

**”JÄRJETTÖMÄT KOLORATUURIT” – HULLUN NAISEN
REPRESENTAATIO V. BELLININ OOPPERASSA *I PURITANI***

Henna-Riikka Tuunanen

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Kevät 2011

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Henna-Riikka Tuunanen	
Työn nimi – Title ”Järjettömät koloratuurit” – hullun naisen representaatio V. Bellinin oopperassa I Puritani	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Huhtikuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 70 (+1)
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksessa perehdyttiin Vincenzo Bellinin I Puritani -oopperaan ja erityisesti sen naispääosan hulluuteen. Tavoitteena oli selvittää, millainen hullun naisen representaatio oopperassa esiintyy sekä tarkastella mistä musiikillisista ja kerronnallisista elementeistä hahmon hulluus rakentuu. Päähenkilöä verrattiin myös muihin, saman ajan oopperoiden naisrepresentaatioihin.</p> <p>Aihetta lähestyttiin uushermeneuttisen oopperatutkimuksen näkökulmasta, ja sen periaatteiden mukaisesti teos käsitettiin oman syntyäikänsä- ja paikkansa tuotteena. Musiikin analysoimisen apuvälineinä käytettiin hermeneuttisten ikkunoiden käsitettä (Kramer) ja tulkinta-avaimena toposteoriaa (Monelle). Tulkintaa syvennettiin perehtymällä oopperan historialliseen kontekstiin kriittisen naistutkimuksen näkökulmasta.</p> <p>Analyysistä muodostetun tulkinnan mukaan I Puritanin päähenkilö Elvira edustaa yhtä romantiikan ajan tunnistettavaa hullun naisen representaatiota, Crazy Janea. Tälle stereotyyppiselle naishahmolle tyypillisiä ominaisuuksia ovat passiivisuus, vaarattomuus ja suloisuus, jotka leimaavat myös hänen hulluuttaan – erotuksena muihin, väkivaltaisempiin hullun naisen representaatioihin romantiikan ajalta. Hulluutta rakennetaan tekstuaalisilla sisällöillä (libretto ja partituurin esitysmerkinnät) ja hulluuskohtauksen sitaattisällöllä (tanssitopos). Hulluuskohtauksessa tunnistettavat musiikilliset topokset pianto ja kuolemantanssi ovat tärkeitä musiikillisia elementtejä hulluuden musiikillisessa representaatiossa. Kohtauksen epäkonventionaalinen duurisävellajin käyttö ja päähenkilön äänen kuuleminen ilman hänen läsnäoloaan lavalla luovat Elviran representaatiosta eterisen, jopa henkiolennon kaltaisen hahmon. Tekstuaalisissa sisällöissä esiintyvä toistuva kuoleman teema ja hulluuskohtauksen kuolemantanssi-topos korostavat tätä kummitusmaisuuutta. Näistä elementeistä muodostuu Elviran hulluuden rakenteellinen trooppi, jota tutkimuksessa nimitetään Crazy Jane -troopiksi.</p> <p>Elviran hulluuden musiikillinen representaatio poikkeaa monista muista oopperan hulluista naisista juuri Crazy Jane -troopin elementtien johdosta. Hempeä ja väkivallaton, melko passiivisessa roolissa esiintyvä hullu nainen ja oopperan onnellinen loppu eivät luo teokseen yhtä intensiivistä dramaattista jännitettä kuin monissa muissa ”hullun naisen oopperoissa.”</p>	
Asiasanat – Keywords Oopperatutkimus, uushermeneutiikka, naistutkimus, toposteoria, Bellini	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos	
Muita tietoja – Additional information	

1 JOHDANTO	1
2 BEL CANTO -OOPPERATRADITIO	4
2.1 Vincenzo Bellini <i>bel canto</i> -säveltäjänä	6
2.2 Ranskalaisen oopperan vaikutus <i>I Puritanin</i> tyyliin.....	8
3 NAISREPRESENTAATIOT LÄNSIMAISSA TAITEISSA	13
3.1 Representaatio.....	14
3.2 Hullun naisen representaatioita romantiikan taiteissa.....	16
3.3 Romantiikan kolme hullua naista.....	19
4 NAISEN PAIKKA OOPPERASSA	23
4.1 Musiikki sukupuolittuneena ilmiönä.....	25
4.2 Oopperan hullut naiset 1800-luvulla.....	26
4.3 Oman tutkimuksen tavoitteet ja tutkimusongelmat	32
5 TULKINNAN TEOREETTISET APUVÄLINEET	34
5.1 Hermeneuttiset ikkunat	36
5.2 Musiikillinen merkitys ja toposteoria	37
6 ELVIIRAN HULLUUDEN MUSIIKILLISIA REPRESENTAATIOITA	45
6.1 Elviran hulluus ja Crazy Jane	46
6.2 Koloratuurilaulaminen	54
6.3 Elviran hulluus Luciaan verrattuna.....	56
7 DISKUSSIO	61
LÄHTEET	67
LIITTEET	71

1 JOHDANTO

Istuessani elokuussa 2008 Olavinlinnan katsomossa seuraamassa Savonlinnan Oopperajuhlien sisilialaisten vierailijoiden esitystä Vincenzo Bellinin *I Puritanista* en voinut välttyä toistuvalla déja vu –tunteelta: ”Olen nähnyt ja kuullut tämän ennenkin – mutta aivan eri säveltäjän oopperassa!” Oopperan *prima donna* menetti järkensä onnettoman rakkauden takia ja muut oopperan henkilöt kauhistelivat ja surkuttelivat tämän kohtaloa. Hullu nainen valkoisessa mekossaan vaelteli ympäri lavaa laulaen valtavat määrät äärimmäisen nopeita ja korkeita koloratuureja. En voinut olla vertaamalla kohtausta päällisin puolin lähes identtiseen skenaarioon Oopperajuhlien omassa tuotannossa, Gaetano Donizettin *Lucia di Lammermoorissa*, jonka kuorossa olin laulanut useampana kesänä peräkkäin. Tämä ällistyttävältä tuntunut samankaltaisuus kahden oopperan välillä herätti kiinnostukseni tutustua lähemmin *I Puritaniin* sekä koko hullun naisen esittämisen traditioon, joka ei rajoitu pelkkään oopperamaailmaan.

Hulluja nuoria naisia esiintyy oopperoiden lisäksi runsaasti myös kuvataiteissa ja kirjallisuudessa. Erityisen suosittu aihe oli 1800-luvulla romantiikan taiteilijoiden keskuudessa, joiden teoksissa hurja tunteellisuus ilmeni usein muillakin tavoilla. Taidetta tehdessään nämä ”luovat nerot” rinnastivat itsensäkin mielellään järjettömiin mielipuoliin, jotka taiteellisen herkkyytensä ansiosta ylittivät tavallisten kuolevaisten käsitemaailman (ks. esim. McClary 1991, 102). Heidän teoksissaan hulluus kuvataan kuitenkin lähes poikkeuksetta feminiinisenä.

Tämä tutkielma pyrkii pureutumaan hullun naisen representaation historiaan ja sen yhteen musiikilliseen ilmenemismuotoon Bellinin oopperassa. Ilmiö kiinnostaa minua ensinnäkin ammatillisessa mielessä, sillä koloratuurisopraanona niin Elviran kuin Luciankin roolit saattaisivat joskus tulevaisuudessa kuulua omaan repertuaariini. Toisaalta aihe kiehtoo minua myös naisena, feministisestä näkökulmasta, koska sopraanon kuvaaminen hysteerisenä mielipuolena rationaalisten mieshahmojen keskellä

on kaikessa klisheisydessäänkin silmiinpistävän essentialistinen asetelma sukupuolien välisestä erosta.

Tutkielma on uushermeneuttinen yhdistelmä representaatiotutkimusta ja semioottista musiikkianalyysiä. Feminististen musiikintutkijoiden Taru Leppäsen ja Sanna Rojolan (2004, 88) mukaan musiikin sukupuolittavien ja sukupuolittuneiden merkitysten analysoiminen vaatii sen historiallisen ja kulttuurisen kontekstin sekä niiden sosiaalisten projektien tarkastelua, joiden kautta musiikki liittyy ympäröivään todellisuuteensa. Tästä syystä laajennan tutkielmassani näkökulmaa pelkästä teosanalyysistä holistisempaan, kulttuurisen musiikintutkimuksen suuntaan – unohtamatta kuitenkaan varsinaista musiikin analysoimista. Puhuessani raportissa hulluuden representaatioista, tarkoitan länsimaisissa taiteissa esiintyviä stereotyyppisiä hahmoja, joihin liitetään tiettyjä vakiintuneita merkityksiä.

Oopperoiden naisten hulluutta on tutkittu melko runsaasti, erityisesti anglo-amerikkalaisten feminististen musiikintutkijoiden piirissä. Varsinkin Donizettin *Lucia di Lammermoor* on kiehtonut useita tutkijoita jo parinkymmenen vuoden ajan. Tämä tutkielma tuo Lucian rinnalle hieman vähemmälle huomiolle jääneen Elviran, jonka hahmosta muodostan oman, suomalaisen tulkintani. Pyrin selvittämään minkälainen hullu nainen *I Puritanissa* esiintyy, ja mistä musiikillisista ja kerronnallisista elementeistä tämä representaatio rakentuu. Yhtäältä jatkan jo olemassa olevan tutkimuksen perinteitä, toisaalta tuon analyysiini uuden, musiikkisemiotiikan toposteoriaan nojaavan näkökulman, jota feministisessä oopperatutkimuksessa ei juurikaan ole käytetty. Synteesinä muodostuu uushermeneuttista oopperatutkimusta feministisestä näkökulmasta, joka on Suomessa melko harvinaista. Lähdekirjallisuuteen on tutkimuskirjallisuuden lisäksi hyväksytty myös pari oopperaopasta, vaikka opukset saattavatkin herättää kysymyksiä lähdekritiikin puolesta. Hermeneuttisen tulkinnan muodostamisessa on mielestäni kuitenkin hyvä silmällä myös muiden ihmisten näkemyksiä, vaikka ne eivät aina olisikaan muodostuneet tieteellisen tutkimuksen perusteella.

Tutkielman rakenne koostuu tutkimuksen hermeneuttisesta luonteesta johtuen erilaisista fragmenteista. Aloitan raportin esittelemällä *I Puritanin* sävellysajankohdan kulttuuriympäristöä: luvussa 2 perehdytään *bel canto* -oopperoiden traditioon ja analysoitavan teoksen musiikillishistorialliseen kontekstiin. Tätä seuraavat luvut hyödyntävät enemmän naistutkimuksen traditiota ja aiempia tutkimuksia: luvussa 3 avaatan representaation käsitettä sekä esittelen hullujen naisten representaatioita, niiden historiallista kehitystä ja merkitystä länsimaisissa taiteissa; luku 4 tarkastelee lähemmin naisen roolia juuri oopperassa, musiikin sukupuolittuneisuutta yleisesti sekä oopperoiden hulluja naisia 1800-luvulla. Luvussa 5 esitellään varsinaisen analyysin apuvälineet: Lawrence Kramerin hermeneuttisen ikkunan idea sekä toposteoria Raymond Monellen mukaan. Luku 6 kuvaa *I Puritanista* löytämiäni hullun naisen musiikillisen representaation elementtejä, joiden merkitystä pohdiskelen tarkemmin päätäntöluvussa 7.

2 *BEL CANTO* -OOPPERATRADITIO

1800-luvun Italiassa *bel canto* (suom. kaunis laulaminen) hallitsi oopperaa vuosisadan puoleenväliin saakka. Nimitys tyyllille keksittiin jälkeempään, kun haluttiin kuvailla “vanhanajan italialaista tyyliä”, jossa taiturillinen laulaminen ja orkesterin sille alisteinen asema olivat oopperasäveltämisen keskiössä. Tosin kuten Lorenzo Bianconikin (1992, 846) toteaa, italialaisessa oopperassa lauluääni on kaikkina vuosisatoina ollut esteettisen hierarkian ylimmällä tasolla muihin oopperan elementteihin verrattuna.

Bel canton aikakautena oopperataiteen ytimeksi muodostui ihmisääni, joka välitti kuulijalle tarinan draamalliset elementit. Vaihtelevan laulumelodian kautta ilmaistiin juoneen asiankuuluva dramatiikka kiihkeine tunneilmaisuuineen, ja käänteiden luomisessa laulajan tekninen virtuositeetti oli ratkaisevan tärkeässä osassa. (Fisher 2003, 128; ks. myös Bianconi 1992, 846.) John D. Drummondin (1980) mukaan musiikin harmoniat yksinkertaistuivat aiempaan barokki-ilmaisuuun verrattuna, jotta laulumelodia kromaattisine modulointeineen pääsi nousemaan esiin. Samoin rytmikka, erityisesti orkesterisäestyksissä, pidettiin vaatimattomana, jotta laulajalle jäi tilaa toteuttaa yksilöllistä ilmaisuaan. (emt. 226–227.) Lauluäänen ajateltiin olevan pyhä lahja, ja laulamista pidettiin yhtä aikaa sekä taiteena että tieteenä. Burton D. Fisherin (2003) mukaan tämä johti siihen, että suurin osa *bel canto* -oopperoista sävellettiin solistien henkilökohtaisiksi esittelyiksi, joissa juoni lakkasi olemasta dramaturgisesti merkityksellinen ja tarjosi pikemminkin raamit kulloisenkin tähden taituruudelle (ks. myös Drummond 1980, 240). Tämän vuoksi useat oopperoiden libretot olivat Fisherin mukaan hätäisesti kokoon kyhättyjä, jokseenkin epäuskottavia tarinoita – vaikka aikakauden oopperoista löytyy juonellisesti taidokkaitakin teoksia. (Fisher 2003, 128; ks. myös Rosen 1995, 604.) Drummond (1980) korostaa, että *bel canto* -teosten yksinkertainen rakenne yhdistettynä intensiiviseen tunneilmaisuuun jättää helposti kuulijalle tunteen pinnallisesta musiikin kokemisesta, eikä niinkään draamallisesti merkittävästä kokemuksesta. Niinpä monet pitävät aikakauden oopperoita usein vain ”kauniina” tai jopa ”nokkelana” musiikkina. Drummond lisää, että *bel canton*

sävellystyylillä on sangen helppo tapa tehdä oopperoita, ja kenties juuri siksi säveltäjät pystyivät säveltämään teoksiaan niin nopealla tahdilla. (Drummond 1980, 239–240.)

Lauluäänen ylivoimaisuuden ihanne periytyi *bel cantoon* aiempien vuosisatojen kastraattilaulajaperinteestä. Muinaiset kastraatit olivat mm. barokkioopperan supertähtiä, jotka hurmasivat yleisönsä teknisellä taituruudellaan ja “yli-inhimillisellä” äänellään. Agnus Heriotin (1956) mukaan kastraatit hallitsivat italialaista oopperaa 1700-luvun lopulle saakka – osittain siitä syystä, että laulavia naisia pidettiin lähes prostituoituina, eivätkä he juurikaan päässeet oopperalavalle ennen 1800-luvun alkua, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta. Kastraatteja tarvittiin siis laulamaan useimmiten myös oopperoiden naisroolit. (Heriot 1956, 17; 23–24.) Naisia ei myöskään pidetty yhtä taitavina muusikkoina kuin kastraattilaulajia. Koska laulajan improvisointitaito oli eräs laulumusiikin oleellisimmista asioista pitkälle 1800-luvulle asti, vaadittiin solisteilta tarkkaa korvaa sekä tyylin tuntemusta oikeaoppisten kuvioiden ja kadenssien tuottamiseksi. Juuri tällä saralla kastraatteja pidettiin naisia taitavampina. (emt. 30.) Tuntuu vaikealta uskoa, että tämä olisi johtunut naislaulajien synnynnäisestä epämusikaalisuudesta; asiaan todennäköisemmin vaikutti se, että kastraatteja koulutettiin tavoitteellisesti muusikoiksi lapsesta saakka (ks. esim. Giles 1982, 76), kun taas naisilta samanlainen muodollinen musiikkikoulutus oli useimmiten tavoittamattomissa.

Kastraattilauluperinteen aikana “normaaleja” miesääniä ei juurikaan arvostettu, sillä niitä pidettiin Angus Heriotin (1956, 31) mukaan liian kankeina ja karheina. Vasta *bel canton* aikakautena tenorit alkoivat nousta sankareiksi kastraattilaulajien jäädessä lähinnä kirkkomusiikin esittäjiksi (Giles 1982, 77). Andrés Batta (2001) väittää, että juuri Bellinin *I Puritani* oli osaltaan nostamassa tenoriäänen roolia kohti romantiikan sankaritenoritradiotiota. Bellinin varhaisimmissa oopperoissa miesrooleja on kirjoitettu vielä sopraano- ja mezzosopraanoäänille, mutta *I Puritanissa* pääroolin sankari on jo “tosimies”. Battan mukaan italialaisen tyylin alati kasvava draamallinen uskottavuus ja Bellinin viimeisen oopperan kantaesityspaikka Pariisi vahvistivat tenorin tehtävää herooisena mutta rakastavana *primo uomona*. (Batta 2001, 33.) Arturon rooli onkin eräs italialaisen oopperan vaativimmista tenorirooleista – eikä vähiten siitä syystä, että Bellini

kirjoitti tälle laulettavaksi jopa kolmiviivaisen f:n, jonka onnistunut tuottaminen aiheuttaa yleisössä yleensä hurmoshenkiset suosionosoitukset. Yhtä korkeaa ääntä tenorille ei liene kirjoitettu koskaan muulloin oopperan historiassa. Ei siis ihmeekään, että rooli on ollut vaikuttamassa tähtitenorikultin kehittymiseen. (Ks. myös Kobbé 1969, 386.)

1800-luvun puolen välin jälkeen oopperan kehitys mm. Verdin ja Wagnerin myötä ajoi *bel canto* -tyylin ohi ja vuosisadan loppuun mennessä yleisö oli menettänyt lopullisenkin kiinnostuksensa vanhoja teoksia kohtaan. *Bel canto* -oopperat jäivät unholaan kymmeniksi vuosiksi ennen tyylin uutta renessanssia 1900-luvun puolella välissä. Tällöin mm. tähtisopraanot Maria Callas ja Joan Sutherland tekivät uusissa produktioissa taiturillisilla tulkintoja esimerkiksi juuri *I Puritanin* Elvirasta, ja toivat näin tämänkin unohdetun teoksen jälleen suuren yleisön tietoisuuteen. (Ks. Maguire, Forbes & Budden 1992, 1183; Lippmann 1992, 395.)

2.1 Vincenzo Bellini *bel canto* -säveltäjänä

Vincenzo Bellini (1801–1835) syntyi sisilialaiseen muusikkoperheeseen. Sekä hänen isänsä että myös isoisänsä olivat molemmat ammattimuusikoita, joten oli luonnollista, että myös pojasta kasvatettiin muusikko. Nuoren säveltäjän kyvyt olivat jo varhaisessa vaiheessa hyvin vakuuttavia. Hän soitti taiturillisesti pianoa hieman yli viisivuotiaana ja teki ensimmäisen sävellyksensä kuuden vanhana. Bellinille järjestettiin opiskelupaikka Napolin konservatoriossa vuonna 1819, jossa hän perehtyi oopperamusiikkiin. Alkuaikojen kirkkomusiikki- ja instrumentaaliteoksien jälkeen Bellini keskittyikin lähes yksinomaan vokaalimusiikin säveltämiseen. Ensimmäisen kokonaisen oopperansa, *Adelson e Salviniin*, hän sävelsi oppilastyönä vuonna 1825, ja sen menestyksen myötä hänen loistokas uransa oopperasäveltäjänä alkoi vähitellen edetä. (Lippmann 1992, 389.)

Bellini saavutti jo elinaikanaan suuren yleisön suosion niin kotimaassaan Italiassa kuin ulkomailla, ja hän oli tästä Friedrich Lippmannin (1992) mukaan itsekin hyvin tietoinen. Belliniä ei voida pitää vaistonvaraisena taiteilijasieluna, joksi hänet usein kuvataan, vaan hän tiesi hyvin mitä halusi ja toimi tavoitteidensa mukaisesti. Luonteeltaan säveltäjä oli

kaksijakoinen: monet aikalaiset kuvasivat häntä läpensä yleväksi ja hyväksi ihmiseksi, mutta hänellä oli synkempikin puolensa. Kaikesta lahjakkuudestaan huolimatta hän suhtautui säveltäjäkollegoihinsa usein epäluuloisen vihamielisesti ja kadehtien. (Lippmann 1992, 390.) William Ashbrookin (1982, 90) mukaan Bellinin suhde esimerkiksi Donizettiin sai välillä vainoharhaisia piirteitä, vaikka hän tämän kanssa yhteistyötä tekikin. Myös naissuhteissaan Bellini esitteli luonteensa negatiivisempia puolia ja suhtautui rakastettuihinsa jopa kylmän laskelmoivasti (Lippmann 1992, 390).

I Puritani jäi nuorena kuolleen Bellinin viimeiseksi oopperaksi. Hän oli kohtalaisen tuottelias säveltäjä: vuosina 1825–1835 ensi-iltansa sai kymmenen dramaattista *opera seriaa*, joista osa on jäänyt elämään meidän päiviimme asti, ja joita esitetään edelleen säännöllisesti maailman eri oopperataloissa (mm. *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *La sonnambula* (1831) ja *Norma* (1831)). Toisin kuin muut aikalaisensa, esimerkiksi Gioachino Rossini (1792–1868) ja Gaetano Donizetti (1797–1848), Bellini ei missään vaiheessa uraansa edes kokeillut kevyempää *opera buffaa*, vaan pitäytyi loppuun asti valitsemassaan melodramaattisessa tyylissä.

Belliniä pidettiin aikanaan jollakin tapaa filosofisena säveltäjänä, sillä toisin kuin *bel canto* -tyylin oopperoissa yleensä, hänen teoksissaan musiikki ja teksti ovat poikkeuksellisen vahvassa yhteydessä keskenään. Charles Rosen kirjoittaa, että aikalaiset jopa moittivat häntä tästä: esimerkiksi Rossinin kerrotaan vaikuttuneen *I Piratista*, vaikka Bellini sortuikin hänen mielestään välillä liialliseen filosofisuuteen loistokkuuden kustannuksella (Rosen 1995, 616–617). Lippmannin (1992) mukaan tämä ominaispiirre vakuutti myöhemmin mm. Richard Wagnerin, joka ihaili Bellinin tapaa tuottaa musiikkia “suoraan sydäimestä” ja sitoa se tiiviisti tekstiin. Bellini halusi omien sanojensa mukaan tuottaa musiikkia, joka laulun kautta saa kuulijat ”itkemään, värisemään ja kuolemaan”. Tämän vuoksi Bellini kelpuutti libretoikseen ainoastaan draamallisesti intensiivisiä kertomuksia, jotka oli suunniteltu nimenomaan tunnekuohujen kuvaamiseen mahdollisimman elävästi. (Lippmann 1992, 391.) Myös Drummondin (1980, 240) mukaan Bellini oli säveltäjä, joka huolellisesti pyrki säveltämään dramaattista musiikkia termin parhaassa merkityksessä.

Belliniä kutsuttiin “melodian mestariksi”, sillä hänen sävellyksensä ovat poikkeuksetta paatoksellisen romanttisia teoksia, joissa nerokas melodialinja nousee vahvasti esiin. András Batta (2001, 22) nimittää näitä melodioita “ylhäisen arvokkaiksi ja käsinkosketeltavan herkiksi”. Charles Rosen (1995, 604) puolestaan kuvaa näitä adjektiivilla ”aristokraattinen”. Robert Doningtonin (1990, 82) mukaan Bellini oli ”naiivi” ja ”luonnollinen”, ja juuri siitä syystä niin hyvä. Toisaalta säveltäjän melodisuus on koettu myös jollakin tapaa kitschiksi, ja esimerkiksi John D. Drummond (1980, 240) syyttää Bellinin sortuvan ilmaisussaan klisheisiin ja jopa sensationalismiin. Joka tapauksessa Bellinin omaleimainen tyyli vaikutti myös myöhempisiin säveltäjiin, tärkeimpinä oopperamusiikin puolelta Verdi ja Wagner, mutta myös soitinmusiikin suuriin nimiin, kuten esimerkiksi Chopiniin (Rosen 1995, 639). Rosenin (1995) mukaan Bellinillä oli merkittävä vaikutus myös laulajien esityskäytäntöihin. Hän ei suosinut tyyliään Rossinin kuuluisaksi tekemää, briljeeraavaa koloratuurikäytäntöä, vaan koristeli melodiansa yksinkertaisemmin vaatien laulajilta nopeuden sijasta intensiteettiä. Rosen epäilee, että Bellini pyrki tietoisesti uudistamaan ajan laulutapaan tavoitellessaan musiikin ja tekstin välistä saumatonta yhteyttä – tässä lopulta onnistuenkin, sillä aikansa tähtilaulajat, esimerkiksi kuuluisa tenori Rubini, mukautuivat säveltäjän tahtoon ja vähensivät usein liioiteltuja koristelujaan Bellinin aarioita laulaessaan. (Rosen 1995, 610–615.)

2.2 Ranskalaisen oopperan vaikutus *I Puritanin* tyyliin

I Puritani on teoksena tyyliältään jokseenkin ristiriitainen: vaikka ooppera edustaa perinteistä italialaista *bel canto* -oopperaa, siitä välittyy vahvasti myös ranskalaisen *grande opéran* vaikutteita. Syynä tähän säveltäjän uudistuneeseen ilmaisuun oli todennäköisesti se, että ooppera oli tilausteos pariisilaiselle Théâtre-Italienille ja Bellini sävelsikin teoksensa asuessaan Pariisissa vuonna 1834 (ks. Maguire ym. 1185; Lippmann 1992, 390).

Ranska oli 1800-luvun alussa yksi oopperamaailman keskuksista. Tämä johtui David Charltonin (1992) mukaan siitä, että maahan oli vallankumouksen ja monarkian romahduksen myötä kehittynyt eräänlainen pluralistinen oopperakäsitys: kaikentyyliiset oopperat hyväksyttiin ja erilaisia teattereita perustettiin innokkaasti joka puolelle maata. Vaikka Napoleon valtaan astuttuaan rajoittikin teatterien lukumäärää, oli ranskalainen oopperaelämä romantiikan alkuaikoina hyvin vilkasta. Erityisesti Pariisi houkutteli taitelijoita eri puolilta Eurooppaa: mm. Rossini ja Bellini, sekä myöhemmin nuoret Verdi ja Wagner, asuivat kaupungissa pitkiä aikoja. (Charlton 1992, 274; ks. myös Donington 1990, 82.) Pariisilla oli muutenkin suuri merkitys oopperan kehitykseen. 1830-luvulle tultaessa uudenlaisen lava- ja valaistustekniikan sekä musiikkiajattelun synteesinä oli kehittynyt uusi oopperan muoto: *grand opéra*. Tälle massiiviselle teosmuodolle oli tyypillistä, että oopperassa ei ollut puhuttuja vuorosanoja, kuten kevyemmässä *opéra-comiquessa*, vaan se oli läpilaulettu. Yleensä *grand opérassa* oli viisi näytöstä; juonet käsittelivät keskiaikaisia tai sen ajan moderneja tapahtumia (erotuksena aiempaan viehtymykseen klassisia mytologioita kohtaan); niissä käytettiin hyödyksi melodramaattisia, jopa väkivaltaisia juonenkäänteitä; päähenkilöt saattoivat olla sankarillisia alempien yhteiskuntaluokkien edustajia, eivät kuninkaita tai jumalia, kuten vanhemmissa oopperoissa usein tapana oli. Roolihahmoja oli usein runsaasti, suurta kuoroa tarvittiin monenlaisiin tehtäviin, baletti oli merkittävässä roolissa, orkesteri oli aiempaa suurempi ja monipuolisempi, lavatoteutus oli näyttävä. (Charlton 1992, 274; Elizabeth & Bartlet 1992, 512.) Drummondin (1980, 232) mukaan *grand opéran* genre oli läpeensä kaupallinen, ja maksavan yleisön houkuttelemisen katsomoihin kiinnostavalla ja teatraalisesti hyvin toimivalla juonella oli tärkeää. Kaikkiaan *grand opéra* oli nimensä mukaisesti suuri taideteos, ja sen vaikutus myös muiden Euroopan maiden oopperaperinteeseen oli merkittävä.

Simon Maguire, Elizabeth Forbes ja Julian Budden (1992, 1185) pohtivat, mihin musiikilliseen ilmaisuun Bellini olisi voinut kehittyä, mikäli olisi elänyt kauemmin. Mies kärsi saman kohtalon kuin niin moni muukin ammattitoverinsa ja kuoli sairasteltuaan vain 34-vuotiaana, muutama kuukausi *I Puritanin* kantaesityksen jälkeen (Lippmann 1992, 390). *I Puritanissa* Bellini kehitti tyyliään ennennäkemättömään suuntaan

ottamalla paljon vaikutteita ranskalaisesta tyylistä, jossa orkesterilla oli italialaiseen oopperaperinteeseen verrattuna huomattavasti tärkeämpi rooli. Batta (2001, 32) kirjoittaa, että Bellini tiesi hyvin, mistä ranskalaisyleisö piti, joten hän sävelsi oopperaansa aiempaa rikkaamman soitinnuksen avulla paitsi sankarillista tunnelmaa myös luontokuvauksia (kuten auringonnousu ja ukkosmyrsky) sekä aivan uudenlaista tanssillisuutta, joka ilmenee läpi oopperan mm. eri henkilöhahmojen aarioissa. Kolmijakoiset tanssirytmit ovat kuultavissa niin Elviran ensimmäisen näytöksen *polacca*-aariassa, hulluskohtauksessa kuin Giorgionkin soolonumerossakin. Friedrich Lippmannin (1992, 393–394) mukaan Bellinin tyyliin kuului myös häivyttää rajaa resitatiivin ja aarian väliltä eri tavalla kuin monilla muilla maanmiehillään, ja tämä “suljetun” ja “avoimen” muodon yhdistäminen kuuluu *I Puritanissa* entistäkin selvemmin: kuulijan on usein hyvin vaikeaa erottaa missä laulullinen resitatiivi vaihtuu varsinaiseksi aariaksi, koska musiikki soljuu eteenpäin eheänä kudoksena. *I Puritani* ottaakin reilusti etäisyyttä perinteiseen italialaiseen numero-oopperaan ja muistuttaa muodoltaan jopa hieman wagneriaanista “kokonaistaideteosta”. Tällainen perinteisen sävellysmuodon rikkominen ei ehkä nykyperspektiivistä tunnu kovin radikaalilta, mutta kuten Bianconi (1992, 846) toteaa, italialaiseen tyyliin kuului musiikillisen muodon tiukka noudattaminen, usein draaman kustannuksella, koska kuulijan muotoon ja tyyliin liittyviä ennakko-odotuksia ja niiden täyttämistä pidettiin tärkeänä asiana.

Mary Ann Martin (2011) mukaan myös kuoro oli *I Puritanissa* suuremmassa roolissa kuin mitä italialaisessa *bel canto* -perinteessä tyypillisesti – olkoonkin, että Bellini oli osoittanut kiinnostusta kansainvälisempää tyyliä kohtaan jo ennen muuttoaan Pariisiin, ja käyttänyt kuoroa samaan tapaan *I Puritanin* edeltäjässä. *La Sonnambulassa*. *I Puritanin* suurimpia oivalluksia oli Martin mukaan esiintymislavan käyttö, joka ilmenee erityisesti lavatapahtumien ja offstage-tapahtumien musiikin välisessä dialogissa. Martin mukaan tämä on Bellinin omaleimainen käsitys *grand opéran* näyttämöllisestä painotuksesta, ja tyyli olisi saattanut kehittyä pidemmällekin ilman säveltäjän traagista kuolemaa. (Smart 2011.) Kiinnostavaa kyllä, Bellini sävelsi *I Puritanista* myös toisen version Napolin oopperaa varten, mutta tämä teos ei päässyt tuotantoon asti säveltäjän aikatauluongelmien johdosta (Maguire ym. 1992, 1181).

1800-luvun alun italialaissäveltäjät olivat kovin ihastuneita brittiläisiin aiheisiin ja lukuisat oopperoiden libretot pohjautuivatkin sir Walter Scottin romaaneihin. Batta (2001) mukaan myös *I Puritanin* librettoa on erheellisesti pidetty Scottin alkuperäiskertomuksena, vaikka teos todellisuudessa pohjautuu ranskalaisten François Ancelotin ja Joseph-Xavier Bonifacen näytelmään *Têtes rondes et cavaliers* vuodelta 1833. Tämän pohjalta Carlo Pepoli laati italialaisen libreton Bellinin oopperaa varten. (Batta 2001, 32; Maguire ym. 1992, 1181.)

András Batta (2001, 32) kutsuu *I Puritania* “kyynelten kostuttamaksi sotilasopperaksi.” Nimitys on oivallinen kuvaus teoksen luonteesta: 1600-luvun puoleen väliin, Englannin sisällissotaan sijoittuva tarina pursuaa sankarillisuutta ja miehekästä uhrautumista isänmaan puolesta, mutta myös pakahduttavia tunteita ja erityisesti miesten vuodattamia kyyneliä. Vaikka suomalaisesta nykykuulijasta miehiset kyyneleet saattavat (edelleenkin) tuntua jokseenkin epämaskuliinisilta, täytyy muistaa, että Bellinin aikoihin nämä olivat osoitus miehen ihailtavasta herkkyydestä ja valistuneisuudesta (ks. Showalter 1985, 10). Tietty maskuliininen perusvire välittyi *I Puritaniin* myös musiikissa esiintyvän armeijatyylin myötä. Bellini on säveltänyt oopperaan sotilaallisia rytmejä sekä käyttänyt orkesterissa puhaltimia ja rumpuja, jotka kuuluivat Ratnerin (1980, 18) mukaan säveltäjien armeija- ja metsästystyylin kuvaamiseen jo klassismin aikoihin. Näillä musiikillisilla keinoilla Bellini maalailee taitavasti oopperan tapahtumapaikkana toimivan linnoituksen tunnelmaa. (Vrt. Maguire ym. 1992, 1185.)

Nykykatsojan on ehkä hieman vaikea samaistua roolihahmojen reagointitapoihin ja kieltämättä epäuskottaviin juonenkäänteisiin, onnellisesta yllätyslopusta puhumattakaan. Myös tietty henkilöhahmojen psykologinen yksitoikkoisuus voi tuntua häiritsevältä. Lippmannin (1992) mukaan Bellini ei juurikaan alleviivannut hahmojensa luonnetta musiikillisesti, vaan kauniit melodiat kuuluivat kaikkien henkilöhahmojen tunneilmaisuuksiin, riippumatta siitä olivatko nämä luonteeltaan hyviä tai pahoja. Monipuolisempi musiikillinen karakterisointi ilmaantui oopperaan vasta Verdin myötä 1800-luvun puolivälin jälkeen. (Lippmann, 1992, 391.) Kaikesta huolimatta tämän

päivän yleisö on osoittanut kiinnostusta *I Puritania* kohtaan, kuten se on tehnyt monen muunkin *bel canto* -oopperan kohdalla. Oma vaikutuksensa asiaan on varmastikin nykyajan huippulaulajilla ja näiden levytyksillä; oopperoiden mestarilliset aariatulkinnat ovat levinneet kuulijoiden kotistereoihin ja tekevät teoksia – tai ainakin aarioita kontekstistaan irrotettuina eri hittikavalkadeissa – tutuksi aivan eri tavalla kuin *bel canton* syntyäiköihin.

3 NAISREPRESENTAATIOT LÄNSIMAISSA TAITEISSA

Länsimaiset taidemuodot, kuten maalaustaide, kirjallisuus, kuvanveisto ja musiikki, ovat kautta historiansa olleet tulvillaan erilaisia naisten representaatioita. Naisia on kuvattu eri aikoina eri tavoilla, mutta aina 1900-luvulle asti pääasiassa miestaiteilijoiden toimesta. Koska miehet ovat tehneet taidetta lähinnä toisille miehille, puhutaan feministisessä taiteidentutkimuksessa yleensä miehisestä subjektista ja miehisestä katseesta tarkoitettaessa prosessia, jossa (mies)katsoja katselee (mies)taiteilijan näkemystä naisobjektista. Katse (engl. *gaze*) käsitetään mitä suurimmassa määrin siis vallankäytön muodoksi (ks. esim. Elovirta 1998, 87). Mm. Naomi Wolfin (1991, 58) mukaan länsimaiseen kulttuuriin onkin kehittynyt käsitys, jonka mukaan miehet katsovat naisia ja naiset katsovat itseään katseen kohteena. On myös ajateltu, että katsojat samaistuvat miehiseen subjektiin omasta sukupuolestaan riippumatta (Elovirta 1998, 88), joten myös naiset, jotka katsovat naisia, tekevät sen tietyllä tavoin maskuliinisin silmin. Subjektin käsite on peräisin lacanilaisesta psykoanalyysistä. Ranskalaisen Jaques Lacanin (1900–1981) mukaan yksilö kehittyy subjektiksi irtautuessaan äidistään ja siirtyessään ”symbolisen järjestyksen” maailmaan puhumaan opetellessaan. Lacanin subjektiutta leimaa feministitutkijoiden mukaan ilmiselvä miespuolisuus, sillä yksilön itsenäistymisprosessissa äidistä tulee ’toinen’, josta yksilö ottaa etäisyyttä ja jonka suhteen hän määrittelee oman subjektiutensa. Tyttölapsen tapauksessa hänen olisi ikään kuin tultava ’toiseksi’ itselleen subjektiutta äidistä peilatessaan. Tästä johtuen naissubjektius on koettu lacanilaisessa ajattelussa jokseenkin ongelmalliseksi. (ks. esim. Palin 1998, 138–139).

Tyypillistä länsimaalaisen taiteen naisrepresentaatioille on se, että kuvatut naiset ovat nuoria ja kauniita. Naomi Wolfin (1991) mukaan miehinen kulttuuri on 1300-luvulta saakka käyttänyt naisten kauneutta heidän hiljentämisensä välineenä: jo trubaduuriperinteen ylistyslaulujen naisten hyveiden luettelossa hiljaisuus ja kauneus liittyvät saumattomasti yhteen. Wolf jatkaa, että naisten kulttuuristen stereotyyppien myötä muotoutui myös käsitys siitä, että kauneus ja älykkyys eivät mahdu samaan

naiseen. (Wolf 1991, 59.) 1700-luvulla puolestaan vakiintui myöhempiinkin vuosisatoihin vaikuttanut naiseuden ideologia, joka korosti naisen luonnollista paikkaa yksityisen kodin piirissä ja yhdisti naiseuden tunteisiin ja tunteellisuuteen miessukupuolen edustaessa järkeä ja rationaalisuutta (ks. esim. Jones 1990, 5–6). Nämä naisihanteet vaikuttivat tietenkin myös naisista tehtyihin representaatioihin, jotka korostivat aikansa hyveitä: kauneutta, passiivisuutta, siveyttä ja kuuliaisuutta miehiä kohtaan.

3.1 Representaatio

Representaation käsite on moniulotteinen ja sillä viitataan niihin prosesseihin, joissa kulttuuriset merkitykset muodostuvat (Sihvonen 2006, 129). Susanna Paasonen (2010) määrittelee representaation uudelleen esittämiseksi (engl. *representation*), aktiiviseksi prosessiksi, jossa tiettyyn kuvaan tai muuhun objektiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä, ja samanaikaisesti luodaan merkityksiä myös objektia ympäröivälle sosiaaliselle maailmalle. Representaatio ei Juha Herkmanin (2007) mukaan kuvaa maailmaa suoraan sellaisena kuin se on, vaan nimensä mukaisesti tuottaa maailmaansa yhä uudelleen. Se on “valikoitu esitys todellisuudesta”, eli siinä on tehty valintoja siitä, mitä objektista kerrotaan ja millä tavalla. (Herkman 2007, 81.) Paasonen tarkoittaa samaa asiaa kirjoittaessaan, että representaatiot eivät suoraan heijasta yhteiskunnan arvoja tai käsityksiä, vaan ne osallistuvat sekä niiden muodostamiseen että kierrättämiseen. Tähän prosessiin viitataan, kun puhutaan representaation tuottavuudesta. Representaatiot uusintavat käsityksiä mm. sukupuolesta ja välittävät näitä eteenpäin. (Paasonen 2010, 40–41.) Tanja Sihvosen mukaan representaatiot rajaavat ja muokkaavat, mutta myös määrittävät niitä objekteja, joihin ne viittaavat. Kaikki merkityksellistäminen kielessä ja kielellä, (myös kaikissa kulttuurisissa ilmaisumuodoissa) tapahtuu representaatioiden kautta. (Sihvonen 2006, 135.)

Juha Herkman (2007, 81) kirjoittaa, että erityisesti esityskäytännöt tuottavat representaatiota ympäröivästä todellisuudestaan. Siksi onkin perusteltua tarkastella representaatioita myös oopperatutkimuksen piirissä. Herkmanin mukaan

kulttuurintutkijat uskovat esityskäytäntöjen poliittiseen merkitykseen, sillä viihteen ja median esitykset liittyvät aina jollakin tavoin yhteiskunnallisiin käytäntöihin. Representaatioiden avulla vahvistetaan usein jo olemassa olevia ennakkoluuloja ja pidetään yllä vallitsevaa järjestystä. (emt. 82.) Representaatioanalyysia tehdään paljon jälkistrukturalistisessa kulttuurintutkimuksessa, jolloin tarkkailun kohteena on usein representaatioiden valtasuhteet ja vallan ulottuvuudet. Keskeisimpinä representaatioita jäsentävinä vallan ulottuvuuksina on usein pidetty sukupuolen lisäksi myös luokkaa, kansallisuutta ja ”rotua” tai etnisyyttä. (Sihvonen 2006, 129–130.)

Stereotyypit liittyvät kiinteästi representaatioihin. Leena-Maija Rossin (2003, 182) mukaan stereotyypit ovat hierarkkisoinnin ja ”halventavan toiseuttamisen” välineitä. Herkman (2007) määrittelee stereotyypin toistuvaksi saman kaavan mukaiseksi esittämiseksi, jossa jokin ihmisryhmä pelkistetään tiettyihin kärjistettyihin luonteenpiirteisiin, huomioimatta ryhmän edustajien yksilöllisiä eroja. Stereotyyppi pyrkii esittämään nämä piirteet jollakin tapaa luonnollisina ja pysyvinä jähmettämällä objektinsa vaille muutoksen mahdollisuutta. Stereotyyppinä rakennetaan ja vahvistetaan kielessä, mutta myös visuaalisesti toistamalla ihmisryhmistä stereotyyppisiä kuvastoja. Niillä voidaan esimerkiksi vetää rajoja hyväksyttävän ja paheksuttavan välille. (Herkman 2007, 83; Rossi 2003, 182.)

Lawrence Kramer (1992) on tutkinut musiikillisia representaatioita. Hänen mukaansa representaatiot saavat usein merkityksensä tietyn ”nimittäjän” välityksellä, joka viittaa tiettyyn merkitykseen ja ikään kuin kertoo tarkastelijalle, mitä representaatiolla esitetään. Nimittäjänä voi toimia mikä tahansa representaatioon liittyvä elementti, suorasta otsikosta vaikeasti havaittavaan yksityiskohtaan saakka. Musiikissa nimittäjät koostuvat yleisimmin kirjoitetuista teksteistä, kuten otsikoista ja käsiohjelmista, tai musiikillisista viittauksista tiettyihin sonoriteetteihin, tyyliin tai yksittäisiin teoksiin. Nimittäjä herättää kuulijan löytämään yhteneväisyyksiä yksityiskohdista, rakenteista ja prosesseista musiikin ja representaatiota nimittävän objektin välillä. Kramerin mukaan musiikillinen representaatio toimii prosessina, jossa musiikista tulee representationaalista

(uudelleenesittävä) erilaisia metaforia välittävien trooppien myötä. (Kramer 1992, 140–141; 161.)

Tässä tutkielmassa puhuessani hullun naisen representaatioista tarkoitan romantiikan taiteessa muodostunutta stereotyyppistä naishahmoa, johon liitetään tiettyjä vakiintuneita piirteitä ja merkityksiä. Nämä elementit ilmenevät erityisesti sekä hahmon ulkoisessa olemuksessa, tämän käytöksessä että ympäristön suhtautumisessa tähän. Hulluuden musiikillisissa representaatioissa esiintyviä yhteisiä piirteitä selvitetään tarkemmin myöhemmissä luvuissa. Hullun naisen representaatio on tunnistettavissa lukuisissa nykyajan oopperaproduktioissa, mutta se esiintyy myös muualla kulttuurisessa kuvastossa, kuten elokuvissa, kirjallisuudessa ja kuvataiteissa: yksinäinen, sekava, usein arvaamaton tai jopa väkivaltainen nainen, hiukset valtoimenaan, puettuna valkoiseen kaapuun on tuttu asetelma monesta yhteydestä. Tämä hahmo esittää naisen hulluutta, mutta samalla se myös edustaa feminiinistä, McClaryn (1991) sanoin hirviömäistä emotionaalisuutta ja on yhtä aikaa uusintamassa näitä naiseuteen ja hulluuteen johtavaan heikkomielisyyteen sekä niiden väliseen yhteyteen liittyviä merkityksiä. Kuten Lawrence Kramer (1990, 17) toteaa, musiikki kulttuurisena toimintana on omalta osaltaan tuottamassa diskursseja ja representaatioita, jotka puolestaan vaikuttavat tuotettavaan musiikkiin.

3.2 Hullun naisen representaatioita romantiikan taiteissa

Hulluuden kuvaamisessa tapahtui romantiikan aikana selkeä muutos, kun aiemmat miespuoliset representaatiot vaihtuivat 1800-luvulla naishahmoiksi kaikilla taiteen aloilla. Elaine Showalterin (1985) mukaan 1700-luvun loppupuolelle saakka stereotyyppinen käsitys mieluvoimasta oli järkensä menettänyt mieshahmo: lähes eläimellinen ja fyysisesti voimakas, pelottava raivohullu. Vaihtoehtoisesti hahmo saattoi olla myös vaaraton, “melankolinen hullu”, joka ei ollut yhtä uhkaava kuin brutaalimpi versionsa. Esimerkiksi Englannissa tunnetuimmat representaatiot näistä kahdesta erityyppisestä hullusta olivat pitkään Caius Gabriel Cibberin alastomat miespatsaat *Raving Madness* ja *Melancholy Madness* vuodelta 1677 Bethlehem Hospitalin porteilla, jotka merkitsivät mielisairaalan

sisäänkäynnin ikään kuin portiksi mielipuolten valtakuntaan. (Showalter 1985, 8.) Samalla ne toimivat todennäköisesti myös oivallisina havainnollistamisen välineinä opetettaessa “normaaleille” ihmisille miltä hullu oikein näytti. 1800-luvulle tultaessa maskuliiniset hulluuden representaatiot alkoivat kuitenkin väistyä naisellisemmän hahmon saadessa yhä enemmän näkyvyyttä.

Romantiikan aikana hullun naisen kuva nousi lähes kulttihahmoksi taiteilijoiden keskuudessa. Elaine Showalterin (1985) mukaan tämä johtui osaltaan 1700-luvun lopulla julkisuuteen tulleista mielisairaaloiden naisasukkaiden hyväksikäyttötapauksista ja jopa murhista. Nämä ihmisiä järkyttäneet tapaukset olivat osaltaan muodostamassa yleistä käsitystä “hauraiden” naisten alisteisesta asemasta ja puolustuskyvyttömyydestä hallitsevien miesten armoilla, jonka nähtiin pahimmillaan johtavan naisten herkän mielen järkkymiseen. Taiteissa alkoi esiintyä yhä enemmän kuvauksia hulluista naisista miesten ja hullujenhuoneiden ylläpitäjien välisten salaliittojen uhreina, joilla hankalaista tyttäristä tai vaimoista päästiin kätevästi eroon. (Showalter 1985, 9–10.) Jopa eräät naisvihamieliset taiteilijat omaksuivat tämän näkemyksen. Esimerkiksi saksalainen runoilija Eduard Mörike (1804–1875) oli kaikista misogynisista naiskuvauksistaan huolimatta sitä mieltä, että naiset olivat miesten heille langettaman tietämättömyytensä vankeja – yleensä kaikkien kannalta tuhoisin seurauksin (Youens 2000, 60). Tällaisen käsityksen ja ihanteen leviämistä kuvastavat hyvin brittien käytännön toimet: vuoteen 1819 mennessä Cibberin alastomat mielipuolet oli piilotettu verhojen taakse ja tilalle ilmestyi runollisen teatraalisia kuvia nuoresta, kauniista, feminiinisestä hulluudesta (Showalter 1985, 10).

1800-luvun alkupuolella mielen sairaudet olivat ylipäättäänkin esillä yhteiskunnallisesti mm. alati kehittyvän psykiatrian johdosta. Showalter (1985) kirjoittaa, että 1830-luvun alussa eurooppalaiset ja amerikkalaiset psykiatrit olivat aktiivisesti yhteydessä toisiinsa vaihtaen mielipiteitä, vierailen toistensa laitoksissa ja lukien innokkaasti toistensa julkaisuja. Samoihin aikoihin asenteet feminiinisyyttä ja sukupuolten välistä eroa kohtaan alkoivat saada tiettyjä yhteisiä merkityksiä eri yhteiskunnissa. (Showalter 1985, 6.) Mielisairauksien luokituksiin lisättiin vuosisadan alussa hysteria ja luulotauti. Michel

Foucault'n (1973) mukaan näiden hermosairauksina pidettyjen tilojen katsottiin johtuvan ruumiin sisäisestä kuumuudesta, joka yhdistettiin yleensä juuri rakkaudenkaipuihin tyttöihin tai leskeksi jääneisiin naisiin. Jo 1600-luvulla Jaques Ferrandin julistama käsitys siitä, että naiset olivat miehiä taipuvaisempia sairastumaan "rakkauden tautiin", ei juurikaan muuttunut myöhempinä vuosisatoina. Vain naisilla esiintyneen hysterian pahimpana aiheuttajana pidettiin myös kohdun häiriötoimintaa. (Foucault 1973, 138–140; 142.) Foucault (1998) kirjoittaa ”naisen ruumiin hysterisoinnista” yhtenä vallankäytön välineenä, joka alkoi kehittyä 1700-luvulla. Tämä eteni prosessina, jossa naisruumista alettiin pitää läpikotaisin seksuaalisena, jopa patologisena organismina, johon oli kohdistettava erilaisia lääketieteellisiä toimenpiteitä yleisen ”biologis-moraalisen vastuun” nimissä. (Foucault 1998, 77.) Hysterian katsottiin siis aiheuttavan mitä erilaisimpia, muita sairauksia muistuttavia fyysisiä oireita. Aikalaistensa mukaan naiset sairastuivat hermosairauksiin miehiä helpommin, koska he olivat "rakenteeltaan hauraampia ja koska heidän elämänsä on pehmeämpää ja koska he ovat tottuneet elämän ylellisyyksiin ja tavaroihin eivätkä kärsimykseen". (Foucault 1973, 148–149.) Täytyy muistaa, että 1800-luvulla miehiä ja naisia pidettiin muutoinkin biologisesti lähestulkoon eri lajien edustajina (ks. esim. Faderman 1981, 157–158).

Romantiikan aikana naiseus ja heikkomielisyys alkoivat siis vähitellen olla lähestulkoon toistensa synonyymejä. Tämä käsitys eli voimakkaana seuraavalle vuosisadalle saakka ja määritteli niin naisten kuin miestenkin psyykeen ja ”luontaisen” käytöksen rajoja. Hulluutta alettiin pitää läpeensä naisellisena ominaisuutena, jopa silloin kun sitä esiintyi miehissä. Showalter (1985) kuvaa, kuinka ensimmäisen maailmansodan jälkeen psykiatrit olivat hämmennyksissään huomattuaan rintamalla haavoittuneiden sotilaiden kärsivän ”vain naisille tyypillisistä” hysteriaoireista, kuten pakonomaisesta itkemisestä tai hallitsemattomista pelkotiloista, joiden ei katsottu olevan miehille biologisesti edes mahdollisia. Mielisairauksien sukupuolittuminen leimasi siis molempia sukupuolia ja aiheutti henkisiä kriisejä erityisesti niille yksilöille, jotka eivät sopineet asiantuntijoiden tekemiin essentialistisiin määritelmiin miesten ja naisten psyykeistä. (Showalter 1985, 167–171.)

3.3 Romantiikan kolme hullua naista

Elaine Showalterin (1985) mukaan romantiikan aikana naisten hulluus kuvattiin taiteissa kolmena eri naistyyppinä, jotka kaikki vahvistivat käsitystä siitä, että tämä “naisellinen sairaus” kumpusi naisen seksuaalisuudesta ja luonteesta, mutta jotka pintapuolisesti hullun naisen representaatioina poikkesivat toisistaan ja asettuivat eri positioihin suhteessa mieheen. Nämä tyytit olivat itsetuhoinen Ofelia, herkkätunteinen Crazy Jane sekä väkivaltainen Lucia. (Showalter 1985, 10.)

Ofelia

William Shakespearen Ofelia ilmestyi taiteisiin jo Hamlet-näytelmän myötä 1500-luvulla, mutta hahmon representaatiot kokivat merkittäviä muutoksia romantiikan aikana. Jane E. Kromm (1994) kertoo Ofelian nousseen uuteen suosioon 1700-luvun lopussa, kun kuvataiteissa ja kirjallisuudessa muutenkin alettiin kuvata nuoria, rakkaudenraatelemia ja melankolisia naisia. Shakespearen tekstistä johtuen Ofelia ei kuitenkaan noin vain kääntynyt täysin passiiviseksi ja muita myötäileväksi uhriksi, vaan hän esiintyi sekä fyysisesti että verbaalisesti jopa tungettelevana hahmona, joka ei suoranaisesti vastannut käsitystä naisellisesta mielipuolisuudesta. Kromm väittääkin, että tästä johtuen Ofeliana alettiin esittää selkeästi entistä eroottisemmassa valossa: järkensä menettänyt tyttö harhailee raskaat hiussuortuvat vapaana roikkuen, huolimattomasti kukkiin, heiniin ja korsiiin "pukeutuneena", tavoiteltavissa olevan seksuaalisuuden ilmentymänä, sosiaalisen etiketin ja häveliäisyyden hyljänneenä. (Kromm 1994, 510–513.) Elaine Showalter (1985) kiinnittää huomionsa samaan asiaan. Hän kirjoittaa, että klassismin aikana Ofelian eroottisuus koettiin jopa siinä määrin häiritsevänä, että hahmon vuorosanoja sensuroitiin ja rooliin kiinnitettiin usein näyttelijän sijasta laulaja.¹ Myöhemmät romantikot puolestaan hullaantuivat hahmon seksuaalisuudesta ja tunteellisuudesta, jolloin Ofeliasta tulikin varsinainen taiteilijoiden pakkomielle, erityisesti maalaustaiteessa. Showalter huomauttaa myös, että kaikki Ofelian lavaolemukseen (ja sitä myötä kuvalliseen

¹ Laulavat naiset rinnastuivat vielä 1700-luvun lopulla monissa piireissä prostituoituihin (ks. Heriot 1956, 23–24).

ilmaisuun) liittyvät konventiot kumpuavat renessanssin ajan ikonografiasta, ja ne kaikki kantavat kaksoismerkityksiä koskien naisellisuutta ja hulluutta: avoimena hulmuavat hiukset viittaavat säädyttömään aistillisuuteen; kukat viittaavat naisen seksuaalisuuteen, ja niiden jakaminen symboloi neitsyyden menettämistä; jopa Ofelian kuolema hukummalla assosioituu Showalterin mukaan naisellisuuteen, sillä vesi symboloi paitsi naisen epävakautta myös tämän ruumiinnesteitä: verta, maitoa ja kyyneliä. (Showalter 1985, 11.)

Crazy Jane

Crazy Jane puolestaan ilmestyi vuonna 1793 gootik kirjailija Matthew “Monk” Lewisin kynästä ja nousi Showalterin (1985, 11) mukaan kaikkein suosituimmaksi hahmoksi romanttisista hulluista naisista. Tämä köyhä palvelustyttö (joskus myös Crazy Kateksi tai Crazy Anneksi kutsuttu) tulee hulluksi menetettyään rakkaansa, joko miehen jättäessä tämän tai kuollessa traagisesti. Alkuperäinen balladi tytön viettelemisestä ja hylkäämisestä poiki nopeasti jatko-osia ja uusia versioita eri kirjoittajien toimesta. Crazy Jane oli säyseä ja harmiton hullu, joka intomielisesti omistautui muistelemaan menetettyä rakastaan. Ulkoisesti hahmo muistutti kovasti Ofeliaa. Showalterin mukaan Sarah Wilkinson kuvaa vuonna 1813 ilmestyneessä kirjassaan Crazy Janea yksinäiseksi vaeltelijaksi, joka keskusteli vain niiden ihmisten kanssa, jotka suostuivat puhumaan hänen menetetystä rakastetustaan, ja joka lauloi surullisia, valittavia lauluja ja koristeli päänsä pajunoksilla ja luonnonkukilla (emt. 13). Naisen seksuaalisuutta symboloivat kukkaset ovat siis Crazy Janenkin hulluudessa koko ajan läsnä.

Elaine Showalterin mukaan Crazy Janen hahmo on helposti ymmärrettävissä: mikä muu käytös olisikaan naisellisempaa tai kunnioitettavampaa eikä uhkasi dominoivia vanhempia tai petollisia miehiä? Romantiikan ajan kirjailijoille Crazy Jane oli koskettava kuvaus naisellisesta haavoittuvaisuudesta ja imarteleva muistutus naisten riippuvuudesta miesten kiintymystä kohtaan. (Showalter 1985, 13.) Jane E. Kromm (1994, 501) on samaa mieltä kirjoittaessaan, kuinka sekä Ofelian että Crazy Janen hahmot loivat emotionaalisesti epävakaaan objektin, jonka kautta (mies)katsoja pystyi saamaan itsetehostavan ja emotionaalisen kokemuksen herkkyydestä. Showalterin (1985, 10)

mukaan tämän kaltainen herkkyyden tunteminen hullua naisparkaa kohtaan koettiin osoituksena miehen valistuneisuudesta.

Kiinnostava osoitus kulttuuristen kuvien ja psykiatrisen ideologian välisestä vaihtokaupasta on se, että Crazy Janen hahmo ilmestyi myös aikansa psykiatriisiin oppikirjoihin. Esimerkiksi tohtori Alexander Morisonin opuksessa *The Physiognomy of Mental Diseases* vuodelta 1843 mielisairaalan naispuoliset asukit on kuvattu sievillä piirroksilla, joissa maanisiksi sanotut kaunispiirteiset naiset hymyilevät suloisesti muodikkaissa hilkoissa ja myssyissään. (Showalter 1985, 14.) Myös Susan McClary (1991) kommentoi psykiatrian ja julkisen taiteen toisiaan ruokkivaa suhdetta. Hän väittää, että mitä enemmän tiedemaailma julisti naisten tulevan hulluiksi seksuaalisuuden vaikutuksesta sitä enemmän taiteilijat heijastivat tätä käsitystä tuotoksissaan, ja mitä enemmän taidemaailma tuotti lennokkaita kuvauksia seksuaalisesti kiihkeistä hulluista naisista sitä enemmän yhteiskunta, tiedemiehet mukaan lukien, piti naiseuden ja mielisairauksien välistä yhteyttä itsestään selvänä. (McClary 1991, 84.)

Lucia

Hullun naisen sentimentaalisuus sai lopulta yhä synkemmän ja uhkaavamman muodon Lucyn (ital. Lucia) muodossa. Sir Walter Scottin vuonna 1819 ilmestyneessä romaanissa *The Bride of Lammermoor* sankaritar Lucy Ashton menettää järkensä pakkoavioliiton myötä ja viiltelee hääyönä puolisonsa henkiiheveriin. Showalterin (1985) mukaan Scottin naishahmo inspiroi lukuisia 1800-luvun taiteilijoita, ja erityisesti oopperan parissa Lucystä tuli suosittu symboli naisten väkivaltaiselle vapautumiselle ympäröivän yhteiskunnan (miehisestä) ikeestä, joka vetosi uudenaikaisuudellaan myös naiskatsojiin (emt. 14). Jane E. Kromm (1994) esittää asiasta toisenlaisen tulkinnan. Hänen mukaansa naisen hulluuden representaatiot muuttuivat yhä väkivaltaisemmiksi 1800-luvulla alkaneen naisten emansipaation johdosta: pelko naisten kasvavia oikeuksia kohtaan johti siihen, että miestaiteilijat alkoivat poliittisista syistä johtuen kuvata naisia negatiivisessa valossa, aggressiivisina, vaarallisina mielipuolina, kun taas miesten hulluus ilmeni pikemminkin huvittavan eksentrikon hahmossa. (Kromm 1994, 507; 521.) Olivatpa syyt

sitten mitkä tahansa, Luciasta tuli samaistumisen kohde useille oopperoiden naiskatsojille – tai ainakin miestaiteilijoiden käsityksille naisten tarvitsemista samaistumiskohteista. Tätä ilmiötä on kuvannut esimerkiksi Gustav Flaubert romaanissaan *Rouva Bovary*, jossa kirjan sankaritar istuu oopperan katsomossa ja ihailee salaa sopraanon rohkeutta toivoen, että olisi itse kykenevä samanlaiseen aktiivisuuteen. (Ks. esim. Showalter 1985, 15–17.)

Romantiikan kolmen hullun naisen tyypitys voidaan nähdä seuraavanlaisena merkityksenmuodostusprosessina: Crazy Jane esiintyy ikään kuin hullun naisen neutraalina arkkityyppinä: hiljaisena, passiivisena ja vaarattomana. Lisäämällä tähän hahmoon itsetuhoisuutta, saadaan muodostettua Ofelia; aggressiivisuus ja väkivaltaisuus muita kohtaan luovat puolestaan Lucian. Ulkoisesti kaikki kolme representaatiota muistuttavat toisiaan. Valkoinen puku², sotkuiset, vapaana roikkuvat hiukset ja niihin asetellut kukat ja korret löytyvät lähes kaikista Ofelian, Crazy Janen tai Lucian visuaalisista representaatioista (ks. myös Smart 1992, 125). Kenties juuri *Lucia di Lammermoorin* massasuosion vaikutuksesta erityisesti väkivaltaisen hullun naisen representaatio on tänä päivänä yleisin käsitys järkensä menettäneestä naishahmosta. Esimerkiksi *Collins English Dictionary* (2003, s.v. *madwoman*) määrittelee hullun naisen ”naiseksi, joka on järjiltään, erityisesti väkivaltaisesti käyttäytyväksi; mielipuoleksi.”

² Mary Ann Smartin (1992) mukaan näyttelijätär Harriet Smithsonin 1820-luvulla kuuluisaksi tekemä traditio esittää Ofeliaa valkoisiin pukeutuneena, sotkuiset hiukset korsin koristeltuna levisi myös kuvalliseen ilmaisuun. Teattereissa traditio hullun naisen pukemisesta valkoiseen oli kuitenkin vakiintunut jo 1700-luvun lopulla. (Smart 1992, 125.)

4 NAISEN PAIKKA OPPERASSA

Tyylikaudesta riippumatta naiset esiintyvät oopperoissa yleensä merkittävässä roolissa. Naisten osana tarinoissa on olla äitejä, tyttäriä, rakastettuja, muusia, viettelijättäriä, vihollisia, uhreja, sankarittaria... Kuten Catherine Clément (1988, 5) toteaa, ilman *prima donnaa* ei ole oopperaa. Koska ooppera on kuitenkin vasta aivan viime vuosikymmeniin saakka ollut pitkälti vain miesten kehittämä taidemuoto, ovat oopperoissa esiintyvät naishahmot läpikotaisin miehisestä näkökulmasta luotuja. Clémentin mukaan oopperan naisnäkökulmaa ei yksinkertaisesti ole ollut olemassa (Clément 1988, 11). Oopperan maailma voidaan nähdä tietyllä tapaa yhtenä viimeisistä ”maskuliinisuuden linnakkeista”, jossa pääasiassa miehistä koostuva organisaatio (joka muodostuu esimerkiksi ohjaajasta, kapellimestarista, lavastajasta, puvustajasta ja valosuunnittelijasta) toteuttaa näkemyksensä vuosisatoja vanhoista ”naisten alistustarinoista”, joita, kuten Anne Sivuoja-Gunaratnam (1994, 279) kirjoittaa, misogyyminen kulttuurimme pitää edelleen hengissä ja jopa suosii. Vaikka oopperan parissa työskentelee nykyään yhä enemmän naisia erilaisissa työtehtävissä, ovat naiset edelleen vähemmistössä esimerkiksi tuotantoportaassa tai kapellimestareina (ks. esim. Clément 1988, 5–6).

Catherine Clément (1988) vertaa oopperan naisia jalokiviin: he ovat välttämättömiä koristuksia, kauniita objekteja, joiden rooli ei kuitenkaan lopulta ole kovinkaan ratkaiseva, sillä he eivät ole aktiivisia toimijoita, toisin kuin miehet. Clémentin mukaan lavalla oopperan naiset laulavat yleensä ainaisesta onnettomuudestaan, sillä heidän osansa on kärsiä, itkeä ja kuolla. Oopperoiden juonet ovat usein tarinoita hyvin onnettomista naisista, jotka kulkevat kohti tuhoaan yleensä rakkauden vuoksi. Clément korostaa, että säveltäjien tarkoituksenmukaisena traditiona on tehdä tästä kärsimyksestä kaunista: kirkkaiden sopraanoäänien laulamat suloiset melodiat kuoleman ja tuskan hetkellä antavat kuulijalle emotionaalisesti tyydyttävän tilaisuuden samaistua naiselliseen, ”pikku kärsimykseen” ilman todellista kipua. (emt. 5; 11; 22.)

Voidaan ajatella, että naisten kärsimystarinoilla on ollut myös tietynlainen yleisöä, erityisesti katsomon naisia, kasvattava funktio; esimerkiksi John Gregory ilmaisee vuonna 1774 ilmestyneessä kirjoituksessa *A Father's Legacy to his Daughters* mielipiteensä, jonka mukaan tyttärien on jopa suositeltavaa käydä katsomassa tragedioita, koska niiden aiheuttama suru pehmentää ja ylevöittää naisten sydämiä (Gregory 1990, 49). Tarinoiden onnettomasti päättyvät rakkaudet ovat kenties toimineet myös varoittavina esimerkkeinä yleisölle, jonka ajanmukaisissa käsityksissä avioliitto oli pitkälti taloudellisiin syihin perustuva järjestely, eikä rakkaudesta solmittava liitto; mm. Gregoryn mukaan naisen oli hyvä suostua avioliittoon silkasta kiitollisuudesta, mikäli mies osoitti hänelle suosiotaan kosinnan muodossa, jotta tämä saavuttaisivat turvatus aseman yhteiskunnassa. Varsinainen rakkaus ei hänen mukaansa tulisi kuitenkaan kestävään, vaan johtaisi häväistykseen. (Gregory 1990, 50–52.) Myös Catherine Clément (1988, 57) kirjoittaa, että oopperoiden tehtävänä vaikuttaisi usein olevan sen osoittaminen, että todellinen rakkaus on kuolettavaa.

Oopperan nainen voi olla viaton tyttörukka, joka päätyy olosuhteiden uhriksi, mutta usein *prima donna* edustaa 'toiseutta' jollakin tapaa miehisen subjektin näkökulmasta uhkaavammalla tavalla. Naispäähenkilö voi olla prostituoitu (Violetta Verdin *La Traviatassa*), muukalainen (Cio-Cio-San Puccinin *Madama Butterfly'ssa*) tai muuten yhteiskunnallisesti hyljeksityssä asemassa (Carmen Bizet'n *Carmenissa*). Anne Sivuolja-Gunaratnam (1994) kirjoittaakin, että miesvoittoisessa oopperassa nainen on 'toinen' juuri siitä syystä, ettei hän ole mies. Korostaakseen tätä eroa säveltäjät ja libretistit ovat varustaneet hänet ominaisuuksilla, jotka edustavat muunkinlaista kuin pelkästään sukupuoleen perustuvaa toiseutta. (Sivuolja-Gunaratnam 1994, 280.)

Toki miehetkin kärsivät ja kuolevat oopperoissa; se tapahtuu vain eri tavalla ja kärsimyksellä on tarinankerronnallisesti erilainen funktio kuin naisten kohdalla. Clément väittää, että oopperan kärsivillä miehillä olisi piileviä feminiinisiä ominaisuuksia tai he muuten edustavat 'toiseutta': he kukistuvat sairauden johdosta tai ovat vanhoja ja näin ollen voimattomia; he ovat fyysisesti epämuodostuneita tai ulkomaalaisia, ”vieraan rodun” edustajia (Clément 1988, 22). Anne Sivuolja-Gunaratnam kritisoi tätä näkemystä

huomauttaen, että erityisesti suomalaisen oopperan mieshahmot edustavat yleensä perinteisen maskuliinista miestyyppeä, ja tuhoutuvat silti tarinan lopussa. Hän pitääkin oopperoiden miesten kärsimystarinoita mieskulttuurin pelkojen toteuttajina naisten kärsimysten rinnastuessa pikemminkin miesten fantasioihin. (Sivuoja-Gunaratnam 1994, 283.)

4.1 Musiikki sukupuolittuneena ilmiönä

Oopperan lisäksi myös koko länsimaalainen taidemusiikki-instituutio itsessään on näyttäytynyt perinteisesti pääasiassa miesten valtakuntana. Sen lisäksi, että aiemmin yleensä vain miehillä oli mahdollisuus toimia esiintyvänä muusikkona ja säveltäjänä, myös itse musiikkikäsitys on rakentunut osittain sukupuolien välistä eroa korostavien mies/nais-dikotomioiden varaan. Klassisessa musiikinteoriassa on vuosisatojen ajan kuvattu musiikkia sukupuolittavilla termeillä. Eva Rieger (1985) nostaa esimerkiksi klassismin lopulla vakiintuneen sonaattimuodon, jossa osien teemat on nimetty sukupuolisia stereotyyppioita vahvistaen. Vielä 1980-luvun painos johtavasta saksalaisesta musiikkisanakirjasta kuvaili sonaattimuodon pääteemojen edustavan kahta peruseriaa: ensimmäinen teema on aktiivinen, eli maskuliininen prinssiippi, toinen teema on passiivinen, eli feminiininen. Toista teemaa myös kutsuttiin “toisarvoiseksi” ja “vähemmän täydelliseksi”. (Rieger 1985, 139.) Samat sukupuolittuneet käsitykset musiikista ovat perinteisesti kuuluneet myös suomalaiseen musiikinteorian opetukseen; esimerkiksi Anne Sivuoja-Gunaratnam (1994) muistelee omia musiikkiopistoajojaan, jolloin lopukkeet ja teemat tyypitettiin maskuliinisiksi ja feminiinisiksi. 1970- ja 1980-lukujen suomalaisissa musiikinteorian oppikirjoissa sukupuolittuneet käsitteet elivät vielä vahvoina. (Sivuoja-Gunaratnam 1994, 285.) Riegerin mukaan kunkin aikakauden musiikkikriitikot ovat omalta osaltaan välittäneet edelleen assosiaatioitaan, jotka yhdistyivät luonnolliseksi ajateltuun naisen passiivisuuteen ja käskynalaisuuteen myös musiikissa. (Rieger 1985, 139.)

Musiikillisia elementtejä on muutoinkin kuvattu sukupuoleen liittyvin käsittein. Eva Riegerin (1985) mukaan “maskuliinista” teemaa ilmaistaan suurilla intervalleilla,

nousevilla arpeggioilla, volyymillä, sfortzandoilla, oktaavijuoksutuksilla, fuugalla, koko orkesteria hyödyntävällä orkestraatiolla sekä puhallinsoittimien räjähdysmäisellä kasvulla. "Feminiiniseksi" tulkittua musiikkia ilmaistaan puolestaan lyyrisillä melodioilla, legato-fraaseilla, käyttämällä huilua ja harppua, kamarimusiikilla tai herkällä instrumentaatiolla, vaimennetulla soitolla, melodian siroasti nousevilla tai laskevilla sekuntikuluilla sekä säännöllisellä rytmillä. (emt. 140.)

Susan McClary (1991) väittää, että alkuajoista lähtien myös oopperasäveltäjät ovat työskennelleet ahkerasti luodakseen musiikin sukupuolitettua semiotiikkaa, eli eri musiikillisia konventioita kuvaamaan "maskuliinista" ja "feminiinistä". Nämä konventiot ovat muodostuneet oman aikansa asenteista, mutta samalla ne ovat osallistuneet näiden asenteiden ylläpitämiseen. Koodit ovat muuttuneet aikojen saatossa; feminiinisyyden "merkitys" ei ollut sama 1700-luvulla kuin 1800-luvun lopulla. Se, että jotkin koodien osat pysyvät muuttumattomina ei McClaryn mukaan johdu siitä, että musiikki olisi "universaali kieli", vaan siitä, että tietyt sukupuolta koskevat sosiaaliset asenteet ovat pysyneet muuttumattomina läpi historian. (McClary 1991, 7–8.) Tätä näkemystä on myös kritisoitu: esimerkiksi Eero Tarastin (2002) mielestä tämänkaltainen ruumiillisten merkityksien representaatio musiikissa on teoreettisesti hataralla pohjalla, koska ei ole olemassa teoriaa siitä, kuinka ruumis kuvastuu niissä merkeissä joita se luo (Tarasti 2002, 132).

4.2 Oopperan hullut naiset 1800-luvulla

Hulluus on ollut suosittu aihe kaikissa länsimaisissa taiteissa, mutta erityisesti oopperassa erilaiset hulluuden representaatiot ovat esiintyneet erityisen tiheästi. Ellen Rosandin (1992, 241) mukaan hulluutta voidaan pitää nimenomaan oopperaan sopivana teatraalisena tilana genren irrationaalisuuden johdosta: puheteatterissa roolihahmon laulamista on yleisesti käytetty hulluuden yhtenä merkinä, mutta oopperassa kaikki hahmot laulavat mielentilastaan riippumatta. Rosand nimittääkin oopperaa itsessään hulluksi taiteenlajiksi, koska sen lauluun perustuva diskurssi häivyttää teoksista todellisuudentuntua (emt. 287).

1800-luvulla alkanut hullujen naisten representaatioiden massasuosio herättää McClaryn (1991, 80) mukaan musiikkitieteilijöiden ja teoreetikoiden keskuudessa jopa kiusaantuneisuutta aiheen mauttomuuden ja lukuisten taiteellisesti epätasaisten versioidensa vuoksi. Oopperayleisö onkin saanut aikanaan todistaa raivoisien sopraanojen hulluuskohtauksia toisensa jälkeen, sillä esimerkiksi Lucy Ashtonin tarina sir Walter Scottin *The Bride of Lammermoor* -romaanin pohjalta sävellettiin kahdeksaksi eri oopperaksi, mukaan lukien Gaetano Donizettin suosittu mestariteos *Lucia di Lammermoor* (Showalter 1985, 14). Muita kuuluisia mielipuolisuudella leikitteleviä *bel canto* -oopperoita ovat mm. Donizettin *Anna Bolena* (1830) sekä Bellinin *Il Pirata* (1827) ja *La Sonnambula* (1831) (ks. esim. Fisher 2003, 135). *La Sonnambulan* Aminan unissakävelykohtaukset voidaan hyvin rinnastaa hulluuskohtaukseen niin musiikillisen rakenteen kuin merkityksensäkin vuoksi. Hulluuteen rinnastuvaa unissakävelyä esiintyi jo Shakespearen *Macbeth*-näytelmässä, jossa Lady hourailee tunnontuskissaan ennen kuolemaansa. Oopperamaailmaan tämä kohtaus siirtyi myöhemmin Verdin oopperaversiossa *Macbeth* (1847). Ladyn unissakävelystä löytyy Jane A. Bernsteinin (2002) mukaan monia hulluuskohtaukselle leimallisia elementtejä, kuten sen ”kehystäminen rationaalisesti” lääkärin ja hovineidon läsnäololla, sekä musiikissa esiintyvä alennetun 6. asteen käyttö, vaikka esimerkiksi tyypillisiä koloratuureja ei sopraanolle ole kirjoitettu. Myös Ladyn pukeminen valkoiseen on suora viittaus hulluuskohtausten traditioon. (Bernstein 2002, 33; 38–45.)

Fisher (2003) kirjoittaa, että *bel canto* -traditiossa vakiintui tavaksi kuvata sankarittarien sisäisiä konflikteja ja kärsimystä raastavilla melodioilla, joita koristeltiin briljanteilla koloratuureilla. Tällöin hahmon houretila tehostuu tunnepitoisen musiikin myötä. Fisherin mielestä hulluuskohtaus on poikkeuksellinen musiikillisdramaattinen hetki oopperassa, jolloin kiihkeät tunteenpurkaukset ilmaistaan ylenpalttisella mutta silti hienostuneilla melodiafraaseilla. Hänen mukaansa sankarittarien ainoa tapa selviytyä konflikteistaan on sovittaa ne heittäytymällä mielipuolisuuteen. (Fisher 2003, 135.) Näin psykologiset ongelmatilanteet, kuten kielletyt tunteet tai henkisesti mahdottomat olosuhteet ikään kuin rinnastuvan synteihin, jotka on sovitettava uhrin/marttyyriuden kautta.

McClary (1991) on analysoinut oopperoiden naishahmojen hulluuden representaatioita sekä musiikillisesti että kulttuurisina ilmentyminä. Hänen mukaansa eri aikakausien oopperasäveltäjät ovat kuvanneet hullua naista yhteisillä musiikillisilla keinoilla: toistolla ja kromaattisella tai koristelevalla liioittelulla sekä rakentamalla hullun naisen ympärille järkevyyttä edustavat sekä juonelliset että musiikilliset elementit, jotka ikään kuin kehystävät järjettömyyden speaktaakkeliksi ja “suojelevat” katsojaa muistuttamalla tätä yhteiskunnan normeista (emt. 81). McClary painottaa, että koska musiikilla on kyky herättää kuulijassaan voimakkaita tunteita, ja näyttämömusiikki erityisesti tarjoaa tilaisuuden ikään kuin kurkistaa tarinan henkilöiden sisäiseen maailmaan ja ajatuksiin, hullun naisen tapauksessa säveltäjällä on velvollisuutena kuvata hulluutta kuulijalle ymmärrettävästi, mutta kuitenkin niin, ettei tämä pääse vahingossa samaistumaan tähän ei-toivottuun mielentilaan (McClary 1991, 85–86).

Vaikka koristeellinen laulutapa kuuluukin *bel canto* -traditioon äänityypistä riippumatta, näyttäisi korkeita koloratuureja esiintyvän juuri hullujen naisten musiikissa huomattavan paljon verrattuina muihin hahmoin. Smart (1992) tähdentää, että koloratuurit eivät olleet hullujen naisten yksinoikeus, mutta niiden käyttö hulluuskohtauksessa poikkeaa normaalien hahmojen melismoista: hulluuskohtauksissa koloratuurit esiintyvät tiheämmässä ja sijoittuvat musiikissa epäkonventionaalisempiin kohtiin, kun taas ”terveet” koristelut sijoittuvat yleensä fraasien loppuun, kadensseihin. Smartin mukaan kuulija hyväksyy tietyn määrän koloratuureja normaalina osana laulumusiikkia, mutta niiden liioiteltu käyttö merkitsee ne epänormaaleiksi. (Smart 1992, 128–129.) McClary (1991) selittää ilmiötä säveltäjän omien ambitioiden kannalta. Hänen mukaansa oopperassa hullulle naiselle annetaan eniten vapauksia niin musiikillisen muodon kuin tulkinnankin suhteen. Hullun naisen musiikki on lähempänä instrumentaalista ilmaisua kuin varsinaista laulullisuutta; se on kauempana puheesta kuin laulumusiikki yleensä. Säveltäjä käyttää sankaritartaan ikään kuin tekosyynä sävellystekniselle tottelemattomuudelleen. Siksikään oopperan hullu nainen ei esiinny samalla tavalla passiivisena ja myykkänä hahmona kuin mitä maalaustaiteessa ja kirjallisuudessa;

musiikin moniulotteisuus ja *prima donnan* vaativa tehtävä nostavat hulluskohtaukset koko teoksen huippukohdaksi ja sankarittaren aktiiviseksi, joskin hirviömäiseksi toimijaksi. (McClary 1991, 81–82; 102.) Ilmiötä tässä valossa tarkastellen voidaan siis ajatella, että säveltäjien anarkistinen asenne traditioita kohtaan oli omalta osaltaan vaikuttamassa hullun naisen representaatioiden suosioon 1800-luvun alun oopperamaailmassa.

McClary huomauttaa myös, että nämä samaiset elementit, jotka oopperassa ovat merkkejä naisen psykopatiasta, ilmenevät instrumentaalimusiikissa pikemminkin nerouden merkitsijöinä. (McClary 1991, 82; 101.) Voidaan myös havaita, että 1800-luvun *bel canto* -oopperoiden sankarittarilla esiintyy musiikissaan erityisen paljon Riegerin (1985, 140) listaamia maskuliinisuuden merkkejä, kuten arpeggioita, oktaavijuoksutuksia ja suuria intervallihyppyjä. Hullujen naisten musiikki näyttäytyy näin paitsi instrumentaalisempana myös “maskuliinisempana” kuin ns. normaaleja naisia kuvaava musiikki. Tämä maskuliinisuus ilmenee myös koloratuurien tuottamisen fyysisessä puolessa, joka vaatii äärimmäisen hallittua lihastyöskentelyä ja voimaa. Näitä ominaisuuksia ei perinteisesti ole pidetty tyypillisen feminiinisinä (ks. esim. Rossi 2004, 89).

Kehystetty Lucia

Kirjassaan *Feminine endings: music, gender, and sexuality* Susan McClary on analysoinut kolmea eri aikakauden oopperan hullua naista. Yksi näistä analysoitavista on Donizettin *Lucia di Lammermoor*, eräs *bel canto* -tradition suosituimmista oopperoista ja hulluista naisista. Se on otettu tässä tutkielmassa esiin paitsi McClaryn kiinnostavan lähestymistavan vuoksi myös siksi, että ooppera on sävelletty samana vuonna ja samassa kulttuuriympäristössä kuin *I Puritani*. McClaryn (1991) lähtökohtana on hullun naisen kehystäminen rationaalisuudesta muistuttavilla kehyksillä. Myös Mary Ann Smart (1992) on analysoinut Lucian kehystämistä artikkelissaan *The Silencing of Lucia*.

Ensimmäinen silmiinpistävä asia *Lucia di Lammermoorissa* on libretton juonen selkeä painotusero alkuperäiseen romaaniin verrattuna. McClary (1991) kirjoittaa, kuinka

Donizetti ja libretisti Salvatore Cammarano ovat rakentaneet koko teoksensa sankarittaren sielunelämän ja lopulta sen järkkymisen ympärille. Lucia ja hänen tuhoon tuomittu rakkaustarinansa ovat teoksen ydin; libretosta on jätetty kokonaan pois Scottin romaanin poliittiset juonittelut, ja kirjassa lähes sivuosassa esiintyvä heikkomielinen, mykkä tyttörukka on nostettu oopperan säkenöiväksi päähenkilöksi, aina nimirooliin asti. (emt. 92; ks. myös Smart 1992, 123.)³ Mary Ann Smart (1992, 124) huomauttaa, että tämä Lucian speaktaakkelisointi tavallaan vahvistaa roolihahmoa, mutta lopulta myös kostautuu, sillä se myös neutraloi hänen hulluuttaan verrattuna Scottin mykän Lucyn realistisempaan ja ehkä pelottavampaankin murtumiseen.

Lucian taipumus hulluuteen kuvataan McClaryn mukaan jo oopperan alusta saakka: ensimmäisestä kohtauksestaan lähtien Lucia on ikään kuin irrallaan todellisuudesta rakkaudessaan Edgardo kohtaan, ja tämä ilmenee koristeellisuuden liioitteluna, yllättävissä kadensseissa fraasien lopussa, joissa Lucia puhkeaa hurmoksellisiin koloratuureihin. Nämä laululliset purskahdukset tulevat esiin aina sankarittaren ”heikkoina hetkinä”. (McClary 1991, 92.) Myös Smart (1992) yhdistää koloratuurit hysteerisyyteen. Hän korostaa myös, että tavallaan koloratuurit vapauttavat laulajan tekstistä sekä musiikin muodosta, ja sen myötä myös merkityksen rajoituksista – perustuvathan ne alun perin vapaalle improvisaatiolle. (Smart 1992, 128).

Ellen Rosandin (1992) mukaan oopperassa hulluutta rakennetaan joko tekstissä, musiikissa tai näiden kahden elementin yhdistelmässä. Yleensä erilaiset epäloogisuudet libretton tekstissä ilmentävät hahmon hulluutta musiikin pysytellessä neutraalimmassa osassa, mutta musiikki itsessäänkin voi olla ”aktiivisen hullua” rikkoessaan sävellysteknisiä rajoituksia. Hulluus voi rakentua myös musiikin ja tekstin yhteisvaikutuksena, vaikka kumpikaan itsessään ei olisi erityisen poikkeavaa. (Rosand 1992, 243.) *Lucia di Lammermoorissa* hulluus on McClaryn mukaan näiden kaikkien elementtien varassa. Lucian hulluuskohtauksessa McClary huomioi päähenkilön

³ Taiteilijat ovat tehneet myös muita juonellisesti dramaattisia muutoksia, kuten jättäneet kirjan varsinaisen pääpaholaisen, Lucyn äidin, kokonaan pois libretosta. Fisher (2003) selittää tätä italialaisten pyrkimyksenä esittää äitihahmo aina ”rakastavana *mamma*”, joten romaanin hirviömäinen äiti ei sopinut kulttuurissa vallitseviin naiskäsitteisiin (emt. 132).

hulluuden ilmenevän erityisesti musiikin ja tekstin välisessä ristiriidassa; siinä, kuinka musiikki jatkuvasti ylittää tekstin merkityksiä ja *bel canto* -tyylin ankaria rajoituksia. Räikeimmillään tämä ristiriita on kuultavissa Lucian viimeisessä musiikkinumerossa, jossa synkkä kuolemaa käsittelevä teksti on sävelletty riehakkaan, duurissa kulkevan kolmijakoisen *cabalettan* muotoon. (McClary 1991, 92.) Päähenkilön hulluuden kuvaukseen kuuluu myös musiikin yllättävät moduloinnit, kuten siirtyminen varoittamatta sävellajin alennetulle kuudennelle asteelle. McClary huomauttaa, että tämälantapaiset kromaattiset muunnokset ja jopa modulaatiot olivat sangen yleisiä *bel canto* -tyylissä. Lucian viimeisessä numerossa “*Spargi amor*” melodia moduloi B-duurissa Ges-duuriin, luoden McClaryn sanoin “yllättävän ja dramaattisen vaihdoksen tuntemattomalle alueelle: fantasian, illuusoiden, nostalgian ja järjettömyyden maailmaa – tai vaihtoehtoisesti kuvaamaan ylevyyttä, semioottisesta kontekstistaan riippuen”.” Bernsteinin (1992) mukaan alennettu 6. sävel toistuu mm. Verdin oopperatuotannossa usein kohdissa, joissa päähenkilöiden mielentila on hyvin raastava. Esimerkiksi *Macbeth*-oopperassa Lady:n unissakävelykohtauksen aikana muunnesävel esiintyy tiheään luoden aavemaista tunnelmaa. (emt. 39.) Catherine Clément (1988, 56–57) puolestaan yhdistää kromaattisuuden rousseaulaisittain yleensä kärsimykseen, koettelemuksiin ja kuolemaan, mutta huomauttaa, että oopperoissa vuoroin nousevilla ja laskevilla kromaattisilla kuluilla on naishahmojen kohdalla usein myös viettelevä merkitys. Kromaattisten modulaatioiden yleisyys ei McClaryn mielestä vähennä niiden merkityksellisyyttä, vaan nimenomaan osoittaa, kuinka vaikuttavia tällaiset retoriset välineet olivat, ja ovat yhä. (McClary 1991, 93.)

Hullun naisen rationaaliset kehukset on McClaryn mukaan rakennettu Lucian ympärille kahdella tavalla. Ensinnäkin koko hulluuskohtaus ja Lucian sisääntulo pohjustetaan maskuliinisella puheenvuorolla, jossa hänen rippi-isänsä Raimondo kertoo häävieraille tytön murhanneen vastaviihityn aviomiehensä ja menettäneen järkensä. Hulluuskohtauksen aikana hääväki puolestaan kommentoi Lucian tilannetta synkällä c-mollimelodiolla, yrittäen turhaan johdatella myös Lucian musiikkia “soveliaampaan” sävellajiin. Ympäröivät ihmiset toimivat muistutuksena sosiaalisesta todellisuudesta, josta Lucia on jo paennut omaan maailmaansa. (McClary 1991, 97–98.) Smart (1992.

122) puolestaan pitää Lucian kehystämistä kokonaisvaltaisempänä prosessina, joka ei rajoitu pelkän hulluskohtauksen rajaamiseen, vaan lähtee sekä juonen että visuaalisen representaation tasolta asti ulottuen traditionaaliseen musiikilliseen muotoon, jonka rajoituksista nainen hulluudessaan pyrkii poikkeamaan.

Musiikillisten hulluuden kuvaajien lisäksi McClaryn mielestä merkittävä tekijä Lucian hulluskohtauksessa on solistin lavaesiintyminen. Päähenkilön hulluuden ilmeneminen rakentuu toki pitkälti aina kulloisenkin sopraanon henkilökohtaisen tulkinnan kautta, mutta hulluus merkitään myös libreton tapahtumilla ja partituurin esitysteksteillä. Asiayhteydestään irrotettuna hulluskohtauksen *cabaletta* voisi kenties kuulostaa musiikillisesti ”rationaaliselta”, mutta aiemmin kuullun kromaattisen hourailun päätteeksi, verentahrimaan leninkiin pukeutuneen sopraanon laulamana, se on kaukana järjellisyydestä. (McClary 1991, 93; 96.)

4.3 Oman tutkimuksen tavoitteet ja tutkimusongelmat

Aiemman tutkimuksen referoinnin päätteeksi esittelen nyt tarkemmin tämän tutkielman tavoitteita. Muodostaakseni oman tulkintani Bellinin Elvirasta, lähdän tarkastelemaan häntä pitäen mielessä 1800-luvun käsitykset naiseudesta ja sen yhteydestä mahdolliseen hulluuteen johtavaan heikkomielisyyteen. Pyrin tuomaan näkyville tapoja, joilla oopperan säveltäjä ja libretisti yhdessä ovat luoneet oman versionsa hullun naisen representaatiosta. Vaikka musiikintutkijana päähuomioni onkin musiikissa, ei librettoa voida jättää huomioimatta, sillä se toimii oopperassa musiikin kanssa tasa-arvoisena merkitystenluojana.

Tutkimusongelmat on muotoiltu seuraaviksi kysymyksiksi:

- Millainen hullun naisen representaatio Vincenzo Bellinin *I Puritani* -oopperassa esiintyy?
 - Millaisista tekstuaalisista elementeistä hahmo rakentuu?
 - Millä musiikillisilla keinoilla säveltäjä kuvaa hahmon hulluutta?
- Millaisena Bellinin sankarittaren hulluus näyttäytyy verrattuna muihin *bel canto* -oopperoiden hulluihin naisiin?

Vertailukohteena käytän erityisesti Donizettin *Lucia di Lammermooria*, koska tämän oopperan hullua sankaritarta on jo aiemmissa tutkimuksissa analysoitu varsin kattavasti. Pyrin selvittämään, löytyykö Bellinin Elvirasta samoja hulluuden elementtejä kuin Luciasta sekä musiikin että libretton tasolla. Myös kaikki mahdolliset eroavaisuudet ovat mielenkiintoni kohteena. Käytän analyysin apuvälineenä McClaryn tekemiä huomioita, mutta en kuitenkaan rajoitu ainoastaan niihin omaa tulkintaa luodessani.

5 TULKINNAN TEOREETTISET APUVÄLINEET

Musiikkiteoksen analysoiminen on aina tulkinnanvarainen prosessi, jossa tutkija ei voi lopputuloksena tavoitella ”oikeita” vastauksia, vaan muodostaa ainoastaan omia, perusteltuja tulkintojaan. Tieteenfilosofisesti tällainen tutkimus asettuu hermeneuttisen tutkimuksen kenttään. Tämä tutkielma sijoittuu lisäksi tarkemmin rajattuna postmodernin oopperatutkimuksen piiriin. Aiempaa, pitkälti oopperan historiaa ja kanonisointia koskevaa tutkimusta kriittisempi suuntaus alkoi hahmottua jo vuonna 1956 Joseph Kermanin teoksen, *Opera as Drama*, myötä. Suosituksi tällainen kulttuurinen oopperatutkimus tuli erityisesti 1990-luvulla, jolloin näkökulmia omaksuttiin niin feminismiin kuin psykoanalyysinkin kentistä. Naistutkimuksen tai pikemminkin gender-orientoituneen tutkimuksen näkökulma oopperatutkimuksessa on ollut suosittu varsinkin anglo-amerikkalaisissa tiedeyhteisöissä, mutta tutkimusta ovat jonkin verran tehneet Suomessakin mm. Liisamajja Hautsalo, Anne Sivuoja-Gunaratnam ja John Richardson. (Hautsalo 2008, 14–15.) Oopperatutkimuksessa ei ole yhtä vakiintunutta tutkimusmenetelmää, sillä oopperaa tutkimuskohteena leimaa sen jopa ongelmallisen moniulotteinen luonne. Mikko Heiniö (1989, 80) kirjoittaa, että koska kukin ooppera on useiden tekijöidensä ainutlaatuinen hengentuote, jokaista teosta varten on tutkijan kehiteltävä kulloinkin oma menetelmänsä.

Omassa tutkimuksessani pyrin rakentamaan kokonaistulkintaa historiallisesta, tiettyinä aikana tietyssä paikassa sävelletystä teoksesta ja sen yhdestä roolihahmosta. Tutkimus paikantuu ns. uushermeneutiikan piiriin, jossa tutkija lähestyy tutkimuskohdettaan Lawrence Kramerin (1990) sanoin kulttuurisena käytäntönä. Tällöin teoksen ajatellaan olevan ilmaisuvoimaltaan pikemminkin tekijän kuin sanojan roolissa (emt. 1990, xii), toisin sanoen se on eräs representaatioiden tuottamisen väline. Tarkoitukseni on perehtyä oopperan historialliseen kontekstiin; tarkastella sitä hermeneuttisen tutkimuksen periaatteiden mukaan oman aikansa ja syntypaikkansa tuotteena. Teoksen tarkasteleminen perinteisen musiikkitieteen ulkopuolisista näkökulmista syventää kokonaistulkintaa ja auttaa sen muodostumisessa mahdollisimman ehyeksi. (Ks. esim. Hautsalo 2008, 60.) Omassa tutkimuksessani tätä syventävää näkökulmaa edustaa

feministinen tutkimus, jonka piirissä paljon käytetty representaation käsite esiintyy tässäkin tutkielmassa.

Catherine Kingin (1992) mukaan taiteen kriittisessä feministisessä tutkimuksessa semioottisen näkökulman ottaminen avaa mahdollisuuden kunkin taideteoksen merkkien merkitysten haastamiseen ja lopulta muuttamiseen, koska tällöin merkitystä pidetään konventionaalisenä eikä luonnollisena. (King 1992, 133.) Susan McClary (1991) on samoilla linjoilla Kingin kanssa. Hänen mukaansa musiikin sukupuolen semioottinen tarkastelu voi kertoa meille paljon itse musiikista, mutta samalla tämä näkökulma tarjoaa tarkasteltavaksi myös sosiaalisen historiamme esitellessään osaltaan kulloinkin vallinnutta sukupuolijärjestelmää (McClary 1991, 8). Ei siis ole yhdentekevää tutkia, millaisia representaatioita taidemusiikinkin kentällä tuotetaan. Vaikka teokset olisivat vanhoja, niiden tavat tuottaa ja ylläpitää käsityksiä sukupuolesta ovat muodostuneet kulttuurissa, joka on nykyisenkin länsimaalaisen kulttuurimme pohjana.

Käytän analyysini lähtökohtana Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden käsitettä. Musiikin merkitysten tulkintavälineenä sovellan Liisamaija Hautsalon (2008) tapaan mm. semiootikko Raymond Monellen kehittämää toposteoriaa. Näistä näkökulmista lähestyn Bellinin oopperan hullua naista ja selvitän, millä oopperataiteen elementeillä päähenkilön hulluutta rakennetaan. Tarkastelen myös Susan McClaryn (1991) analyysistä poimittuja hulluuden kuvaamisen keinoja, joita ovat hulluuskohtauksen “rationaalinen kehystäminen”, musiikin ja tekstin välinen ristiriitaisuus, liioiteltu koristeellisuus ja kromaattiset modulaatiot sekä liioiteltu musiikillinen toisto (McClary 1991, 81–82; 89; 92–93).

5.1 Hermeneuttiset ikkunat

Lawrence Kramerin (1990) mukaan musiikista on löydettävissä niin sanottuja hermeneuttisia ikkunoita, joiden avulla tutkijan on mahdollista tehdä tulkintoja tutkimastaan teoksesta. Kramer jakaa ikkunat kolmeen tyyppiin: tekstuaaliseen sisältöön, sitaattisisältöön sekä rakenteelliseen trooppiin. (emt. 9–10.)

Tekstuaalinen sisältö koostuu teokseen liittyvistä sanallisista teksteistä, kuten laulunsanoista, esitysmarkkinöistä, otsikoista jne. Näitä sisältöjä tarkastellessa on Kramerin mukaan tärkeää muistaa, että musiikin merkitys ei rakennu yksistään niiden pohjalta, vaan ne ainoastaan kutsuvat tulkitsijaa löytämään merkityksiä tekstin ja musiikin vuorovaikutuksesta. Sama vuorovaikutuksen idea koskee myös muita hermeneuttisten ikkunan tyyppisiä. Sitaattisisältö puolestaan voi olla joko kirjallinen tai musiikillinen viittaus johonkin muuhun jo olemassa olevaan tekstiin: sävellykseen, kirjalliseen tuotokseen tms. Myös parodioivat sitaatit ja tyyllilainat kuuluvat tähän luokkaan. Tekstuaalinen sisältö ja sitaattisisältö toimivat siis kumpikin Kramerin esittelemänä ”nimittäjänä”, jolla säveltäjä ohjailee kuulijaa havaitsemaan musiikillisen representaation merkityksiä (Kramer 1992, 140–141). Rakenteellinen trooppi taas on Kramerin mukaan kaikkein vaikeimmin havaittava, mutta siitä syystä myös voimallisin hermeneuttisista ikkunoista. Rakenteellinen trooppi näyttää ilmaisuvoimansa tietyssä ”kulttuuris-historiallisessa kehyksessä”. Troopit määritellään pitkälti tekemiseen liittyvinä yksikköinä ja ne voivat liittyä lähes mihin tahansa kommunikaatiomuotoon, esimerkiksi retoriikkaan tai representaatioon. Ero muodon ja sisällön välillä on rakenteellisessa troopissa häilyvä. Trooppi voi ammentaa materiaaliaan mistä tahansa kommunikaatioon liittyvästä aspektista. (Kramer 1990, 9–10.) Kramer (1992) kirjoittaa, että juuri troopit tekevät musiikista representationaalista. Niiden kautta musiikki ja jokin tietty metafora liittyvät toisiinsa sävellyksen muodossa, jolloin ne ovat jatkuvassa keskinäisessä vuorovaikutuksessa: metafora voi vaikuttaa musiikillisiin prosesseihin, jotka puolestaan muokkaavat, laajentavat tai monimutkaistavat metaforaa. (Kramer 1992, 161–162.)

Kramerin (1990, 12) mukaan hermeneuttiset ikkunat – erityisesti rakenteelliset troopit – paikantuvat teoksessa niihin kohtiin, joissa tulkinnan kohde näyttäytyy jollakin tapaa ongelmallisena: kaikki murtumakohdat, aukot ja puuttuvat yhteydet voivat toimia vihjeenä hermeneuttisesta ikkunasta, samoin kuin erityinen toisto ja liioiteltu yhteyskin. Ikkunoiden paikantaminen kannattaa Kramerin mukaan aloittaa tekstuaalisten sisältöjen tarkastelulla ja edetä niistä kohti vaikeaselkoisempia ikkunoita. Musiikista löydettyjä tulkintoja on hyvä ulottaa myös laajemmin kulttuuriselle kentälle, ja antaa musiikillisen ja ei-musiikillisen materiaalin rohkeasti kommentoida, kritisoida ja edelleen tulkita toinen toistaan. Tulkintaa kannattaa jatkaa tutkijan valitsemassa järjestyksessä niin kauan, kuin aineistosta on jotakin ammennettavaa. (Kramer 1990, 13–14.) Hermeneuttisten ikkunoiden paikantamisessa edetään siis hermeneuttisen kehän toimintaperiaatteen mukaan, jossa tutkija on tutkimusaineistonsa kanssa jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa.

5.2 Musiikillinen merkitys ja topoteoria

Lawrence Kramerin mukaan musiikillinen merkitys on ymmärrettävissä kommunikatiivisena tekona ja tämän vuoksi siihen liittyy loputtomasti psykologisia, sosiaalisia ja kulttuurisia yhteyksiä. Musiikillisiä merkityksiä voidaan myös pitää ikään kuin yhteiskunnallisten ja kulttuuristen suurien draamojen tiivistelminä, jotka koostuvat erityisestä keskinäisestä vuorovaikutuksesta musiikillisen kokemuksen ja sen kontekstin välillä. (Kramer 2001, 7–8.) Musiikin merkitystä tutkitaan mm. musiikkisemiotiikan piirissä, jossa yhtenä kiinnostuksen kohteena ovat musiikilliset topokset säveltäjän kommunikatiivisena välineenä.

Raymond Monelle (1937–2010) luetaan nykyisen musiikkitieteen nimekkäimpien semiootikkojen joukkoon ja hänen tulkintansa postmodernista topoteoriasta saavutti laajalti kiinnostusta vuonna 2000 ilmestyneen esseekokoelman *The Sense of Music* myötä. Monellen teorian juuret ovat Leonard Ratnerin musiikillisen topoksen teoriassa, jota Ratner esitteli jo 1980-luvulla: hänen pyrkimyksensä oli osoittaa, kuinka tietyt musiikilliset käytännöt ovat konventionaalisia ja näin ollen tietyillä musiikillisilla

kuvioilla voidaan viitata objekteihin, jotka ovat osana tiettyä semanttista järjestelmää, jossa musiikki on kulloinkin sävelletty (Monelle 2000, 14). Musiikilliset topokset ovat siis merkkejä, joiden kulttuurinen merkitys on vakiintunut aikojen saatossa tietyssä musiikkityylissä ja -kulttuurissa, ja joilla säveltäjä voi välittää näitä merkityksiä kuulijalle. Ratnerin toposteoria rajoittui tarkastelemaan ainoastaan klassismin ajan topoksia, mutta Monelle on laajentanut oman toposajattelunsa koskemaan myös sekä sitä varhaisempia että myöhempiäkin eurooppalaisen taidemusiikin tyylikausia. Myös monet muut musiikkisemiootikot, kuten Kofi Agawu ja Robert Hatten, ovat soveltaneet Ratnerin teoriaa omissa tutkimuksissaan.

Topokset voivat olla yksinkertaisia merkkejä, jotka jakavat yhtenäisen merkitsijän määrittelemään merkityksen, vaikka yleensä kumpaankin – sekä merkitsijään että merkittyyneen – liittyy monimutkaisempia assosiaatioita; ne voivat olla pelkästään tyyllillisiä piirteitä, joilla on vain yleisempiä merkityksiä; ne voivat muistuttaa myös kirjallisuuden genrejä, joissa eri merkitsijöiden ryhmän avulla ne pitävät sisällään kokonaisia kompleksisia fantasioiden ja myyttien maailmoja (Monelle 2006, 7). Monellen (2006, 10) mukaan tutkijan päätehtävänä on keskittyä antamaan kullekin topokselle merkitys globaalein termein, osoittamalla kuinka ne heijastavat kulttuuria ja yhteiskuntaa, eikä keskittyä pelkkään musiikkiin. Byron Almén ja Edward Pearsall (2007, 3–4) ovat pitkälti samoilla linjoilla korostaessaan musiikin merkityksen tutkimisessa niiden tapojen näkyväksi tuomista, joilla musiikkiin vaikutetaan sen kulttuuristen, poliittisten ja taiteellisten vaikuttajiensa kautta; näin päästään kohti musiikin analysoimisen monitasoisempaa lähestymistapaa.

Topokset ovat merkkejä, joiden merkitys on joko *ikoninen*, *symbolinen* tai *indeksinen*. Tämän merkkijaottelun esitteli jo 1800-luvun loppupuolella amerikkalainen filosofi Charles Sanders Peirce. Hän jakoi semioottiset merkit indekseihin, jotka viittaavat objektiinsa jonkin yhteyden kautta: ikoneihin, jotka merkitsevät objektiaan suoraan sekä symboleihin, jotka ovat objektinsa yleisempiä, vakiintuneita merkkejä. (Peirce 1992a, 7; 1992b, 226.) Peircen merkkikäsitteet ovat yleisesti levinneet semiotiikan piiristä myös musiikkisemiotiikan käsitteiksi. Musiikissa ikonisella merkillä tarkoitetaan jonkin tietyn

objektin kuvaamista suoraan musiikillisesti. Esimerkkinä voidaan käyttää Vladimir Karbusickyn (1986) esiin tuomaa linnunlaulun imitoimista musiikissa, jolla muodostetaan “akustinen kuva” linnusta. Symboliset ja indeksiset merkit ovat monimerkityksellisempiä. Ikoninen topos voi olla yhtä aikaa myös symbolinen tai indeksinen: esimerkiksi linnunlaulu voi konkreettisen linnun lisäksi viitata myös vaikkapa kevään tuloon. Symbolinen merkitys puolestaan on tätäkin abstraktimpi: linnunlaulu voi symboloida luontoa kokonaisuudessaan. (Karbusicky 1986 Monellen 2000, 15 mukaan.) Toisaalta Monelle (2000, 17) painottaa, että kaikki topokset ovat merkitsemisen välineinä pohjimmiltaan symboleja.

Laulumusiikissa yhdistyy kaksi merkkijärjestelmää: musiikki ja runous. Tällä synteessillä tuotetaan uusia merkityksiä. Monelle (2000, 9) korostaa, että laulussa on kaksi semanttista tasoa, verbaalinen ja non-verbaalinen (musiikillinen). Laulun merkityksellisyys ei määräydy ainoastaan runon tekstin perusteella, vaan musiikin semantiikka itsessään tuo mukaan lisämerkityksiä, joita ei voida sanoin kuvata. Yrjö Heinonen (2005, 8) nimittää lauluja multisemioottisiksi teksteiksi, viitaten Monellen tapaan juuri niiden merkityksellisyyden moniulotteiseen olemukseen. Erityisesti oopperassa multisemioottisuus korostuu, sillä merkitykset muodostuvat musiikin ja tekstin lisäksi vielä lavatapahtumista ja ohjauksesta. Monellen (2000) mukaan on tärkeää muistaa, etteivät musiikki ja teksti välttämättä ole yhteneväisiä, vaan ne voivat kommentoida toisiaan myös esimerkiksi ironisesti tai olla ristiriidassa keskenään. Musiikilla voidaan myös lisätä tekstin retoriikkaa ja kaunopuheisuutta ja jopa suostuttelua. Tutkijan onkin hyvä pitää mielessä tämä tekstin ja musiikin välinen eroavaisuus. (Monelle 2000, 19.)

Monellen (2000, 19) mukaan musiikki ei ilmaise suoraan yhteiskuntaa tai todellisuutta, vaan musiikilliset koodit tulee ymmärtää osana omaa musiikillista ympäristöään. Tässä kielitieteestä peräisin olevassa saussurelaisessa, normalismiksi kutsutussa, ajattelutavassa merkkijärjestelmä eli kieli toimii todellisuuden määrittäjänä; merkit viittaavat toisiin merkkeihin, eivät todellisiin objekteihin. Siksi esimerkiksi musiikissa musiikilliset topokset muodostavat oman koodistonsa, jossa merkkien ei välttämättä tarvitse viitata

“todelliseen maailmaan ja kokemukseen”, vaan semanttisiin arvoihin, jotka määrittyvät ja saavat merkityksensä merkkien itsensä kautta. Musiikillisen merkin merkitystä ei siis kannata etsiä maailmasta, vaan systeemistä: kielen semanttisesta verkostosta tai muusta merkityksellisestä järjestelmästä, kuten musiikista. Musiikillinen merkitys ei täten voi olla suoraan viittauksellinen. Maailma muodostuu merkkijärjestelmistä, ja kaikki merkit (mukaan lukien musiikilliset) toimivat semanttisessa merkitysverkostossa, jossa ilmaisu ja sisältö ovat saumattomassa yhteydessä keskenään. (Monelle 2006, 21-22.) Normalistista merkityskäsitystä voidaan toki kritisoida siitä, että se käsittää kielen jollakin tapaa konkreettisesta maailmasta irrallisena järjestelmänä. Jos merkit viittaavat aina vain toisiin merkkeihin, herää kysymys, miten erityisesti ikoniset merkit – jotka imitoivat (konkreettista) objektia suoraan – sijoittuvat tähän tulkintaan.

Monellen (2006, 4) mukaan toposten ymmärtäminen on välttämätöntä tulkittaessa klassismin musiikkia ja siitä voi olla hyötyä myös myöhempien tyylikausien teosten tarkastelussa. Klassismin topokset yleensä eroavat selkeydessään myöhemmistä topoksista. Esimerkiksi tanssitopoksia käytettiin Ratnerin (1980, 9) mukaan klassismin musiikissa selkeinä merkitsijöinä yhteiskunnallisesta asemasta ja tyylistä: menuetti ja sarabande olivat aristokraattisia tansseja, kun taas siciliana ja pastoraalirytmit viittasivat rahvaamman väestön kulttuuriin (ks. myös Monelle 2000, 29). Tanssitopokset ovat yleensä ikonisia, joissa merkitsijä ja merkitty ovat yksinkertaisia; esimerkiksi sarabanderytmi viittaa suoraan sarabande-tanssiin ja kiinnittyy näin ollen historiallisesti aikaan ja paikkaan. Tanssitopoksilla onkin merkitty tehokkaasti haluttu yhteiskunnallinen tilanne ja aika: vanhanaikaisilla tanssirytmieillä säveltäjä voi merkitä jo menneitä aikoja ja yhteiskuntaluokkia sekä herättää kuulijassa tiettyä nostalgiaa kun taas modernimpien tanssien topokset pitävät kuulijan omassa ajassaan. (Monelle 2006, 5.) Esimerkiksi Mozartin *Don Giovanni* -opperassa tätä yhteiskuntaluokituksen tekemistä tanssitopoksilla esiintyy runsaasti (Ratner 1980, 406–407).

1800-luvulle tultaessa toposten aiemmat merkitykset kokivat muutoksia. Romantiikan ajan säveltäjät noudattivat useiden toposten musiikillista rakennetta, mutta niiden konventionaaliset assosiaatiot olivat muuttuneet; ne ovat siis kuultavissa, mutta ne eivät merkitse samaa kuin klassismin ajalla. (Monelle 2006, 8.)

Seuraavissa kappaleissa tarkastelen lähemmin kahta tämän tutkielman kannalta merkittävää musiikillista toposta: *pianto*-toposta ja kuolemantanssi-toposta.

Pianto-topos

Pianto on laskeva pieni sekunti, jota on käytetty merkitsemään musiikissa itkua. Itkemisen ääntä imitoiva sävelkulku on ikoninen merkki, mutta koska topos on vuosisatoja vanha ja kulttuurisesti vakiintunut, se sisältää lisäksi useita itkemiseen liittyviä assosiaatioita; *piantoa* voidaan käyttää siis myös indeksisenä merkinä yleisesti surusta tai muista negatiivisista tunteista, kuten esimerkiksi pettymyksestä, vihasta tai pelosta. (Monelle 2006, 4–5, 8.)

Pianto on esiintynyt länsimaisessa musiikkikulttuurissa tunnistettavana 1500-luvulta asti. Monellen (2006, 4) mukaan jo italialaisissa madrigaaleissa on käytetty *piantoa*. Itkua ja valitusta alun perin kuvannut topos on muuttunut aikojen saatossa ja menettänyt aiempaa merkitystään. Siksi monet tutkijat pitävätkin *piantoa* huokaus-aiheena, vaikka Monellen mukaan huokaukselle (*sospiro*) oli esimerkiksi 1500-luvulla oma vakiintunut, lyhyempi sävelkulkunsa, joka poikkesi valittavasta *piantosta*. (Monelle 2000, 66–67.) Alkuperäinen ikoninen topos on ollut yleisesti käytössä sanamaalailussa, eli tekstin yksittäisen sanan tai fraasin sijoittamisessa tietyn, sanaa imitoivan musiikillisen aiheen kohdalle (Ratner 1980, 25). Se alkoi kuitenkin saada myös indeksisiä piirteitä barokin aikana. Esimerkiksi Henry Purcellin oopperassa *Dido and Aenas* *pianto* esiintyy aariassa, jonka tekstissä ei puhuta itkusta ja kyynelistä, vaan yleisemmin surusta ja kuolemasta. Barokkisäveltäjät käyttivät *piantoa* usein toisen topoksen, *passus duriusculus*en yhteydessä. *Passus duriusculus* on laskeva kvarttikulku, joka etenee kromaattisesti. (Monelle 2000, 68–69.) Myös tällä topoksella kuvattiin surua ja kärsimystä.

Klassismin ajalta *pianto* on löydettävissä esimerkiksi Mozartin kirkkomusiikkiteoksista sekä tämän oopperasta *Don Giovanni*. Näissäkään esimerkeissä topokseen ei yhdistetä itkemistä käsittelevää tekstiä, vaan sen merkitys ilmentää jo abstraktimpaa tuskaa. Romantiikan aikana taas esimerkiksi Wagner käytti *piantoa* *Ring*-oopperoidensa yhtenä peruselementtinä laajentaen sen käyttöyhteyttä mm. kohtalon motiivin perustaksi. (Monelle 2000, 69–71.) *Pianto*-topos on siis etääntynyt vuosisatojen aikana alkuperäisestä ruumiillisen toiminnon imitoimisesta laajempia merkityksiä välittäväksi indeksiseksi symboliksi.

Kuolemantanssi-topos

Kuolemantanssi-aihe, *dance macabre*, on esiintynyt eurooppalaisessa taiteessa keskiajalta lähtien. Gaby Sikoran (1995) mukaan 1300-luvun jälkeen ei juuri ole ollut aikakautta, jolloin aihetta ei olisi löydettävissä minkään taidemuodon piiristä. Keskiaikaisesta maalaustaiteesta lähtöisin oleva teema levisi vuosisatojen aikana kirjallisuuteen, musiikkiin ja lopulta elokuvaan sekä tanssitaiteeseen, joissa sitä on käsitelty kullekin taidemuodolle ominaisella tavalla. (Sikora 1995, 575.)

Kuolemantanssi-aihe oli Robert Samuelsen (1995) mukaan laajasti käytetty kahtena aikakautena: 1400- ja 1800-luvuilla. Hän väittää, että vaikka motiivi näyttäytyikin romantiikan aikana hyvin erilaisena verrattuna alkuperäiseen, sen keskiaikaiset juuret ovat relevantteja myös aiheen romanttiselle versioinnille. On tulkittu, että Eurooppaa koetellut ruttoepidemia olisi vaikuttanut aiheen suosioon keskiajalla; ainakin näihin aikoihin maalaustaiteeseen ja kirjallisuuteen ilmestyi runsaasti teoksia, joissa luurankomiehet johdattavat nuoret ja vanhat kohti hautaansa. Varhaiset kuolemantanssi-aiheet oli kuvattu piiritanssiksi, jossa osallistujat tanssivat kuolemaansa samassa kehässä, sosiaalisesta statuksestaan riippumatta. Aihe kehittyi kohti yksilöllisempää tanssia vasta 1500-luvulla. (Samuels 1995, 119–121.)

Romantiikan taiteilijat inspiroituiivat kuolemantanssista 1700- ja 1800-lukujen taitteessa. Aihe esiintyi mm. useissa Baudelairin, Goethen ja sir Walter Scottin runoissa. (Samuels

1995, 121.) Romantiikan kuvastoissa topos nähdään eroottisena kitschinä: Kuoleman synkeä hahmo viekoittelee mukaansa nuorta, puolialastonta naista, joka on kuvattu morsiameksi, huntu muuttuneena käärinliinaksi. (Monelle 2006, 18.) Sikora (1995) kirjoittaa, kuinka suosittu ”Kuolema ja neito” -aihe korosti hahmojensa esteettistä vastakkaisuutta: nuoren naisen kauneus ja elinvoimaisuus korostuvat vastenmielisen luurankomiehen rinnalla, luoden näkyvän ristiriidan kukoistavan nuoruuden ja vastenmielisen kuoleman välille. Esimerkiksi Schubert käytti tätä aihetta sekä säveltämässään liedissä että jousikvartetossa. Sikoran mukaan juuri nuoren naisen viehättävyys ja vihjaileva seksuaalisuus tekivät tästä taiteilijoille houkuttelevamman objektin verrattuna vaikkapa pieneen lapseen, joka on vasta elämänsä alkutaipaleella. Neidon puhtauden ja oletetun neitsyyden korostaminen olivat kuitenkin tärkeässä asemassa, jotta saatiin kuvattua se jopa mahdottomalta tuntuva tosiasia, että viattominkin elämä saattaa loppua varoittamatta. (Sikora 1995, 577–579.) Catherine Clément (1988) on pannut merkille, että erityisesti oopperoissa kuolemasta kerrotaan usein juuri eloisien juhlien ja nuorien, viattomien hahmojen välityksellä. Katsoja tietää riehakkaiden ilonhetkien jäävän päähenkilöiden viimeisiksi, koska kavala kuolema vaanii tarinan lopussa tuhoten kauneuden ja nuoruuden. (emt. 49.) Kuolemantanssin voidaan katsoa olevan siis läheistä sukua kuvataiteissa erityisesti 1600-luvulla suosituille *memento mori* -aiheelle, jolla kuvattiin kaiken katoavaisuutta. Erilaisten asetelmien kuihtuneet kukkasat, mädäntyvät hedelmät, loppuun palaneet kynttilät ja pääkallot symboloivat elämän väistämätöntä päättymistä. (Ks. esim. Honour & Fleming 1992, 519.)

Aiheen kehityksessä on hyvä huomioida, että jotkut taiteilijat rinnastivat kuolemantanssin 1800-luvulla suosittuihin tanssiaisiin (erityisesti naamiaisiin) sekä aikansa uuteen tanssiin, valssiin, jota pidettiin jopa skandaalimaisen eroottisena tanssipartnereiden jatkuvan fyysisen läheisyyden johdosta (Samuels 1995, 123–124; Monelle 2006, 18). Esimerkiksi Charles Rowlandsonin kuvituksessa *The Waltz* kuolemantanssi yhdistyy ”Kuolema ja neito” -aiheeseen luurankomiehen tanssittaessa hurmioitunutta nuorta naista (Samuels 1995, 125).

Vaikka *dance macabre* esiintyy kirjallisuudessa ja kuvataiteissa selkeänä teemana, on sen musiikillinen merkitys Monellen (2006) mukaan hieman epäselvä. Topos ilmeni romantiikan taiteessa intertekstuaalisena tekijänä esiintyen tiettyjen tekstien tärkeänä osana, vaikkei sitä koskaan varsinaisesti nimetty. (emt. 18; ks. myös Hautsalo 2008, 124.) Robert Samuels (1995, 125) nimeää eri tyylikausien musiikillisiksi esimerkeiksi Kuoleman tanssista mm. Beethovenin *Eroica*-sinfonian Scherzon, Verdin *La Traviata* -oopperan sekä Stravinskin *Kevätuhri*-baletin.

Monellen (2006, 29) mielestä kuolemantanssi-topoksen merkitys on *pianon* tapaan ikoninen, sillä se viittaa suoraan muista taiteista peräisin olevaan ilmiöön. Sillä on myös joitakin musiikillisesti vakiintuneita ilmenemismuotoja. Sikora (1995) on löytänyt tiettyjä musiikillisia elementtejä, jotka toistuvat monien säveltäjien, kuten esimerkiksi Lisztin ja Saint-Saënsin, teoksissa. Näitä ovat mm. sooloviulun käyttö Kuoleman soittimena, kromattisuus ja nopea tempo. (Sikora 1995, 582.) Liisamaija Hautsalo (2008) puolestaan yhdistää kolmijakoisen tarantella-rytmin kuolemantanssiin. Hautsalo perustelee tätä sillä, että eräiden vanhojen uskomusten mukaan tarantella-hämähäkin purema johti uhrinsa tilaan, jossa tämä tanssi itsensä kuoliaaksi. (emt. 124–125.) Erich Schwandtin (2011) mukaan toiset uskomukset taas väittivät, että hämähäkin kuolettavasta puremasta paranisi tanssimalla rytmikkäästi.

6 ELVIIRAN HULLUUDEN MUSIIKILLISIA REPRESENTAATIOITA

I Puritanin naispäärooli, Elvira, on nuori nainen, joka elää linnoituksessa keskellä Englannin sisällissotaa 1640-luvulla. Hänen isänsä Lordi Walton on puritaanien puolella, mutta Elvira on rakastunut stuartien kannattajaan, Arturoon. Mahdottomalta vaikuttava rakkaussuhde on oopperan alussa saanut yllättäen Elviran isän siunauksen, mutta tarinan edetessä Arturon palavan rakkauden ylittävä velvollisuudentunto ja lojaalisuus hallitsijaansa kohtaan johtavat siihen, että suunniteltua avioliittoa ei voidakaan solmia. Tästä järkyttyneenä Elvira menettää järkensä.

Elviran mielen järkkymistä käsitellään oopperan jokaisessa näytöksessä. Varsinainen kuuluisa hulluuskohtaus sijoittuu *I Puritanin* toisen näytöksen keskivaiheille. Se kestää parisenkymmentä minuuttia ja on ympäröity kahden muun päähenkilön, Giorgion ja Riccardon, tilannetta kommentoivilla kohtauksilla. Hulluuskohtauksen kerronnallinen funktio on melko voyeristinen: tarina ei juuri etene kohtauksen aikana, vaan tarkoituksena on esitellä nuoren naisen mielenjärkkymisen tulosta jopa tirkistelevään sävyyn. Hulluuskohtauksille tyypilliseen tapaan myös *I Puritanissa* Elviran hourailu on aseteltu lähes maalauksen kaltaiseksi kohtaukseksi, jossa nainen käy näyttäytymässä lavalla esitellen järjetöntä ulosantiaan. Juonen kannalta kohtaus ei suinkaan olisi välttämätön; jo ennen Elviran ilmestymistä hänet on todettu hulluksi ja hänen traagista mielentilaansa on käsitelty muiden hahmojen toimesta. Hulluuskohtaus toimiikin lähinnä sopraanon vokaalisena taidonnäytteenä, Fisherin (2003, 135) mainitsemana ”erityisenä musiikillisdramaattisena” kohtauksena. Kohtausta ei kuitenkaan mielestäni voida pitää pelkästään satunnaisena, solistille varta vasten sävellettynä tilaisuutena päteä musiikillisella taituruudellaan, vaan sillä on tärkeä rooli hullun naisen representaation rakentamisessa.

6.1 Elviran hulluus ja Crazy Jane

Tarkastellessa Elviran hulluuden tyyppiä, päähuomio on ensiksi suunnattava libretistin tekstiin. Libreton mukaan Elvira menettää järkensä menetettyään rakastettunsa; hän kulkee paikoissa, joissa vietti aikaa Arturon kanssa; hän on koristanut hiuksensa kukilla: ”*Cianta di fiori e col bel crin disciolto talor la cara vergine s'aggiara; e chiede all' aura, ai fior con mesto volto...*” (suom.“Ruusuin koristeltuna, kauniit hiukset valtoimenaan nuori tyttö käyskentelee ja kyselee tuulelta ja kukkasilta murheellinen ilme kasvoillaan...”) (Pepoli, 31); hän puhuttelee setäänsä keskustellakseen tämän kanssa Arturosta; hänen hulluutensa on hyvin passiivista ja vaaratonta mielialojen vaihtelua iloisista hallusinaatioista katkeransuloiseen riutumiseen, joka herättää ympäröivissä ihmisissä sääliä ja sympatiaa. Elviran mielenterveys on niin suoraan riippuvainen hänen rakastamansa miehen kiintymyksestä, että miehen palatessa takaisin ja vakuuttaessa rakkauttaan, Elvira toipuu hulluudestaan välittömästi. Tämä oopperan tekstuaalinen sisältö listaa hullun naisen ominaisuuksia, jotka muistuttavat huomattavasti Showalterin (1985) mainitsemia Crazy Janelle tyypillisiä hulluuden merkkejä.

Elviran menetyksen surua ja tuskaa on kuvattu hulluuskohtauksen alkupuolella jatkuvasti esiintyvällä, Bellinin tavaramerkiksi muodostuneella *piantolla*, jota monet tutkijat kutsuvat huokaus-aiheeksi topoksen alkuperäisestä merkityksestä huolimatta. Aiemmista oopperoistaan poiketen Bellini on erottanut *pianto*-aiheen verbaalisista merkitysijöistään ja laajentanut sen käyttöä orkesterin melodiaan saakka. Smart (2004, 82–84) kirjoittaa, että koska huokaus kuullaan viulujen soittamana ennen sen esiintymistä laulajan melodiassa, yhteys tekstin ja musiikin välillä höllenee ja topos muuntuu pelkämästä sanamaalailusta laajemmin kehittyväksi teemaksi, joka jatkuu läpi kohtauksen yhtenäisenä musiikillisena ideana. Tämä ei ollut kovin tyypillistä italialaiselle tyylille, ja luultavasti Bellinin uudenaikainen orkestrointi ja perinteisten rajojen rikkominen johtui siitä, että hän sävelsi oopperansa ranskalaiselle oopperatalolle. Uudenlainen sävellystyyli oli kuitenkin osaltaan vaikuttamassa Elviran hulluuskohtauksen eteeriseen erityisyyteen.

Käyttäessään *pianto*-aihetta sanamaalailua laajemmassa merkityksessä Bellini luo Elviran tuskasta hyvin eteerisen kuvan. Surua ja murhetta imitoidaan jopa epäkonventionaalisesti duurisävellajissa, joka ikään kuin vähentää tuskan raastavuutta ja tekee siitä pikemminkin kaihoisan. Orkesterissa on havaittavissa myös *katabasis*-topos, eli laskeva musiikillinen teema, jota on perinteisesti käytetty kuvaamaan negatiivisia tunteita, nöyrymistä ja laskeutumista – jopa helvettiin (Bartel 1997, 214–215), mutta tämänkin elementin dramaattisuutta vähentää duurisävellaji. (Nuottiesimerkki 1) Hulluuskohtauksen aikana *pianto*-topos sattuu sanamaalailuna ainoastaan kerran “*sospir*”-sanalle (suom. ”huokaus”), ja tällöinkin tekstin ja musiikin suhde on tietyllä tapaa ristiriidassa: libretossa puhutaan “huokausten ilosta” (“*la gioia dei sospir*”) kun taas *pianto* liitetään perinteisesti merkityksiltään negatiivisemmiksi koettuihin tunteisiin. Smart (2004, 84) kiinnittää huomionsa samaan asiaan, ja kutsuukin tätä hienoista ristiriitaa “mielipuoliseksi inversioksi”, jolla Bellini merkitsee sankarittarensa sairaalloista tilaa. Musiikin ja tekstin välinen ristiriita on myös McClaryn (1991, 92) mielestä yksi säveltäjän välineistä hulluuden kuvaamisessa.

Bellinin tapa käyttää *pianto*-toposta Elviran hulluuskohtauksessa etäännyttää toposta sen alkuperäisestä ikonisesta merkityksestä ja tekee siitä enemmänkin indeksisen merkin sankarittaren kärsimyksistä. Samalla se lisää hahmon eteerisyyttä häivyttäen itkemisen ruumiillisia merkityksiä. Maguiren ym. (1992) sanoin Elviran tila ei ole sairaaloinen, vaan enemmänkin kaunis, lyyrinen mutta samalla myös virtuoottinen ilmenemä naisellisesta hauraudesta (emt. 1185). Myös Kobbé (1969, 385) kirjoittaa, että juuri tämän kauniin melodian ansiosta *I Puritanin* hulluuskohtaus on ehkäpä viehättävin ja puhtaasti musikaalisin kaikista 1800-luvun oopperoiden hulluuskohtauksista.

Nuottiesimerkki 1: Laskeva *katabasis*-kulku ja *pianto*-topos sekä orkesterissa että solistilla.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score includes performance markings for *KATABASIS* and *PIANTO*.

System 1: The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Ah! mai piu". The piano accompaniment features a descending eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. Markings for *KATABASIS* and *PIANTO* are placed above the vocal line.

System 2: The vocal line continues with "quias sor - tiin" and "sie - me, ah! mai piu". The piano accompaniment maintains the descending eighth-note pattern. A *PIANTO* marking is placed above the vocal line.

System 3: The vocal line concludes with "quias sor - tiin" and "sie - me nel - la gioi - a dei so - spir...". The piano accompaniment continues with the descending eighth-note pattern. Multiple *KATABASIS* and *PIANTO* markings are present above the vocal line.

Vaikka libreton tasolla Elviran kärsimys onkin dramaattista ja tuskallista, musiikillisesti se vaikuttaa hempeältä, jopa viattomalta. Kaikessa herkkyydessään ja hauraudessaan ei sisällä juuri mitään fyysisiä elementtejä: hänen itkunsa on kaunista, se ei vääristä kasvoja eikä aiheuta hallitsematonta, vartaloa tärisyttävää nyyhkytystä; hänen huokauksensa ovat läpensä eteerisiä, eivät syvältä rinnasta kumpuavia tuskan henkäyksiä. Tämä lyyrinen kärsimys välittyy kuulijalle kohtauksessa käytetyn duurisävellajin kautta. Toisin kuin monien muiden oopperoiden hullut naiset (esim. Donizzetin Lucia, Bellinin aiempi sankaritar Imogene oopperassa *I Pirata* tai jopa *La Sonnambulan* unissakävelevä Amina), jotka aloittavat traagisen hulluuskohtauksensa mollisävellajissa, Elvira haurailee duurissaan pikemminkin suloisesti kuin mielipuolisesti. Tämä silmiinpistävä eroavaisuus moniin muihin vastaaviin representaatioihin herättää kysymyksen säveltäjän motiiveista käyttää duuria menetyksen ja tuskan kuvaajana. Kramerin (1990, 12) mukaan tulkinnan kohteen näyttäytyminen ongelmallisena vihjaa yleensä hermeneuttisen ikkunan olemassaolosta. Duurisävellaji vaikuttaisi olevan merkityksellinen semanttinen ulottuvuus Elviran hulluudessa. Se vähentää kärsimyksen dramatiikkaa ja negatiivisuutta. Viha on vahva negatiivinen tunne, joka ilmenee yleensä myös fyysisinä oireina, kuten lihasjännityksinä. Elviran kärsimyksessä ei ole lainkaan vihaa, vaan se on hyvin passiivista ja vähäeleistä. Ainoastaan hulluina ilon hetkinään Elvira riehaantuu koloratuuripurkauksiin asti (Nuottiesimerkki 2) ja osoittaa jonkinasteista fyysistä aktiivisuutta. Koska hänen murheeseensa ei kuulu konkreettinen negatiivisuus saati fyysisuus, se ei myöskään osoita samaa uhkaavuutta kuin esimerkiksi Lucian murhanhimoisen mielenjärkkymisen.

Nuottiesimerkki 2: Nopeita koloratuurijuoksutuksia hulluuskohtauksen lopun *cabalettassa*

The image shows a musical score for two staves. The first staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of rapid chromatic runs in a major key, slurred together. The second staff is also in treble clef with a common time signature. It starts with a fermata over a whole note, followed by a quarter note and a quarter rest. The word 'rie' is written below the first staff, and 'di' is written below the second staff.

Hulluuskohtaus on sävelletty pitkälti *bel canto* -tyylille ominaista *cantabile/cabaletta*-rakennetta noudattaen, jossa kohtaus alkaa lyyrisellä ja melodisella, yleensä hyvin hidastempoisella aarialla (*cantabile*), joka välikkeen (*tempo di mezzo*) kautta päättyy nopeaan ja taidokkuutta vaativaan aariaan (*cabaletta*), joka taas kerrataan yleensä vapaasti koristellen (ks. esim. Rosen 1995, 608). Bellini kuitenkin sekoittaa tätä kaavaa katkaisemalla *cantabile*-osuuden resitatiivilla, joka moduloi Es-duurista väldominanttisävellajin kautta B-duuriin. Seuraa yllättävä tahtilajin vaihto ja takautuva tanssisitaatti oopperan alusta. Smartin (1992, 131) mukaan italialaisen oopperan yksi tärkeimmistä tyylliseikoista oli tietyn rakenteen noudattaminen, jota säveltäjät kuitenkin usein rikkoivat ilmaisuvoimallisen efektin luomiseksi.⁴ Tanssiteema esitellään heti oopperan ensimmäisessä näytöksessä, jossa kuoro valmistelee tulevaa hääjuhlää kolmijakoista tanssikatkelmää laulaen. Tämän teeman sitaatti hulluuskohtauksessa seuraa Elviran yksinpuhelua, kun hän havaitsee läsnäolijat ja puhuttelee näitä. Tunnistettuaan setänsä Elvira unohtaa tuskansa ja kuvittelee olevansa edelleen menossa naimisiin Arturon kanssa. Nopeatempoinen tanssiteema soi orkesterissa hieman täyteläisemmin sovitettuna, kuin ensimmäisessä näytöksessä (korvaten näin puuttuvaa kuoro-osuutta) ja Elvira kommentoi musiikkia katkonaisesti, yksittäisillä sanoilla tai lyhyillä lauseilla. Riehakkaissa tunnelmissa hän kutsuu miehet häihinsä tanssimaan ja juhlimaan. Miehet liikuttuvat kyyneliin tytön hourailua katsellessaan, mikä on osoitus paitsi Elviran vakavasta tilasta myös miesten valistuneisuudesta (ks. Showalter 1985, 10).

Tarantella (Nuottiesimerkki 3 a) oli alun perin italialainen kolmijakoinen, 3/8- tai 6/8-tahtilajissa kulkeva kansantanssi (Schwandt, 2011). *I Puritanin* tanssisitaatti (Nuottiesimerkki 3 b) on 6/8-tahtilajeineen ja rytmikkansa puolesta selkeä tarantellaviittaus. Liisamaija Hautsalon mukaan tarantella-topos imitoi tiettyä tanssityyliä, joten sitä voidaan kutsua indeksaaliseksi topokseksi, joka viittaa tiettyyn tyyliin ja aikaan. (Hautsalo 2008, 123.) *I Puritanin* tapauksessa Bellini on todennäköisesti hyvinkin tietoisesti halunnut luoda “vanhanaikaista” tunnelmaa kuoron häävvalmisteluilla,

⁴ Myös Robert S. Hatten (2007) huomauttaa, että säveltäjät usein haastavat kuulijan musiikillisen jatkuvuuden ennako-odotukset sijoittamalla tiettyjä musiikillisia elementtejä kohtiin, joita tyylin tuntevan kuulijan korva ei osaa odottaa. Näin säveltäjä saa aikaan ajankäytöllisesti ja myös ilmaisullisesti tehokkaita musiikillisia efektejä. (emt. 63–64.)

sijoittuahan tarina jopa 1800-luvun näkökulmasta eksoottiseen menneisyyteen 1600-luvulle. Lisäksi tanssirytmä viittaa juhliin, joissa tarantellan tapaisia pari- tai ryhmätansseja tanssittiin. Hautsalo (2008, 124) rinnastaa tanssitopokset Ratnerin (1980) tapaan sosiaaliluokkiin, jolloin esimerkiksi menuetti viittaa hovitanssina aatelistoon kun taas kansantanssit viittaavat alempiin säätyluokkiin. (Ks. myös Monelle 2006, 5.) Tässäkin tapauksessa sotilaista, palvelijoista ja muusta linnoituksen väestä koostuvan kuoron musiikiksi tarantella sopii hyvin, vaikka tarinan päähenkilöt ovatkin aateloituja.

Nuottiesimerkki 3:

a) Perinteinen tarantella-esimerkki (Scwandt 2011).

Traditional tarantella

Grove Music Online

b) Kuorokohtauksessa orkesterissa esiintyy tarantella-rytmi.

A tut - ti, a tut - ti rida il cor!

A tut - ti, a tut - ti rida il cor!

Tarantella-topos esiintyy kuitenkin hulluskohtauksessa oopperan sisäisenä sitaattina, ikään kuin kaikuna menneisyydestä. Smartin (1992, 138–139) mukaan hulluskohtauksille on tyypillistä kerrata jokin oopperan aiempi musiikillinen teema, usein rakkausduetosta. Krameriläisittäin tämä tarantella-teema voidaan tulkita yhtenä hermeneuttisena ikkunana, sitaattisisältönä, jossa sitaattilla on kaksoismerkitys: oopperan

alussa tanssisitaatilla merkitään tapahtumien paikkaa (1600-luku) ja henkilöiden sosiaalista statusta (alempi sosiaaliluokka); hulluuskohtauksessa taas jo esitellyllä teemalla saadaan kuvitettua päähenkilön psyykkistä tilaa, jonka johdosta hän ei elä samalla tavalla reaali maailmassa kuin muut hahmot, vaan pikemminkin omissa, houeisissa muistoissaan. Tässä kontekstissa topos voidaan tulkita Monellen (2006) mainitsemaksi *dance macabre* -topokseksi eli kuolemantanssin variaatioksi.

Pepolin libreton tasolla hulluuskohtaus näyttäytyy kovin synkkänä ja siitä löytyy selviä yhtymäkohtia kuolemantanssi-kuvastoon. Elviran pukeutuminen “morsiameksi” (ruusuilla koristellut hiukset, valkoinen asu) ja tämän hallusinaatiot omista häistään yhdistettynä Bellinin riemukkaaseen kolmijakoiseen tarantella-teemaan (Nuottiesimerkki 4) tekevät sitaatista makaaberin muistutuksen menetetyistä onnesta. Tyttö kuulee mielessään häävalmisteluihin liittyvää musiikkia ja kuvittelee olevansa edelleen menossa naimisiin Arturon kanssa. Hän puhuu tälle ikään kuin sulhanen olisi hänen vierellään. Viekoitteleva kuolema esiintyy tytön mielikuvituksessa menetetyn rakkaan muodossa, houkuttellen häntä pois tästä maailmasta.

Nuottiesimerkki 4: Hulluuskohtauksessa tarantella-topos esiintyy jälleen orkesterissa, solisti kommentoi musiikkia katkonaisilla lauseilla.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The lyrics 'Ah! tu sor - ri - di' are written under the vocal line.

Kuolemaa käsitellään myös hulluuskohtauksen jälkeen Giorgion ja Riccardon duetossa, jossa Giorgio puhuu Elviran synkästä kohtalosta, mikäli tämä ei saa rakastettuaan takaisin “*Se tra il buio un fantasma vedrai bianco, lieve...*” (Nuottiesimerkki 5) Melodia etenee keinuvassa 3/4-rytmissä selkeänä valssina, joka rinnastui joidenkin romantiikan taiteilijoiden teoksissa *dance macabreen* (Samuels 1995, 125). Teksti alleviivaa topoksen merkitystä: “Jos näet pimeässä valkoisen, hauraan aaveen... joka valittaa ja huokaa, se on

Elvira...” (Pepoli, 37). Giorgion visiossa Elvira joutuu antautumaan kuolemalle ja palaa kummittelemaan Riccardolle, koska tämä ei auttanut hänen pelastamisessaan. Tässäkin kohtauksessa voidaan siis havaita kuolemantanssi-topos.

Nuottiesimerkki 5. Hulluuskohtauksen jälkeen Giorgion ja Riccardon duetossa esiintyy kuolemantanssi-topos: valssirytmii, tekstin viittaukset kummitukseen.

The image shows a musical score for a duet. It consists of three staves: a vocal line for the male character (Riccardo) and two piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'andante agitato'. The lyrics are written below the vocal line: 'Se trail baio un fan - tas - ma ve - dra - i'. The piano accompaniment features a waltz-like rhythm with a piano (pp) dynamic marking.

Oopperan sisäisellä sitaatilla on kuolemantanssi-viittauksensa lisäksi myös toinen merkittävä rooli hulluuden representaation rakentamisessa. Paikalla olevien miesten järkytyksestä voidaan tulkita, etteivät he “kuule” tanssimusiikkia; teema on siis vain puoliksi fenomenaalinen, koska se ei kuulu kuin ainoastaan yhdelle henkilöhahmolle tämän omassa mielessä.⁵ Kiinnostavaa kyllä samantyyppinen musiikkielementti löytyy myös *Lucia di Lammermoorin* hulluuskohtauksesta. *Cantabilen* lopussa Lucialla on pitkä, duetonomainen kadenssi, eräänlainen “vuoropuhelu” soolohuilun kanssa. Lucian vastaukset huilun melodioihin, tai jopa “kilpailu” sen kanssa (Jacobs & Sadie 1984, 141), vertautuvat hallusinaatioon ja puhumiseen oman päänsisäisen äänen kanssa, jota muut läsnäolijat eivät kuule (ks. myös Smart 1992, 129). Tämä jos mikä toimii mielipuolisuuden merkinä vielä nykyisenkin kulttuurimme kuvastoissa.

Partituurin esitysmerkinnöillä Bellini ja Pepoli antavat viitteitä päähenkilön mielialavaihteluista ja niiden toivotusta toteuttamisesta esityksessä. Hulluuskohtauksen väliskeeseen merkitty ohjeistus “*Elvira si volge in atto furente verso Riccardo e Giorgio. Dopo un poco ella sorride e atpeggia il volto alla maniera de’ pazzi*” (suom. ”Elvira kääntyy raivokkaana Riccardoa ja Giorgiota kohti. Äkkiä hän hymyilee ja osoittaa kaikin puolin hullun maneereja”) on eräs tekstuaalisista sisällöistä, joka antaa pääosan esittäjälle

⁵ Tanssiteeman ei-fenomenaalisuuden puolesta puhuu myös se, että linnoituksessa tuskin kuuluisi enää hämmäsiikkia, koska sulhanen on paennut toisen naisen kanssa.

suhteellisen vapaat kädet toteuttaa omaa näkemystään hulluista maneereista. Myös esimerkiksi *cabalettan* alkuun merkitty ”*con estasi*” (suom. ”ekstaasilla”) viittaa hurmokselliseen tulkintaan laulusuorituksessa Elviran kutsuessa rakastettuaan palaamaan.

Tunnusomainen piirre Elviralle on myös se, että läpi oopperan hänen äänensä kuullaan toistuvasti ensin kulisseyksistä ennen kun hän saapuu lavalle. Tämä säveltäjän toistolle perustuva ratkaisu korostaa entisestään hahmon eteerisyyttä, jopa haamumaisuutta (ks. myös Smart 2004, 73). Crazy Janen vaeltelua menetetyt rakkauden kannalta merkityksellisissä paikoissa voidaan myös pitää tavallaan kummitteluna. Kun vielä libretossa (tekstuaalinen sisältö) Giorgio rinnastaa Elviran aaveeseen, on pääteltävissä, että henkiolennon kaltaisuus on eräs *I Puritanin* hullun naisen representaation tärkeimpiä elementtejä. Myös kaikenlaiset, oopperassa esiintyvät kuoleman kanssa flirttailevat elementit, kuten *katabasis*- ja kuolemantanssi-topokset (sitaattisisältö) tai libretossa toistuva Elviran mahdollisuus kuolla suruun (tekstuaalinen sisältö), puoltavat tätä tulkintaa.

6.2 Koloratuurilaulaminen

Kuten aiemmin todettiin, nopeat, hyvin korkeat koloratuurit esiintyvät hullujen sopraanoiden musiikissa huomattavasti useammin verrattuina muihin hahmoihin. McClaryn (1991, 81) selitys hullun naisen musiikin instrumentaalisuudelle säveltäjän ambitioiden puolesta ei mielestäni ole täysin riittävä, sillä hän ei huomioi musiikillisen retoriikan merkitystä. Kuten McClary toteaa, instrumentaalinen laulutapa on mahdollisimman kaukana puheesta. Ilman kontekstiakin koloratuurilaulu kuulostaa helposti hysteeriseltä, jopa jollakin tapaa epäinhimilliseltä äänentuottamiselta. Mary Ann Smart (1992, 128) kirjoittaa, että koloratuurien ja hulluuden välillä tuntuisi olevan intuitiivinen yhteys: trillit, melismat ja korkeat äänet viittaavat hänen mukaansa hysteriaan ja pidäkkeettömiin tunteisiin, koska ne vapauttavat musiikin tekstistä ja vievät kommunikaation näin esisymboliselle⁶ tasolle. Tästä näkökulmasta tarkastellessa

⁶ Esim. lacanalaisessa psykoanalyysissä esisymbolinen taso edeltää yksilön subjektiivisuuden muodostusta.

korkeiden, nopeiden juoksutusten ja kuviointien voidaan siis ajatella imitoivan melko suoraan kiihdyksissä olevan ihmisen puhetapaa, joka voimakkaiden emootioiden vaikutuksesta usein nopeutuu ja takeltelee äänenkorkeuden ja voimakkuuden kohotessa samanaikaisesti, lopulta jopa sanattoman huudon tai naurun/nyyhkytyksen tasolle. Koloratuureja voitaisiin tällöin pitää ikonisina merkkeinä kiihkeistä tunteista samalla tavalla kuin *pianto*-toposta käytetään imitoitaessa itkua. Kenties säveltäjä pääsi toteuttamaan jossakin määrin enemmän musiikillisia kunnianhimojaan juuri hullun naisen representaation kautta, mutta syyt ilmentää hulluutta juuri koloratuurien avulla olivat tuskin lähtöisin pelkästä halusta kapinoida satsiopin sääntöjä vastaan. 1800-luvun alun italialaisille säveltäjille tyypillinen sanamaalailu pohjaa jonkin asian imitoimiseen musiikillisesti, joten olisi vaikea kuvitella, ettei nopeilla koloratuureillakin olisi ainakin jonkinlaista sanamaalailun kaltaista merkitystä. Pitämällä koloratuureja ikonisina merkkeinä kiihtyneistä emootioista, ne voidaan Monellen (2000) tapaan tulkita prototopoksiksi. Nämä ovat musiikillisia aiheita, jotka eivät ole merkityksiltään kulttuurisesti vakiintuneita, vaikka niillä olisi ikonisia tai indeksisiä piirteitä. (emt. 17.)

Smartin (1992, 128) mukaan koloratuurien musiikista ja tekstistä vapauttava ominaisuus tarjoaa vapautuksen myös muista rajoituksista, kuten tyylillisistä rakenteista ja harmoniasta. Tätä vapautumista koloratuurien kautta voidaan lukea myös symbolisella tasolla, jolloin rajoitukset eivät ole vain musiikillisia vaan myös yhteiskunnallisia. Mikäli hullujen naisten koloratuurit ilmenevät jo ennen varsinaista hulluuskohtausta, ne sijoittuvat McClaryn (1991, 92) mukaan aina päähenkilön ”heikkoihin hetkiin”. Tämä vihjaa siihen, että juuri niillä hetkillä päähenkilö ei kenties vahvojen emootioidensa johdosta jaksa välittää yhteiskunnan normeista, vaan puhuu ”omalla äänellään”, olipa kyseessä sitten negatiivinen tai positiivinen tunne. McClary (1991, 100) pitää tonaliteettia myös ”patriarkaalisen musiikillisen järjestelmän” systeeminä, jota vastaan uhkaavien (hullujen) naisten kromaattiset musiikilliset diskurssit nousevat, ja juuri siitä syystä naisten kohtalona on usein tuhoutua oopperan lopussa. Kuten Sivuoja-Gunaratnam (1994, 238) kirjoittaa, ”kromaattiset naiset” on nöyryytettävä ja kukistettava, jotta Systemi ei tuhoutuisi.

6.3 Elviran hulluus Luciaan verrattuna

Bellinin hullu sankaritar esiintyy oopperassa paljon passiivisemmassa ja juonellisesti vähemmän tärkeässä osassa verrattuna Donizettin Lucian representaatioon. Vaikka Elvira onkin musiikillisesti *I Puritanin* suurin naisrooli, vaikuttaa hän juonen kannalta lähinnä sivuhahmolta; eihän hän juurikaan tee mitään, reagoi ainoastaan toisten tekemisiin. Merkille pantavaa on sekin, että esimerkiksi pianopartituurin nimiluettelossa hänet mainitaan viimeisenä, ikään kuin vähäpätöisimpänä hahmona. *I Puritanin* juonelliseen keskiöön nousevat oopperan miehet ja näiden väliset suhteet sekä toisiinsa että sisällissodan repimään isänmaahansa. Rakkaustarinakin on kerrottu enemmän miehisestä näkökulmasta *Lucia di Lammermooriin* verrattuna.

Bellini antaa viitteitä sankarittarensa taipumuksesta hysteerisyyteen jo tämän ensimmäisessä lavakohtauksessa. Elviran duetto setänsä kanssa alkaa raivokkailla, aksentoiduilla melodian juoksutuksilla (Nuottiesimerkki 6) tytön kieltäytyessä naimasta ketä tahansa kosijaa ja uhkailemalla suruun kuolemisen, mikäli hänet siihen pakotetaan: "*Forsennata in quell' istante di dolore io moriro!*" (suom. "Sillä hetkellä järkeni menettäneenä kuolen suruun!"). Kosijan paljastuttua toivotuksi rakastetuksi Elviran musiikki muuttuu nopeasti lyyrisemmäksi legatoksi. Lucian tapaan myös Elviran koloratuurit puhkeavat esiin aina hänen "heikkoina hetkinään", kuten McClary (1991, 92) kirjoittaa, ilmentäen pinnan alla tapahtuvaa tunteiden kuohuntaa. Huomionarvoista on myös se, että suruun kuolemista ja vastoinikäymisten alle musertumista korostetaan muutoinkin: Giorgio-setä mainitsee aariassaan taivutelleensa Elviran isän suostumaan naimakauppaan, jotta tytär ei kuolisi suruun. Siitä tehdään siis alusta asti ikään kuin itsestään selvä, nuorelle naiselle luonnollinen tapa reagoida asioihin, joihin hänellä ei ole mitään sanavaltaa.

Nuottiesimerkki 6. Ensimmäisessä näytöksessä Elvira aloittaa kohtauksen kiihtyvillä, nopeilla melodiajuoksutuksilla.

for - sen - na - ta in quel - l'i - stan - te di do -
- lor di do - lor

Elviran musiikki ja teksti ovat ristiriidassa, mutta toisin kuin Lucialla, tämä ristiriita esiintyy jo heti hulluuskohtauksen alusta asti. Epätoivoa ja kuolemankaipuuta henkivä teksti on sävelletty lyyrisen kauniiksi legatomelodiaksi, jossa käytetään kromaattisia muunnosäveliä vain hyvin harkitusti: Elviran ”riutumisteema” rakentuu kahdesta Es-duurifraasista, joiden taitteeseen Bellini on sijoittanut asteikon alennetun kuudennen sävelen, Ces:n tavanomaisen C:n tilalle. (Nuottiesimerkki 7) Alennetun kuudennen asteen käyttö tuo musiikkiin McClaryn (1991, 93) sanoin ”yllättävän ja dramaattisen vaihdoksen tuntemattomalle, fantasian, illusioiden ja järjettömyyden alueelle”. Tekstin puolesta tämä asettuu sanan ”tai” kohdalle ”*O rendete mi la speme o lasciate mi morir*” (suom. ”Antakaa minun jälleen toivoa *tai* antakaa minun kuolla”) (Pepoli 33), se ikään kuin vihjaa Elviran kohtalon synkemmästä vaihtoehdosta: ellei hän parane järkkyneestä mielentilastaan, hän kuolee. Kieltämättä Elviran teeman yksinäinen Ces onnistuu tavoitteessaan ja toimii kipeänä vihlaisuna muutoin jopa siirappisenkin melodialinjan keskellä. Se on ainoa musiikillinen viittaus libreton traagiseen sanomaan. Myös hulluuskohtauksen lopun riehakas *cabaletta* As-duurissa henkii ristiriitaa tekstin ja musiikin välillä. Libretossa Elvira anelee rakastettuaan tulemaan takaisin mm. lauseella ”*Riedi o caro alla tua Elvira: essa piange e ti sospira*” (suom. ”Palaa, rakas, Elvirasi luo. Hän itkee ja kaipaa sinua”) (Pepoli, 35), mutta musiikki ei millään tavalla kuvita näitä murheellisia sanoja, vaan melodia kohoaa riemukkaan rytmikkäästi ylöspäin. Pikantti yksityiskohta löytyy sanan ”*sospira*” kohdalla tapahtuvassa sanamaalailussa, jossa Bellini on sijoittanut sanan edelle nopean tauon ja luonut näin Monellen (2000, 66–67) kuvaaman huokauksen ikonisen merkin. (Nuottiesimerkki 8)

Nuottiesimerkki 7. Hulluuskohtauksen alussa Elviran ”riutumisteeman” Es-duurifraasien välissä esiintyy alennettu 6. aste.



Kohtalotoverinsa tapaan myös Elviran hulluuskohtaus kehystetään miehisellä näkökulmalla hätkähdyttävän samaan tapaan kuin *Lucia di Lammermoorissa*. Hulluuskohtauksessa ovat alusta loppuun saakka läsnä Giorgio ja Riccardo, jotka kommentoivat Elviran yksinpuhelua yrittäen paikoitellen johdatella musiikkia kohti mollisävellajia – siinä kuitenkin onnistumatta. (Nuottiesimerkki 9)

Nuottiesimerkki 8. Elviran *cabalettassa* teksti ja musiikki ovat ristiriidassa: melodialinja nousee, vaikka teksti kuvaa kaipaavaa ikävää. Sanamaalailua sanan ”sospira” kohdalla.



Kuten Donizettin oopperassa myös Bellinin sankarittaren sisääntuloa ja hulluuskohtausta edeltää kuoron ja kahden miessolistin kohtaaminen, jossa voitellaan tyttöparan kohtaloa ja kerrotaan yleisölle, kuinka hänen tilansa on ennallaan tai jopa pahentunut. Tämän lisäksi kehystys on nähtävissä hulluuskohtausta edeltävässä näytöksessä. *Lucia di Lammermoorista* poiketen *I Puritanin* libretisti on halunnut näyttää yleisölle päähenkilön hulluksi tulemisen hetken, eikä vain pelkkää lopputulosta. Elviran motiiviksi menettää järkensä on annettu petetyksi tulemisen lisäksi se, että hän näkee hunnutetun naisen pakenevan rakastettunsa kanssa ja kuvittelee tätä omaksi itsekseen. Hänelle tulee siis eksistentiaalinen kriisi: koska Arturon morsian on Elvira, ja Arturo on lähtenyt morsiamen kanssa, eikö Elvira ole enää Elvira? “*Elvira e la dama? Non sono più Elvira?*” (suom. ”Onko morsian Elvira? Enkö ole enää Elvira?”) (Pepoli, 26). Kuoro ja bassosolistit todistavat tytön hulluksi tulemistä ja kauhistelevat tapahtumaa ympäröiden hullun naisen McClaryn (1991, 97–98) mainitsemilla rationaalisilla kehyksillä.

Nuottiesimerkki 9. Miessolisteilla esiintyy yllättävä mollitaite hulluuskohtauksen Es-duuriympäristössä, muistuttamassa tilanteen vakavuudesta.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Ric. part, the middle for the Giorg. part, and the bottom for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics for the Giorg. part are: (Or chi il pian - to fre - nar puo!... Chi fre - nar, fre - nar lo puo!).

Merkillistä kyllä kummassakin oopperassa neitojen surullisista kohtaloista kerrotaan musiikissa duurisävellajia käyttäen. Bellinin tapauksessa lauletaan aluksi G-duurissa, Giorgion kertomuksen viedessä musiikin As-duuriin. Samalla tavalla myös Lucian karmaiseva tilanne esitellään kuulijalle pehmeästi duurissa. Tämä voidaan tulkita *bel canto* -säveltäjien halukkuutena kaunistella kamalia asioita, säveltää traagiset aspektit yleisöä miellyttävämpään muotoon, mutta voidaan myös ajatella, että säveltäjät ilmensivät duurisävellajeja käyttämällä myös aikansa sosiaalisia ihanteita. 1800-luvullahan naiset nostettiin mielellään jalustalle, heidän ajateltiin olevan miehiä puhtaampia ja hurskaampia, varsinaisia “kodin enkeleitä”, joskin myös miehiä älyllisesti heikompia ja kykenemättömiä rationaaliseen ajatteluun (ks. esim. Faderman 1981, 158). Tässä ympäristössä kärsimys oikeastaan ylevöittää erityisesti juuri naisen vastoinkäymisiä, korottaen heidät marttyyriuden kautta lähes pyhimysten tasolle (ks. myös Gregory 1990, 49). Kaihoisat duurisävellajit voisivat siis vihjata siihen, että vaikka naisten maaninen hourailu herättääkin heitä ympäröivissä ihmisissä sääliä ja empatiaa, he samalla myös tavallaan ihailevat näiden ainoaa mahdollista reagointitapaa tilanteeseen. Hulluutensa takia heitä ei voi pitää vastuullisina omasta käytöksestään, vaan he ovat ikään kuin syyntakeettomia, miehistä johtuvien olosuhteiden uhreja: Elviran petolliselta vaikuttava rakastettu ajaa tytön järjiltään; Lucia taas joutuu veljensä pakottamana naimaan ei-toivotun kosijan, joten hän menettää järkensä. Tällöin he Elaine Showalterin (1985, 17) sanoin toteuttavat mieskulttuurin rakentamaa idealisoitua, runollista kuvaa

naisellisuudesta, joka kaikessa potentiaalisessa murhanhimoisuudessaankin on lopulta täysin passiivinen.

McClary (1991, 98) nimittää Luciaa marttyyriksi, koska tämä on samanaikaisesti sekä uhri että sankaritar. Elvira on samalla tavalla uhri, mutta kenties juuri passiivisuutensa takia hän pelastuu tuholta. Hänen hetkellinen kärsimyksensä toimii “kruunun kirkastajana” jo maanpäällisessä elämässä, sillä lopulta hän saa takaisin sekä rakastettunsa että mielenterveytensä. Koska hän ei sorru ketään uhkaavaan väkivaltaisuuteen, ei ole myöskään mitään tarvetta rangaista häntä marttyyrikuolemalla. Elvira esiintyy täten kiltin tytön arkkityyppinä, jonka kiltteys, passiivisuus ja kuuliaisuus lopulta palkitaan.

7 DISKUSSIO

Tässä tutkielmassa selvitin millainen hullu nainen Vincenzo Bellinin oopperassa *I Puritani* esiintyy ja millä musiikillisilla keinoilla säveltäjä päähenkilön mielen järkkymistä kuvaa. Lisäksi tarkastelin Bellinin sankaritarta Susan McClaryn (1991) analysoiman Donizettin *Lucia di Lammermoorin* rinnalla, verratakseni Elviran tapausta Luciaan ja tämän hulluuden musiikillisiin elementteihin. Analyysin lähtökohtana oli Lawrence Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden käsite ja tulkinnan välineenä käytin Raymond Monellen kehittämää toposteoriaa.

Tekemäni hermeneuttisen analyysin perusteella tulkitseen Elviran edustavan melko tyylipuhtaasti yhtä romantiikan ajan stereotyyppistä hullun naisen representaatiota, Crazy Janea, jonka hulluus on passiivista, vaaratonta ja jopa suloista. Oopperan libreton tasolla Elvira täyttää kaikki Crazy Janelle tyyppilliset piirteet. Musiikillisesti Elviran viehkeää hulluutta kuvataan eteerisellä tuskan maalailulla, jossa musiikissa tavallisesti suruun ja kärsimykseen viittaavia merkkejä on laimennettu esittämällä ne duurisävellajissa. Toki oopperamaailmassa on aiemminkin käytetty duuria tekstiltään traagisissa aarioissa⁷, mutta Elviran tapauksessa valinta vaikuttaa ongelmalliselta, mikäli häntä verrataan *bel canto* -tradition muihin hulluihin naisiin. Se, ettei Elviran hullusaarioissa esiinny edes hetkellisiä mollivälitteitä, vaikuttaa hulluuskohtauksen omaleimaisuuteen ja tietynlaiseen poikkeuksellisuuteen. Kauttaaltaan duurissa menevä hulluuskohtaus vähentää päähenkilön kärsimyksen dramaattisuutta ja passivoi tätä. Samalla se luo Elviran hulluudesta vaarattoman vaikutelman tehden siitä kiltin tytön nättiä hourailua.

Elviran eteerisyys ilmenee oopperan alusta asti, sillä hänen äänensä kuullaan aina ennen lavalle saapumista, mikä korostaa Crazy Janellekin tyyppillistä, kummittelua muistuttavaa vaeltelua. Representaation haamumaisuutta luodaan sekä oopperan tekstuaalisilla sisällöillä että musiikillisilla keinoilla: libretossa toistuu mahdollisuus kuolla suruun;

⁷ Esimerkiksi Gluckin *Orfeo ed Euridice* -oopperassa (1762) Orfeo laulaa tekstiltään sydäntäriipaisevan surullisen aariansa *Che faró senza Euridice* C-duurissa.

Elvira rinnastetaan kummitukseen muiden hahmojen toimesta; sekä hulluskohtauksessa että sen jälkeen esiintyvä kuolemantanssi-topos tuovat kuoleman toistuvasti läsnä olevaksi. *I Puritanin* Elvira näyttäytyykin minulle analyysin perusteella läpikotaisin henkiolennon kaltaisena hahmona. Nämä toistuvat kummitusviittaukset yhdistettynä hullujen naisten representaatioille epäkonventionaaliseen duurisävellajin käyttöön näyttäisivät muodostavat Kramerin (1990) esittelemän rakenteellisen troopin, jota nimitän oopperan *Crazy Jane -troopiksi*. Trooppi ”näyttää ilmaisuvoimansa tietyissä *kulttuuris-historiallisissa kehyksissä*” (Kramer 1990, 10). Se siis ilmentää aikansa naisihannetta, johon liitetyt käsitykset naisellisesta passiivisuudesta ja hauraudesta tulevat näkyviin Elviran representaatioissa. Kramer (1990, 10) määrittelee troopin pitkälti tekemiseen liittyvänä yksikkönä, ja sitä se *I Puritanissakin* on: trooppi uusintaa Elviran representaation kautta käsitystä siitä, miten nuori nainen reagoi rakkauselämänsä vastoinkäymisiin, miten hauras hänen psyykeensä on ja minkä luonteisena hänen hulluutensa esiintyy. Samalla se toimii katsojille varoittavana esimerkkinä rakkauden petollisesta luonteesta, joka voi johtaa erityisesti naisen tuhoutumiseen. Hullun naisen representaatiota rakennetaan oopperassa sekä tekstuaalisten sisältöjen että musiikillisen retoriikan avulla. Passiivisuus, vaarattomuus, eeterisyys ja suloisuus ovat romantiikan taiteissa esiintyvän Crazy Janen representaation tärkeimpiä elementtejä; näiden ominaisuuksien esittäminen musiikillisesti yhdessä libreton tekstin kanssa juuri tässä teoksessa rakentavat siis oopperan *Crazy Jane -trooppia*.

Kuolemantanssi-topos paljastui yhdeksi tämän tutkielman merkittävistä tulkinta-avaimista. Kiinnostavaa kyllä kuolemantanssi voidaan havaita myös verrokkina käytetystä Donizettin *Lucia di Lammermoorista*: hulluskohtauksessa sankaritar kuvittelee menevänsä naimisiin rakastettunsa kanssa, aivan kuten Elvirakin. Lisäksi Lucian viimeinen aaria, ennen tämän kuolemaa, etenee kolmijakoisessa 3/4-valssirytmisissä. Sen nopea tempo, iloinen duurisävellaji ja aarian synkkä, kuolemaa henkivä teksti luovat musiikkinumerosta kohtauksen ja samalla kenties myös koko oopperan mielipuolisen huipentuman. Lucian *Cabalettan* villit koloratuurit ja kohtauksen riemukas tanssillisuus on tulkittu joissakin feministisissä analyyseissa loistokkaaksi vapautumisen merkiksi (vrt. Smart 1992, 119–120), mutta kuolemantanssi-topoksen

olemassaolon tuntien sen voi lukea myös makaaberina kohtauksena, jossa päähenkilö lähestulkoon kirjaimellisesti tanssii itsensä hautaan.

Lucia edustaa omaa romanttista hullun naisen representaatiotaan, joka on Elviraa paljon aktiivisempi ja täten myös uhkaavampi hahmo. Ehkä juuri tästä syystä Lucian kohtalo onkin traaginen, kun taas Elvira kaikessa kiltteydessään ansaitsee onnellisen loppunsa. Elviran läpeensä passiivinen rooli oopperassa voi tuntua jopa raivostuttavalta, sillä hän ei tunnu edes yrittävän vaikuttaa millään tavalla kohtaloonsa, toisin kuin Lucia, joka reagoi pakkoavioliittoonsa peruuttamattoman väkivaltaisella tavalla. Elvira näyttäytyy myös ailahtelevaisempana ja epävakaampana tyttönä oopperan alusta loppuun saakka. Hänen hulluutensa ei ole yhtä dramaattista eikä ehkä samalla tavalla ”uskottavaa” ja lopullista kuin Lucialla, koska Elviran mielenterveys vaihtelee ”normaalista” ”epänormaaliin” useaan otteeseen tarinan aikana. Kenties juuri tästä johtuen hänen suosionsa ei ole ollut samaa luokkaa kuin Donizettin hullulla naisella. Bellinin sankarittaren hourailua on kuvailtu viehättäväksi ja ihastuttavaksi (ks. Kobbé 1969, 385), jopa jollakin tapaa pikkusieväksi. Draamankaipuinen oopperayleisö on perinteisesti viehätynyt traagisemmista tarinoista, joissa tarina päättyy (yleensä sopraanon) kuolemaan. Esimerkiksi Catherine Clément (1988, 49) mainitsee kirjoituksessaan kurioositeettina naisen, joka saapui oopperaan aina vasta viimeisen näytöksen alussa, koska hän halusi nähdä pelkän kuolinkohtauksen. Tällaista yleisöä Elviran äkilliset ihmeperantumiset ja oopperan onnellinen loppu eivät tyydytä.

On esitetty tulkintoja, joiden mukaan Elvira ei todellisuudessa edes menettäisi järkeään, vaan hänen hulluutensa olisi ikään kuin näyteltyä. Tämän tulkinnan valossa Elvira ei näyttäydykään niin passiivisena, täysin muista riippuvaisena tyttörukkana, vaan ovelana, manipuloivana ja draamankaipuisena naisena, joka osaa käyttää ympäristönsä oletuksia hyväkseen päämääränsä saavuttamiseksi.

Feministiteoreetikko Judith Butler on teoksissa *Gender Trouble* (1990) ja *Bodies that Matter* (1993) esitellyt ajatuksen, jonka mukaan sukupuoli on tekemisen ja toiston kautta rakentuva aktiivinen prosessi, jolla yksilöt muodostavat omaa sukupuoltaan ja

seksuaalisuuttaan erilaisissa valtahierarkioissa (ks. myös Rossi 2003, 12). Elvira näyttäisi toimivan juuri tällä tavalla: hän rakentaa naiseuttaan ympäristönsä käsitysten mukaiseksi ja neuvottelee⁸ paikkansa yhteisössään. Heittäytymällä hullun rooliin Elvira täyttää yhteisönsä odotukset naisellisesta hauraudesta, mutta samalla rooliin alistumista voidaan pitää myös keinona välttää hylätyksi tulemisen nöyryyttävyys: kanssaeläjät säälivät petoksen uhrin mielenjärkkymistä eivätkä niinkään kiinnitä huomiotaan itse hylkäämiseen ja siihen johtaneisiin syihin. Tällaista muiden manipulointitaitoa voidaan pitää yhtenä selviytymisstrategiana henkisesti tukahduttavassa ja ahdasmielisessä ympäristössä. Ottamalla uhrin roolin Elvira säilyttää kaiken vastuun tapahtuneesta petollisen miehen harteille. Miehen palatessa nöyryytys lakkaa olemasta, joten äkillinen “parantuminen” käy mahdolliseksi. Yksi Elviran päämääristä on epäilemättä sosiaalisesti hyväksyty ja taloudellisesti turvattu avioliitto rakastamansa miehen kanssa, mikä ei tietenkään ole mahdollinen, mikäli morsian on mieluinen. Siksi nopea toipuminen hulluudesta on tärkeää – ja ajan lääketieteeseenkin pohjautuvien naiskäsitysten mukaan jopa mahdollista. Tämän naiskäsityksen tiedostaminen ja siihen mukautuminen mahdollistavat sen, että Elvira voi ikään kuin uhkailla järjenmenetyksellään ja heittäytyä hulluksi aina kun hän ei saa tahtoaan läpi. Tässä valossa tarkasteltuna Elviran “ylevä kärsimys” alkaakin vaikuttaa jopa hemmotellun tyttären lapselliselta kiukuttelulta.

En siis aivan allekirjoita Friedrich Lippmannin (1992, 391) näkemystä siitä, ettei Bellini kyennyt karakterisoimaan oopperoidensa henkilöitä, sillä kaiken kaikkiaan Elvira näyttää huomattavasti moniulotteisempaa hahmona, kuin miltä hän ensisilmäyksellä vaikuttaa. Laajempi ymmärrys teoksen kulttuurishistoriallisesta kontekstista syventää tulkintaani tästä nuoresta Lordi Waltonin tyttärestä, joka elää varsin yksinäisenä naisena miesvoittoisessa linnoituksessa. Lucia-paralla on sentään imettäjensä naispuolisena seuralaisena; *I Puritanin* libretossa ei ole mainintaa Elviran lähipiiriin kuuluvista naisista. 1600-luvun alkupuolen aatelissuvun nuori nainen militaristisessa kasvuympäristössä, sisällissodan keskellä, tarvitsee epäilemättä erinäisiä selviytymiskeinoja ja neuvottelutaitoja sukupuolensa johdosta.

⁸ Esimerkiksi Leena-Maija Rossin (2003, 12) mukaan sukupuoli on historiallinen ja kontekstisidonnainen rakennelma; ideologian, sopimusten, neuvottelun ja uusintamisen tulos.

Toisaalta Elviran yksinäisyys ympäröivän miehisen kulttuurin keskellä korostaa hänen ”jalokivimäistä” rooliaan oopperassa: kuten naiset roolia oopperassa yleensäkin, myös Elviran tehtävänä on toimia passiivisena, mutta koristeellisena elementtinä miehistä kertovan tarinan keskiössä (vrt. Clemént 1988, 5). Hänen kärsimyksensä toteuttaa ajan miesfantasioita, joiden kautta katsoja samaistuu turvallisesti teatraaliseen tuskaan ja jopa ”ylevöittää sydäntään.” Kuulijalle saattaa tulla epä mukava olo kuunnellessaan feministitutkijoiden puhetta ”misogynisestä mieskulttuurista”, joka jollakin tapaa hekumoi naisten kärsimyksillä. Mieleen voi nousta kenties syytöksiä tutkijan epäreilusta puolueellisuudesta tai jopa miesvihasta. On kuitenkin hyvä muistaa kuinka erilaisessa yhteiskunnassa vaikkapa romantiikan alkuaikoina elettiin verrattuna nykyaikaan. Esimerkiksi miesten ja naisten välisen kanssakäymisen muodot, siveyskäsitteet ja yleiset kohteliaisuussäännöt poikkesivat nykypäivästä huomattavasti, sukupuolten välille rakennettiin tietoista vastakkainasettelua ja molemminpuolista epäluottamusta, eikä mutkattomasta vuorovaikutuksesta nykyajan tapaan voida puhuakaan, sillä paitsi että miehet ja naiset kasvatettiin toisistaan erillään, heitä myös kannustettiin toimimaan täysin erillisillä sosiaalisilla kentillä (ks. Faderman 1985, 85–86). Ajan käsitysten mukaan naiset olivat niin herkkiä ja hauraita, että näitä voitiin järkyttää ja turmella pelkillä sanoilla. Esimerkiksi John Gregory (1990, 47) kirjoittaa, että sivistynyt mies ei koskaan loukkaa naista keskusteluilla, joiden huomaa satuttavan tätä. Ajatus siitä, että tässä tiukasti kontrolloidussa yhteiskuntamallissa eläneet miehet, joiden oli käsiteltävä naisia silkkihansikkain ja varottava aiheuttamasta näille minkään näköistä mielipahaa, halusivat kenties taiteiden parissa tietoisesti ryvettää sankarittaria mitä monimuotoisimmilla kärsimyksillä, ei tunnukaan enää aivan yhtä absurdilta. Se, miksi naisten alistustarinat vetoavat edelleen myös nykykatsojiin, onkin toinen kysymys.

Tämän tutkielman tutkimusprosessin aikana on herännyt useita jatkokysymyksiä: löytyykö *I Puritanissa* esiintyviä topoksia myös muissa *bel canto* -oopperoista? Käytetäänkö niitä samoissa merkitysyhteyksissä kuin Bellinin oopperassa? Löytyykö eri oopperoiden hulluuskohtauksista muita tunnistettavia topoksia? Voidaanko muita hulluja sankarittaria tyypittää Elaine Showalterin (1985) *Ofelia/Crazy Jane/Lucia*-jaon mukaan?

Erityisesti kuolemantanssin esiintymistä muissa oopperoissa olisi kiinnostavaa selvittää. Mahdollista jatkotutkimusta aiheesta olisi tarpeen tehdä monestakin näkökulmasta. Ensinnäkin tämän tutkielman löydöksiä olisi hyvä verrata laajemmin muihin ”hullun naisen oopperoihin”, kenties eri tyylikausilta. Olisi kiinnostavaa tutkia, voidaanko oopperakirjallisuudesta löytää tunnistettavaa *hullun naisen -trooppia* ja mistä elementeistä tämä mahdollisesti rakentuu. Representaatiotutkimuksen näkökulmasta hullun naisen esityskäytäntöjen tutkimus voisi puolestaan selvittää, kuinka oopperan hullun naisen representaatio on muuttunut länsimaisilla oopperalavoilla vaikkapa viimeisten 50 vuoden aikana vai onko se pysynyt muuttumattomana. Eri oopperaproduktioiden videotallenteisiin perehtyminen toisi asiasta paljon uutta tietoa.

Myös koloratuurilaulamisen lähempi tarkastelu olisi kiinnostava tutkimuskohde. Koloratuurien merkityksellisyyden pohtiminen käy erityisen mielenkiintoiseksi, jos pidetään mielessä, että barokkioopperoissa kastaattien laulamia koloratuureja käytettiin kuvaamaan mm. jumalallisuutta tai muutoin reaalimaailman yläpuolella olevaa sankaruutta. Tällöinkin korkeilla äänillä kuvattiin jotakin epäinhimillistä, joka on kaukana ”tavallisuudesta”, mutta joka oli kuitenkin jotakin upeaa ja ihailtavaa. Kastaattiperinteen hiivuttua säveltäjät siirsivät kuviolaulun lähinnä sopraanojen yksinoikeudeksi. Kenties voidaan ajatella, että tämä muutos kielii jollakin tapaa myös koloratuurien merkitysten muuttumisesta: aiempi ylevän sankarillisuuden ilmaisuväline muuttuu naisten tavaramerkiksi tullessaan ruumiillisuuden ja hysterian merkiksi. Koloratuureilla on kuvattu myös naisen silkkaa pahuutta. Esimerkiksi W.A. Mozartin Taikahuilussa Yönkuningattaresta on vaikea löytää mitään inhimillistä tai myönteistä. Koloratuurien historiallinen kehitys sekä niiden merkitysten tutkiminen ja vertailu saattaisivat hyvinkin tuoda uusia näkökulmia oopperatutkimuksen kentälle. Menetelmästä ja näkökulmasta riippumatta oopperoiden hulluissa naisissa riittää runsaasti tutkimusaineistoa.

LÄHTEET

- Almén, B. & Pearsall, E. (2007). The Divining Rod: On Imagination, Interpretation and Analysis. Teoksessa B. Almén & E. Pearsall (toim.) *Approaches to Meaning in Music*. Indiana: Indiana University Press, 1–9.
- Ashbrook, W. (1982). *Donizetti and his Operas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln (NE): University of Nebraska Press.
- Batta, A. (2001). *Ooppera. Säveltäjät – Teokset – Esittäjät*. Ainola, E., Haataja, S., Mäntynen, A., Niemelä, J-P. & Salminen, A-S (suom.). Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft.
- Bianconi, L. (1992). Italy. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Macmillan Press, 837–860.
- Bernstein, J. A. (2002). 'Bewitched, Bothered and Bewildered': Lady Macbeth, Sleepwalking, and the Demonic in Verdi's Scottish Opera. *Cambridge Opera Journal*, 14 (1/2), 31–46.
- Charlton, D. (& Smith, R. L.) (1992). France. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Macmillan Press, 271–277.
- Clément, C. (1988). *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Collins English dictionary: complete and unabridged*. (2003). Glasgow: Collins.
- Donington, R. (1990). *Opera and its Symbols*. New Haven (Conn.): Yale University Press.
- Drummond, J. D. (1980). *Opera in Perspective*. Lontoo: J. M. Dent & Sons.
- Elizabeth, M. & Bartlet, C. (1992). Grand Opéra. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Macmillan Press, 512–517.
- Elovirta, A. (1998). Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa A. Elovirta & V. Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 77–95.
- Faderman, L. (1985). *Surpassing the Love of Men*. Lontoo: The Women's Press.
- Fisher, B. D. (2003). *History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami: Opera Classics Library Series.

- Foucault, M. (1973). *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1998). *Seksuaalisuuden historia*. K. Sivenius (suom.). Tampere: Gaudeamus.
- Giles, P. (1982). *The Counter Tenor*. Lontoo: Frederick Muller.
- Gregory, J. (1990/1774). A Father's Legacy to his Daughters. Teoksessa V. Jones (toim.) *Women in the Eighteenth Century. Constructions of femininity*. Lontoo: Routledge, 44–53.
- Hatten, R. S. (2007). The Troping of Tempoality in Music. Teoksessa B. Almén & E. Pearsall (toim.) *Approaches to Meaning in Music*. Indiana: Indiana University Press, 62–75.
- Hautsalo, L. (2008). *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Heinonen, Y. (2005). Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta* 27(1), 5–17.
- Heiniö, M. (1989). Lähtökohtia oopperatutkimukseen. *Musiikkitiede* 2, 66–94.
- Heriot, A. (1956). *The Castrati in Opera*. Lontoo: Secker & Warburg.
- Herkman, J. (2007). *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.
- Honour, H. & Fleming, J. (1992). *Maailman taiteen historia*. Itkonen-Kaila, M., Kokkonen, J., Mattila, R. & Sauri, S. (suom.). Helsinki: Otava.
- Jacobs, A. & Sadie, S. (1984). *The Wordsworth Book of Opera*. Lontoo: Pan Books.
- Jones, V. (1990). Introduction. Teoksessa V. Jones (toim.) *Women in the Eighteenth Century. Constructions of femininity*. Lontoo: Routledge, 1–13.
- King, C. (1992). The politics of representation. Teoksessa F. Bonner (toim.) *Imagining women: Cultural Representations and Gender*. Cambridge: Polity Press, 131–140.
- Kobbé, G. (1969). *Kobbe's Complete Opera Book*. Harewood (toim.) Lontoo: Putnam and Company.
- Kramer, L. (1990). *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, L. (1992). Music and representation: the instance of Haydn's *Creation*. Teoksessa S. P. Scher (toim.) *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 139–162.
- Kramer, L. (2001). *Musical meaning*. California: University of California Press.

- Kromm, J. E. (1994). The feminization of madness in visual representation. *Feminist Studies*, 20 (3), 507–535.
- Leppänen, T. & Rojola, S. (2004). Musiikki ja tutkimus. Feministisiä kytköksiä rakentamassa. Teoksessa M. Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 70–89.
- Lippmann, F. (1992). Bellini, Vincenzo. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Macmillan Press, 389–397.
- Maguire, S. & Forbes, E. & Budden, J. (1992). I Puritani. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Macmillan Press, 1183–1185.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Indiana: Indiana University Press.
- Paasonen, S. (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa T. Saresma, U-M. Rossi & T. Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.
- Palin, T. (1998). Merkistä mieleen. Teoksessa A. Elovirta & V. Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115–151.
- Peirce, C.S. (1992a). On a New List of Categories (1867). Teoksessa N. Houser & C. Kloesel (toim.) *The Essential Peirce, Volume 1 (1867–1893)*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1–10.
- Peirce, C.S. (1992b). [from] On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation. Teoksessa N. Houser & C. Kloesel (toim.) *The Essential Peirce, Volume 1 (1867–1893)*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 225–228.
- Pepoli, C. (julkaisuvuosi ei tiedossa). *I Puritani – Puritaanit: kolmenäytöksinen melodraama*. Hirvonen, E. (suom.).
- Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Rieger, E. (1985). ‘Dolce semplice’? On the Changing Role of Women in Music. Teoksessa G. Ecker (toim.) *Feminist Aesthetics*. Lontoo: The Women’s Press, 135–149.

- Rosand, E. (1992). Operatic madness: a challenge to convention. Teoksessa S. P. Scher (toim.) *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 241–287.
- Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rossi, L-M. (2003). *Heterotekstas: televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Samuels, R. (1995). *Mahler's Sixth Symphony*. New York: Cambridge University Press.
- Schwandt, E. Tarantella. [WWW-dokumentti] *Oxford Music Online*. [Viitattu 11.3.2011]. Saatavilla:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27507?q=tarantella&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Showalter, E. (1985). *Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830–1980*. New York: Pantheon.
- Sihvonen, T. (2006). Representaatio/simulaatio: Esityksestä toimintaan ja takaisin. Teoksessa S. Ridell, P. Väliäho & T. Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 129–152.
- Sikora, G. (1995). Aspects of the “Dance of Death” as a semiotic system. Teoksessa E. Tarasti (toim.) *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berliini: Mouton de Gruyter, 575–584.
- Sivuoja-Gunaratnam, A. (1994). Femininejä ooppera- ja soitinmusiikissa. *Musiikki*, 3 278–291.
- Smart, M. A. (1992). The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*, 4 (2), 119–141.
- Smart, M. A. (2004.) *Mimomania: Music and Gesture in the Nineteenth-Century Opera*. California: University of California.
- Smart, M. A. Vincenzo Bellini: 4. Last Works (1831–5). [WWW-dokumentti] *Oxford Music Online*. [Viitattu 10.3.2011]. Saatavilla:
 <URL:http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02603?q=vincenzo+bellini&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.
- Tarasti, E. (2002). *Signs of music. A guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Wolf, N. (1991). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: William Morrow and Company.
- Youens, S. (2000). *Hugo Wolf & His Morike Songs*. Cambridge: Cambridge University Press.

LIITTEET

LIITE 1 *Oopperan synopsis*

Tapahtuu Englannissa 1640-luvulla.

Puritaani Lordi Waltonin linnassa valmistellaan lordin tyttären Elviran häitä. Alunperin Elviran on ollut tarkoitus naida toinen puritaani, Riccardo, mutta lordin veli Giorgio on saanut Waltonin vakuutettua, että avioliitto ei-toivotun sulhasen kanssa musertaisi tyttären, joten Elvira saa mennä naimisiin rakastettunsa Arturon kanssa, vaikka tämä tukeekin puritaanien vastapuolta, stuarteja. Ennen vihkimistä Arturo löytää linnoituksesta vangin, joka paljastuu teloitetun kuninkaan Kaarle I:n leskeksi. Velvollisuudentunne voittaa Arturon rakkauden Elviraa kohtaan, ja hän auttaa kuningatarta pakenemaan pukemalla tämän valeasuun, morsiamensa häähuntuun. Elvira näkee rakastettunsa pakenevan omista häistään hunnutetun naisen kanssa, ja menettää sen johdosta järkensä.

Linnoituksessa kaikki surevat Elviran mielen järkkymistä. Giorgio on vakuuttunut, että ainoastaan hyvät uutiset voisivat parantaa tytön, joten hän vetoaa Riccardon myötätuntoon. Nähtyään hourailevan Elviran ja vakuuttuttuaan tämän sedän perusteluista, Riccardo myöntyy vastustamaan puritaaneja ja anomaan armoa Arturon puolesta. Arturo on julistettu maanpetturiksi, josta on seurauksena kuolemantuomio. Siitä huolimatta hän palaa salaa takaisin nähdäkseen jälleen rakastettunsa. Hän löytääkin harhailevan Elviran, selittää tälle pakonsa syyn ja vakuuttaa rakkauttaan. Elvira tulee niin onnelliseksi, että paranee hulluudestaan saman tien. Onnea ei kestä kauan, sillä Arturo huomataan ja vangitaan teloitusta varten, mikä johtaa jälleen Elviran mielen järkkymiseen. Viime hetkellä saapuu kuitenkin tieto puritaanien lopullisesta voitosta, jonka johdosta heidän päällikkönsä Oliver Cromwell on myöntänyt yleisen armahduksen kaikille vangeille. Arturo vapautetaan, Elvira paranee, ja onnellinen pari juhlii yhdessäoloaan.