

Alessandro Baricco. *Hegeli vaim ja Wisconsini lehmad. Mõtisklus süvamuusikast ja modernsusest*. Tõlkinud Maarja Kangro, Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2024, 94 lk.

Aare Tool

Itaalia kirjaniku Alessandro Baricco muusikahuvi pole tema loomingu tundjale saladus. Baricco monoloog „Novecento“, mille mugandusena valmis 1998. aastal mängufilm „Legend 1900st“ („The Legend of 1900“; režissöör Giuseppe Tornatore, helilooja Ennio Morricone), pajatab üleilmlikult nobedate näppudega restoranipianistist, kes veetis kogu elu ookeaniaurikul ega tõstnud kordagi jalga kuivale maale. Äärmuslikust kapseldumisest kantud loo allteksti mõistmiseks on oluline teada, et Baricco alustas oma kirjandusteod muusikakriitikuna ja 1992. aastal ilmus tema sulest raamat „Hegeli vaim ja Wisconsini lehmad“ („L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin“) ehk „Mõtisklus süvamuusikast ja modernsusest“. Wisconsini lehmadest saab nüüd lugeda ka Maarja Kangro ladusas tõlkes, varuks teadmine, et „lehmadel, kes kuulevad sümfoonilist muusikat, tõuseb piimatoodang 7,5 protsenti“.

Raamatu sissejuhatuses nendib Baricco, et neid esseesid võiks tajuda kui paradoksides sõnamõnust tulvil „pikki aforisme“ (lk. 10). Essee määratlus, eriti kui aetakse taga aforistlikku ütlemislusti, annab autorile loomuldasa vabad käed. Kui akadeemilisemat laadi kirjutises tuleb vaeva näha mõtete argumenteerimise ja omavahel kooskõlla viimisega, tausta avamise ja viitamisega, siis essee puhul võib kirjutaja lubada endale üsna voolavas vormis meelisklusi, millele kontekst juurde mõelda on lugeja enda mure.

Pealkirjaski nimetatud mõiste „modernsus“ puhul pühib Baricco alustuseks käed terminoloogiatolmust puhtaks, tõdedes vaid, et modernsus on nagu džäss: „Kui sa pead küsima, mis see on, ei saa sa seda kunagi teada.“ Niisiis peab lugeja leppima ühtaegu lopsaka ja kida-keelse tõdemusega, et modernsuse all mõistab ta sedapuhku teatud „uut horisonti“, mis seostub „kunstmuusika idee“ tekkimisega 19. sajandil kodanluse, romantismi ja idealismi rüpes (lk.

11). Oma aforistlikult ütlemata jätvale stiilile jääb Baricco esseedes tõepoolest truuks: lugeja, kes „modernsuse“ vastu küllap siiski salamisi huvi tunneb, ei saa selle müstilise sõna tähendusest raamatut sirvides lõpuni aimu, ehkki kahtlustada võib teatavat sugulust hegelliku ajavaimu, *Zeitgeist*'iga.

Stiilinäiteks kõlbab alguslõik Gustav Mahleri muusikat käsitlevast esseest: „Mahleri sümfooniad on vaatamänguline invasioonikroonika. Need on lunastava katastroofi protokoll. Plahvatuse diagramm. Nendes vonkleb modernsuse kirbe parfüüm“ (lk. 81). Baricco on endasse ahminud postmodernistliku sõnavara, kus „vaatemäng“ tähendab simulaakrumitaolist kõikehõlmavat näilisust. Kui Baricco väidab, et Mahler „vaatemängustab vaatamängu“ (lk. 84), siis tundub küll hoog rauevat liigagi metatasandile pürgivate sofismide käes. Haaravate mõtete kõrval on meelega õhku rippuma jäetud sedastusi, millega ilma näideteta on raske suhestuda. Mida peab Baricco silmas tõdemusega, et „Mahleri sümfonism on saanud mudeliks filmimuusika teatud voolule“ (lk. 85)? Kas ta mõtleb selle voolu all näiteks John Williamsi filmimuusikat või hoopis midagi sellist, mille peale praegu lugeja vaevalt tuleb, aga mis võis olla ütlematagi mõistetav 1990ndate Itaalia publikule?

Kuivõrd Theodor W. Adorno on üks väheseid autoreid, kellele Baricco otsesõnu viitab, siis võinuks oletada, et vähemalt osaliselt suhestub tema „modernsus“ sellega, mille kohta Max Horkheimer ja Adorno ütlevad „valgustuse dialektika“. Horkheimeri ja Adorno ühiskonnakriitilises tõlgenduses¹ on valgustus totalitaarseks kontrolliks üle läinud ratsionaalsus, mille kaaslasena on pime usk tehnoloogiasse ja mille sünge programm väljendub kunstikogemust massimeedia toel kaubastavas kultuuritööstuses. Oluline on tähele panna, et Adorno hilisemate muusikakirjutiste

¹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno 1947. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido. Eestikeelne tõlge ilmus 2022: *Valgustuse dialektika. Filosoofilisi fragmente*. TLK. Katre Ligi ja Toomas Rosin, Tartu: Ilmamaa.

kriitilised põhimotiivid ilmusid esmalt raadioülekannete kultuurimõju analüüsivates artiklites, eriti neis, mille Adorno kirjutas aastatel 1938–1941 USAs Princetoni raadiouurimuse projekti osana. Just meediateooria (1930ndate tähenduses raadioteooria) on võti mõistmaks Adorno arusaama muusikast ja selle rollist kultuuritööstuslikku totalitarismi libisevas ühiskonnas. Modernsus on Baricco jaoks mõrkjas, aga (erinevalt Adorno „valgustusest“) siiski pigem positiivne siht, ja kui ta süvamuusikale midagi ette heidab, siis just seda, et too ei suuda modernsuse rüpes piisavalt oma eluõigust tõestada.

Baricco suhe Adornoga on mõneti omapärane, võiks isegi öelda, ebajärjekindel. Adorno muusikasotsioloogiast ja -filosoofiast on Baricco saanud päranduseks poleemilise tooni, kusjuures kohati sõnalabürinti ära eksiva stiili näol on Baricco õppinud temalt ka seda, mis jäljendamist tingimata ei vääri. Adornolikke motiive leidub Baricco tekstis üksjagu. Kui Adorno on raadiomanikku iseloomustanud laisa kultuuritarbijana, kes kuulab Beethovenit pannkookide kõrvale, siis samasugune kaubamaja-tont varitseb pidevalt ka Baricco raamatu lehekülgedel: ka Baricco publik otsib muusikast vaid turvalist süsteemi, mis „ei erinegi nii väga juba röömsalt järele proovitud kaubamajaküllastusest“ (lk. 15; „Süvamuusika idee“). Adorno artiklites, mis on kirjutatud siis, kui mälestus Euroopa totalitarismist oli veel verivärsk, pole probleem aga ainult laisus kuulajas, vaid ka selles, et kergesti kättesaadava, ühetaolise kultuurikogemusega nüristatud publik on vastuvõtlik poliitilisele üleskihitamisele. Baricco puhul, kes muusikast mõtiskleb 1980ndate ja 1990ndate alguse pilguga, on adornoliktult apokalüptilised ettekuulutusd mahenenud palju väiksemas mõõtkavas muremõteteks ühiskonna ebavõrdsuse ja „vähestele valituile“ (lk. 9) mõeldud elitaarse kultuuripraktika teemal.

Kui Adorno nägi vähemalt võimalust nüpeldata kuulajast laiskus välja Arnold Schönbergi vaimus kompromissitult modernistliku muusikaga, siis Baricco tõlgenduses on nüüdismuusika vaid „ebamugav hind, mida tuleb maksta olevikule, et saada sissesõiduluba minevikku“, ja mis pealegi on „absoluutse vähemuse ihaldusobjekt“ (lk. 47–48). Nüüdismuusika ehk uus muusika on tema nägemuses pillava kultuuripoliitikaga kunstlikult elus hoitud absurdne hernehirmutus (sõna „absurd“ kasutab Baricco uut muusikat ise-

loomustades korduvalt), mis saab karistamatult eksisteerida vaid seepärast, et publiku kollektiivne kohtuotsus pole sellele piisava resoluutsusega kohta kätte näidanud.

Selliste masside võimule apelleerivate argumentide puhul mängivad küllap kaasa Baricco koduse Itaalia olud, mis raamatus jäävad küll otseõnu avamata. Seda olulisem on konteksti endale ridade vahel ette kujutada. Teise maailmasõja järel Darmstadtis avangardse ringkonna ümber koondunud heliloojad eesotsas Bruno Maderna ja Luigi Nonoga määrasid paljuski toonase Itaalia muusika fookuse. Distantsilt Baricco teksti lugedes on siiski mõneti üllatav, et 1990ndate alguse seisuga tajus ta uut muusikat lausa nii teenimatult esile tõstetuna, et kutsub selle vastu üles peaaegu rahvaülestõusule. Adornole ninanipsu andes võtab Baricco seejärel vaatluse alla hoopiski Giacomo Puccini muusika, suundudes oma modernsusekujutelmas tagasi ooperiteatri kui institutsiooni kaitsva katuse alla, mille nii Itaalia futuristid Esimese maailmasõja eelõhtul kui ka Teise maailmasõja järgne avangard olid ära põlunud.

Mässumeelse poleemika varjus väljendab Baricco muusikakäsitlus just ihalust üldmõistetava ja mugava „peavoolu“ järele, millele esseedes mõnel pool ise oponeerib. Olgu muusikat ja ühiskonda mõtestada püüdvad filosoofilised konstruktsioonid kui tahes ülevad, määravaks saab siiski säärane piasasi nagu kirjutaja muusikamaitse. Muusikateose esitaja tõlgendust (peatükis „Interpretatsioon“) vabastava ja taasleiutava jõuna kujutades seab Baricco kahtluse alla küll pikka aega õilmitsenud arusaama eneseküllasest ja lõplikust oopusest, ent samas langeb andunud kaela võrdvärselt idealistlikule kujutelmale muusikast kui lõputu vabaduse kantsist, mille hoidjateks on pianist Glenn Gouldi sugused geniaalsed üksiklased: „meediumid teose ja ajastu vahel“ (lk. 36). „Wisconsini lehmade“ esmatrükist on möödas rohkem kui kolmkümmend aastat, aga see ei mängi praegusel juhul kuigivõrd rolli, sest päevakajaline ei olnud raamat ju ka toona. Nagu süvamuusika hõljab Baricco kujutluses õhulossina, nii on ka esseed ise veidi pidetu mõtisklus probleemidest, mille üle on muusikaga seoses palju arutletud ja küllap jäädaksegi arutlema.

„Wisconsini lehmade“ mõju eestikeelsele muusikamõttele olnuks tugevam mõnikümend aastat tagasi, mil postmodernism oli moe-

sõna ja (vaate)mängulisust täheldati peaaegu kõigis kultuuriilmingutes. Praegu saab Baricco adornolikus stiilis, aga samas Adornole paljuski vastanduvast raamatust kaasa võtta vaid üsna enesestmõistetava teadmise, et Lääne süvamuusika või selle sektantlike allhoovuste (uue muusika) tarbijatel pole põhjust uhkelt nina püsti

ajada. Ühes on Bariccol vaieldamatult õigus: hoolimata sellest, kui imelisi omadusi keegi projitseerib ühele või teisele kulukale ja prestiižikülasele kultuurinähtusele, ei piisa ainult muusikast, et tõsta kultuuritarbija intellektuaalset „piima- toodangut“.