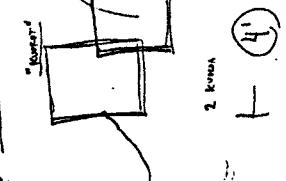
Yksi
Eriä
Suora
Suora
Yksi



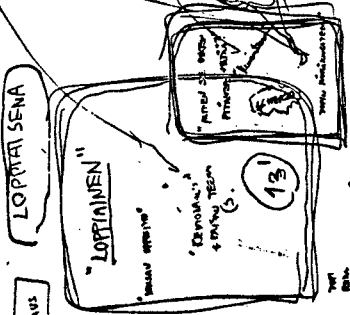
Yksi
Eriä
Suora
Suora



Korvas

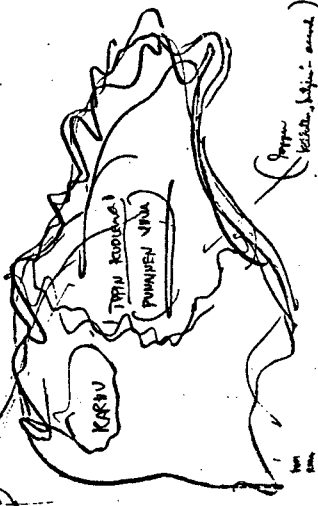


Yksi
Eriä
Suora



Korvas

Yksi
Eriä
Suora
Suora
Suora



Yksi
Eriä
Suora
Suora
Suora

Yksi
Eriä
Suora
Suora
Suora

1. K. Linko A, 86

SUOMEN KANSALLISOOPPIA

JR:n KUOLEMATTONIA AJATELMIA SKO:ssa HARJOITETTAVAN
BRUSH UP YOUR NÄYTTÄMÖILMAISU-KAMPANJAAN OSALLISTUVIEN
AJATELUN LÄHTÖTARPEIKSI

Koulutuksen tavoite: Riisua oopperan (miksei baletinkin)
n-filmaisu clichéistä, joilla ilmeisistä vastaväitteistä huo-
littamatta ei ole musiikillista tai muuta "ulkonäyttämöllistä"
syntä. Tämän prosessin sivutuotteena saattaa olla mahdollis-
ta hahmotella omaperäisen (so. esim. ei Bolshoita, Metro-
litanian yms matkivan) musiikkiteatterin kehittämismahdollis-
suudet ja suunta SKO:ssa.

Jo suoritetut toiminnat: Koottu työryhmä,

- A) toistaiseksi vain aivojaan tarjonneet
 - Melasniemi - Niemi - Rantala - Siikala - Tapio -
 - Hynninen - Maijala - Piipponen
 - B) myös opettamaan lupautuneet
 - Arvelo - Jalkanen - Korhonen - Lehtikunnas - Majanlahti -
 - Vainio - Bäckman - Söderblom
- joita toivotaan esim. seuraavaa panosta:
- seurata SKO:n esityksiä (esim. kerta/kk olisi sopiva)
Tavuste hoitaa piljetit:
- muodostaa käsitys "nykytilast"
- määritellä puhtaan n-ilmalaisun k.l.malta akuutit vinoutumat
(so. oikeat "oopperamaisuudet) ja korjattavissa olevat
(väärät "oopperamaisuudet")
- määritellä korjausmenetelmät

Käytännössä tämä merkinnee musiikkiteatterin koulutusohjelmaa
(-musiikki an Sich) jollaista tuleva teatterikoulu JR:n toivo-
mine ooppera- ja balettiosastoinenkin ohkä tarvitsisi.
SKO:n koulutusprosessi tapahtunee pääasiassa "talon ajalla"
eli täysin oppineittenkin on pakko olla mukana (10-15 ja
18-23). Olisi siis määriteltävä.

- kurssin pituus
 - a) jatkuva (x-tuntia viikossa)
 - b) teho-isku-muotoinen (2 viikkoa 2 tuntia/vrk)
 - c) jatkuva tehoisku (ei onnistu)

- ryhmien max-kokoonpano
- hiukan taloudellista taustaa
- a) mitä maksaa "aivo-osallistuminen" (Olisiko ruokapalkka
mjtään?)
- b) mitä maksaa vars. opetus

Omassa piirissämme olomme ajatelleet, että ainakin seuraavia
nimekkeitä tangeeraavia asioita tulisi ensi kautena koske-
tella:

- Improvisointia: Korhonen
- Lehtikunnas
- Tekstianalyysi: Majanlahti
- Musiikkianalyysi: Söderblom
- N-toiminnan soveltaminen lauluun ja musiikkiin: Bäckman
- Liikunta, rentoutuminen ym: Arvelo
- Vainio
- Tarkkiainen
- Jalkanen

Yleistiedon osalta tarjoamme koko henkilökunnalle "talyen
äjällä" ajankohtaista musiikkiteatteriasiaa luento-pohjalta
seuraaviksi:

18.8.1975