MK

ISSN 0234-8160

Vikerkaar

5-6/2001

MUUSIKA, HÄÄLED, SÕNAD, PILDID: **Raul Meel**e konkreetne luule, **Ilmar Laaban**i häälutused, **John Cage**'i kommunikatsioonikatse. Filmimuusikast (**Kaire Maimets**), muusika sakraalsusest (**Evi Arujärv**), muusikast ja loodusteadusest (**Jaan Ross**), heli efektid (**Tõnis Kahu**). Modernmuusika ja tähelepanelik kuulamine (**Charles Rosen**). Euroopa Liidu orkester (**Timothy Garton Ash**). Itaalia bukett (**Leopardi**, **Pascoli**, **Saba**, **Ungaretti**, **Montale**). **Contra** luulet. **Kaus**i ja **Mölder**i proosat. ■

k kkkkkkkkkkkkkkk
ko oooooooooooooo
kon nnnnnnnnnnnnn
konk kkkkkkkkkkkk
konkr rrrrrrrrrrr
konkre eeeeeeeeee
konkret tttttttttt
konkreti iiiiiiiii
konkretis sssssss
konkretise eeeeee
konkretisee eeeee
konkretiseer rrrr
konkretiseeri iii
konkretiseerim mm
konkretiseerimi i
konkretiseerimi n
konkretiseerimine

Vikerkaar

Eesti Kirjanike Liidu ajakiri. Ilmub alates 1986. a. juulist. 15. aastakäik.
Mai-juuni, 2001. Nr. 5-6.

SISUKORD

Juan Ramón Jiménez *Muusika* 1

Itaalia bukett 2
John Cage *Kommunikatsioon* 20
Contra *Luulet* 40
Jan Kaus *Maailm ja mõni* 44
Bruno Mölder *Käigust keele veerele* 59
Leonhard Lapin *Muinasjutt Raul Meelest ja tema kirjutusmasinast* 77

Raul Meel *Poeesia ja kujutava kunsti vahel* 81

Ilmar Laaban *Häälutusest* 88
Triinu Ojamaa *Kõne ja muusika piirimail* 92
Kaire Maimets *Filmimuusikast - Eestis peaaegu esimest korda* 101
Evi Arujärv *Muusika väärtusteljel: "püha" allikad ja mänguväljad* 109
Jaan Ross *Muusikast, teadusest ja pisut muustki* 116

DIXI
Tõnis Kahu *Heli efektid* 128

INTERVJUU
Sa pead kuulama pingsalt. *Vestlus Charles Roseniga* 132

AKEN
Timothy Garton Ash *Euroopa orkester* 143

VAATENURK
Hasso Krull *Auraalne Contra* 158
Mihkel Samarüütel *Märkmeid Tarmo Tederi raamatust* 166
François Serpent *Rehepapp ehk Eesti kyla esimesest viimase novembrini* 168
Lauri Sommer *Õpetaja (khm-khm) Pound* 173
Valdo Valper *Kompuse raamat-raamat* 177
Jan Kaus *Sissejuhatus vägivalda* 179
Timo Maran *Teaduskriminalisti päevikud* 182
Marek Volt *Sajand modernistantsu* 185
Sofia Joons *Kauplemisest vaba muusika* 188

FOORUM
Mikko Lagerspetz *Ärge tulistage klaverimängijat haavlipüssiga! Tõnis Kahule muusikatraditsioonist ja distsiplineerumisest* 191

Vigade parandus 192

Kujundus: Jüri Kaarma

© "Vikerkaar", 2001.

Esikaanel: Raul Meel. Konkretiseerimine. 1968-1969.

Tagakaanel: Raul Meel. Progress-regress. 1968-1969.

Juan Ramón Jiménez
Muusika
Hispaania keelest tõlkinud M. V.

Järsku kui juga,
mis rebib rinna lõhki,
purustab kirglik purse
varju – nagu naine,
kes avab alasti nuuksudes
rõduakna tähtedele,
oma põhjuseta surmavaevas,
mis samas on hull ja määratu elu. –

Ega pöördu enam eales tagasi
– ei naine ega vesi –
siiski meisse pulbitsema jäädes,
puhas ja olematu,
suutmata peatuda.

ITAALIA BUKETT

Tõlkinud Märt Väljataga

GIACOMO LEOPARDI

Kuule

Oo imeline kuu, mul on veel meeles,
Kuis aasta tagasi ma siia mäele
Ängikoorma all tulin, et sind näha,
Ja tookord sa rippusid metsa kohal
Nagu praegugi, valgustades kõike.
Kuid udune ja värisev siis paistis
Su palg läbi pisarate, mis tõusid
Mu silmadesse, nii sünge mu elu
Oli siis ja on nüüd, ta pole muutund,
Oh armas kuu. Ometi mulle meeldib
Mäletada ja elada taas läbi
Oma murede päevi. Oh nii hea on
Nooruse aegu, kui veel pikk on lootus
Ja mälestuste haare lühikene,
Meenutada möödund asju, ka kurbi,
Isegi kui need teevad ikka haiget!

(*Alla luna*)

Pidupäeva õhtu

Õrn ja selge on õhtu, tuul ei puhu,
Tasa katuste kohal, keset aedu
Seisatab kuu ja toob esile taamal
Selgelt iga mäe. Oo, mu armastatu,
Nüüd vaikivad kõik teed ja palkonile
Paistavad siin-seal üksikud öölambid.
Sa magad, sest muretu uni haaras
Sind su vaikses kambris; ainuski valu
Ei vaeva sind ja sa ei kujutlegi,
Millise haava avasid mu rinnas.
Sa magad: mina viivitan veel rõdul
Ja tervitan taevast, mis näib nii lahke,
Ja ürgset kõikvõimast loodust, mis loonud
On kannatama mind. "Ma sulle lootust
Ei kingi," ütlesid: "lootustki mitte,
Su silmad säragu vaid pisaratest."
Oli pidupäev: nüüd sa lõbustustest
Puhkad ja võibolla meenutad unes,
Kui mitmele sa meeldisid, kui paljud
Meeldisid sullegi – mina ei looda,
Et tuleksin sul meelde. Ma vaid küsin,
Kui kaua pean veel elama siin põrmus,
Kurtes ja vappudes. Oo õudsed päevad
Nii haljal suvel! Ah, mitte veel kaugelt
Maantee pealt on kuulda üksildast laulu,
Mida laulab töömees, kes läheb hilja
Pärast pidustust oma kehva hütti;
Ja mu süda tõmbub kibedalt kokku,
Mõteldes, kuidas kõik siin ilmas möödub
Jätmata jälge. Näe, juba on möödas
Pidupäev, ja argipäev järgneb talle;
Aeg viib endaga kaasa kõik, mis juhtub
Inimese elus. Kuhu on vaibund
Muistsete rahvaste hääl? Kus on kuulsad

Esiisad ja suur Rooma impeerium,
Ta relvade tärin, kogu see kära,
Mis kandus üle merede ja maade?
Kõikjal on rahu ja vaikus, nii hääbub
See maailm, tast ei räägitagi enam.
Noorusaegadel, kui sai igatsetud
Mõnda pidupäeva ja kui see viimaks
Sai otsa, siis ma, kurvana ja ärkvel,
Lamasin asemel ja teedelt kostev
Laul, mis eemaldus sügavasse õhe,
Vaibudes pikkamööda kaugusesse,
Pigistas just samamoodi mu südant.

(*La sera del dì di festa*)

Iseendale

Nüüd puhka igavesti,
Väsind süda. Surnud on viimne pettus,
Mis näis jääv. Surnud. Tunnen: hävinend
Meis üksnes lootus pole,
Vaid isegi soov lasta petta end.
Puhake rahus. Küllalt
Te tuksund olete. Asjatud olid
Need tuiked, see põrm pole ohkeid väärt.
Elu on tüütu, kole,
Ei muud; maailm on pori. Jääge vakka.
Piinaku teid nüüd lootusetus
Viimne kord. Saatus kingib inimsoole
Vaid surma. Põlake ennast ja loodust,
Kes salamisi juhib
Meid julmalt ühise hävingu poole,
Ja kõige tühjust, mil pole otsa, ei äärt.

(*A se stesso*)

Lõpmatus

Alati armas on see üksik küngas
Ja ka see hekk, mis kaugel silmapiiril
Varjab ära suurema osa vaatest.
Ent kui istun ja vaatlen, siis ta taha
Määratuid ruume, üleinimlikku
Vaikust ja kõige sügavamat rahu
Kujutan ma ette; mispeale süda
Hakkab peaaegu kartma; ja kui kuulen
Tuule kohinat põõsastes, siis seda
Häält võrdlen ma lõpmatu vaikusega.
Ja igavik tuleb siis mulle meelde
Ja surnud aastaajad ja siis nüüdne,
Elav aeg ja ta kõla. Nõnda selles
Määratuses upub ära mu mõte:
Nii hea on hukkuda sellesse merre.

(*L'infinito*)

Silviale

Silvia, kas sul on meeles
See aeg su surelikus elus,
Kui ilu kiirgas hele
Su naervas ja pagevas pilgus
Ja sa jõudsid, särav ja mõtlik,
Nooruse künnisele?

Päevad läbi neis paigus
Kaikus iga vaikne tänav ja tuba
Su lakkamatust laulust,
Kui sa näputöö taga
Istusid helges tujus,

Mõtted ähmasel tulevikul juba.
See oli lõhnadeküllases maikuus
Ja nii su päev siis sujus.

Mõnikord rebisin end lahti
Armsaist köiteist ja märkmepinust,
Mille peale kulus mu noorus
Ja parim osa minust,
Et kuulatada isamaja rõdult,
Kuis kõlas su lauluhääl,
Kui rasket kangastelge
Sa tõstsid nõtkel käel.
Kui mu pilgule õues
Avanes taevas selge,
Siin kuldsed aiad, seal rada,
Siin kauge meri, seal mägi –
Surelik keel ei suuda kirjeldada,
Mida siis tundsin põues.

Oh Silvia, mis õrna meeliskelu,
Millist kirge, mis lootust!
Kui kirgas me silmis siis paistis
Inimsaatus ja -elu!
Kui ma nüüd meenutan tookordset ootust,
Siis haarab mind üks tunne –
Kibe, lohutuseta
Äng oma viletsuse pärast.
Oh loodus, oh loodus, mispärast
Sa hiljem ei lunasta seda,
Mida lubasid? Kuis nii rängalt
Võid oma lapsi sa petta?

Enne kui talv laastas lehed,
Hiiliv haigus su vallutas ruttu
Ja sa, õrnake, surid. Sul ei lastud
Õidepuhkemiseni kesta –

Ei jõudnud sa kuulda meelitusjuttu
Oma tumedaist juustest ja armsast
Ujedast pilgust, ega
Piduõhtutel seltsis kaaslastega
Armuunelmaist vesta.

Ei kestnud enam kaua
Ka minu lootus: mullegi ei jagand
Saatus nooruseaegu.
Nii möödas sa näid praegu,
Mu kallis kaaslane aastate tagant,
Tagaleinatud lootus!
Kas see siis ongi maailm?
See armastus, need teod, need tööd ja rõõmud,
Millest rääkisime koos nõnda palju?
Kas see on taak, mis langeb inimsoole?
Niipea kui koitis tõde,
Sa, väeti, kohe langesid, ja käega
Vaid viipasid kaugelt alasti haua
Ja külma surma poole.

(*A Silvia*)

GIOVANNI PASCOLI
Viimane unenägu

Ühtaina lõpmatuse poole rappuv
raudvagunite liikumatu kolin,
kime ulgumine, märatsev, vappuv...
korraga vaikus. Terveks saanud olin.

Õrnaks hinguseks ränk tõvepilv poetus.
Laud värahtasid; ja ma nägin ema:
vaatasin, kuis mu voodile ta toetus,
ma ei imestand, et seal viibis tema.

Vaba!... liiga nõrk ehk veel, kui käsi
tahtnuksin välja sirutada tekist:
kuid ma ei tahtnud. Kostis tasakesi
tungiv sahin nagu küpressihekist;

nagu otsiks määratu laial kõnnul
üks jõgi olematut ookeani:
järgnesin asjata sosina kannul,
mis üha samaks jäi ja plehku pani.

(*Ultimo sogno*)

UMBERTO SABA
Talvekeskpäev

Mis sel hetkel, kui õnnelik veel olin
(Jumal, andesta see sõna, nii vägev
ja suur), muutis mu üürikese rõõmu
peaaegu pisaraiks? Ütlete: "Keegi
kaunitar ehk, kes jalutades mööda
naeratas sulle." Üks õhupall pigem,
türkiissinine õhupall, mis uitles
asuurses laotuses; ja sünnitaevas,
mis eales pole nii selge ja karge
kui talvel, sätendaval südapäeval.
Taevas, kus olid mõned pilveraasud,
ja päikeses lõõmavad majaaknad
ja peenike suits ühest-kahest korstnast,
ja selle kõige, nende jumalike
asjade kohal see gloobus, mis plehku
pannud poisi hooletust käest (kes nuttis
nüüd seal rahva seas välja oma kurbust,
suurt kurbust) börsiväljaku ja selle
kohviku vahel, mille aknast mina

muudkui imetlesin, säravi silmi,
kuidas ta aare kord tõusis, kord vajus.

(*Mezzogiorno d'inverno*)

Kits

Olen kitsega rääkind.
Ta oli üksi välja pääl ketis,
rohtu täis söönd ja vettis
sääl vihma käes ning määgis.

Said vennaks mu äng ja see määgimine.
Vastasin – algul nagu nalja pärast,
siis seepärast, et kurbus on igavene,
ühehäälne, üha samaks jäädes.
Ma kuulsin seda häält
kaeblemas üksiku kitse määdes.

Kuulsin kõiki muidki valusid
kurtmas ses juudinäoga kitses
ja kõiki muidki elusid.

(*La capra*)

Odüsseus

Nooruses piki Dalmaatsia randa
seilasin ringi. Aeg-ajalt ilmus
merepinnale laide, üksikute
saagi jahil lindude peatuspaiku,
täis vetikaid ja lima, aga päikses
smaragdina kauneid. Reetliku tõusu
ja kõike matva öö eel libisesid

purjed allatuult avamere poole,
et nende eest pääseda. Nüüd mu valdus
on see eikellegi maa. Sadam süütab
teiste tarvis tuled; mind aga tõukab
ikka avamerele vaim, mis vaba,
ning ängistav armastus elu vastu.

(*Ulisse*)

GIUSEPPE UNGARETTI
Raskuse kadumine

Jumala pärast, kes lapsena naerab,
Kogu värvuvidina pärast,
Kogu tantsu pärast okstes

Muutub hing kaalutumaks,
Aasadel ärkab säärane õrnus,
Silmis säärane häbelikkus,

Käed nagu lehed
Jäävad lummatult õhku...

Kes veel kardaks, kes mõistaks kohut?

(*Senza piú peso*)

Sa purunesid

1.

Hajali sünkjas-hallid kaljurahnud
Ikka veel värisemas ammu kustund
Ürgtulekahju salajasest heitest

Või neitsiliku tulva jubedusest,
Mis armutult emmates alla langes
– Kas mäletad veel neid tardunud kive
Pimestaval liival tühja silmapiiri taustal?
Ja jääraku serval, mis sirutus üle
Ainsama varjulaama terves orus,
Üht mändi, igatsuses hiiglaslikku,
Üksildaste kiudude ränipuntras,
Teistest sitkemat ja seepärast neetut,
Suur suu, mis haigutas ta juurte vahelt,
Liblikatest ja rohukõrtest värske –
Kas mäletad, kuidas ta tummalt ulgus
Seal kolmesüllase rahnu kohal
Täiuslikku tasakaalu
Justkui imeväel hoides?

Sa, põialpoiss, oma sulgkergeil tiivul,
Pärani silmad imestusest joobund,
Oks-oksalt vallutasid ta kireva ladva,
Ah hulljulge musikaalne laps,
Et näha jälle ookeanikraatri
Hääletult helendavas sügavikus
Muinasjutulisi kilpkonni
Vetikaist tõusmas üles.
Looduse äärmine pinge
Ja veealused rongkäigud
Kuulutasid matuseid ette.

2.

Sa tõstsid käed nagu tiivad
Ja sünnitasid taas tuule
Puhuma läbi raske seisva õhu.
Keegi ei näinud, et su tantsujalad
Oleksid kordki kuskile toetund.

3.

Ah õnnelik graatsia,
Sa ei saanud purunemata jääda
Nii jäigas silmituses,
Sina – lihtne hingus ja kristall,

Liig inimlik säde selles julmas,
Metsikus, visalt undavas
Alasti päikese möirges.

(*Tu ti spezzasti*)

EUGENIO MONTALE

*

Kaamena ja mõtteis keskpäeva ajal
istuda kuuma aiamüüri najal,
kuulata käutsuvaid rästaid või usse,
kes sahisedes kaovad tihnikusse.

Jälgida sipelgavägesid joondumas
mullauurdeisse, hiirehernestele,
mõnikord hargnemas, siis jälle koondumas
tillukeste kuhjade tippudele.

Vaadelda põõsalehestiku vahelt
meresoomuste kaugeid tukseid lahelt,
siis kui ritsikate sirinat valjult
kerkib paljaste küngaste harjult.

Ja tunda siis tõustes, päikesest pime,
hinges imestus kurb ja äkiline,
et kogu elu ja askeldamine
ongi piki üht müüri kulgemine,
mille serv on kildudest sakiline.

(*Meriggiare pallido e assorto*)

Angerjas

Angerjas, jäiste vete
sireen, kes jätab Läänemere,
et jõuda meie meredesse,
me lahtedesse, jõgedesse,
tungides süvavees vastuvoolu
harust harru ja siis
soonest üha kitsamasse soonde,
üha sissepoole, sügavamale
liivakivi südamesse, imbudes
läbi mudavallide – kuni ühel päeval
läbi kastanivõrade langev valgus
tabab ta helgi surnud tiikides,
kraavides, mis laskuvad
Apenniinide järsakuilt Romagnasse;
angerjas, tõrvik, piits,
Armastuse nool maa peal,
mida üksnes me nõod või Püreneede
kuivanud ojad juhivad tagasi
sigivuse paradiisidesse;
see haljas hing, mis otsib
elu sealt, kus on ainult
purev põud ja hüljatus,
see säde, mis ütleb,

et kõik algab siis, kui näib, et kõik
on saanud süteks, maetud roigas;
üürike vikerkaar, mille kaksiksära
sillerdab su ripsmete reas
puutumatult inimpoegade seas,
kes on vajund su porri – kas sa ei tunne
oma õde temas ära?

(*L'Anguilla*)

Rannavahi maja

Sa ei mäleta rannavahi maja,
seal kaljul, kõrgel üle merepinna,
mis hüljatult ootab sind sellest õhtust,
kui su mõtete sülem saabus sinna
ja seal rahutu peatuse tegi.

Edelatuul on aastaid neid müüre lõhkund
ja enam rõõmsalt su naergi ei kaja;
nõel keerleb ringi hullunud kompassis
ja täringute arvestus on sassis.
Sa ei mäleta; teine aeg ajab segi
su mälu; lõng libiseb vihist.

Üks ots on mul peos; kuid kõik kaob pihust –
see maja ja ta katusele seatud
armutult pöörlev tuulelipp, nõest räämas.
Üks ots on mul peos; kuid sina pead üksi jääma
Ja su hingaminegi siin pimedas peatub.

Oo pagev silmapiir, millel harva
silm mõne tanklaeva tulesid näeb!
Kas seal on pääsetee? (Murdlaine
veel peksab vastu murenevat kaljut...)
Sa ei mäleta mu õhtut ega maja.
Ja mina ei tea, kes läheb ja kes jääb.

(*La casa dei doganieri*)

SAATEKS

Iga koolilaps teab, et kui ilusale eesti keelele maailmas üldse konkurente leidub, siis on selleks itaalia keel. Mida aga hakkab luuletaja peale siis, kui tema käsutuses on nii musikaalne meedium, milles heakõla, riimid ja ilukõne tulevad otsekui iseenesest kätte? Võibolla tekib tal siis hoopis soov taotleda karget ja puhast lihtsust? Algelises järgus tutvus viimase paari sajandi itaalia luule krestomaatiliste paladega on igatahes kõigutanud minu senist stereotüüpset kujutelma, nagu seisneks itaaliapärasus eelkõige meelelises külluslikkuses, vohavuses, dekoratiivsuses ja sulniduses. Siin avaldatud luuletusi kes-teab-mitmendat korda üle lugedes tõusevad esile pigem märksõnad nagu *kargus, kurbus, kuivus, kahin*; ning luuleteemadena – *äng* ja *mälu*. Luuletused (välja arvatud "Kuule") on tõlgitud kõik Stanley Burnshaw' toimetatud antoloogiast *The Poem Itself* (esmatrükk 1960), mis esitab sümbolistlik-modernistlikku luuleklassikat (Hölderlinist René Charini) kuues keeles koos ingliskeelsete reaaluste ja kommentaaridega.

Krahv **Giacomo Leopardit** (1798–1837) peetakse üksmeelselt suurimaks itaalia luuletajaks pärast Dantet. Ta varaküps teismeliseiga möödus Aadria rannikul Recanati linnakeses koduses raamatukogus lugedes, kirjutades ja preestriametiks valmistudes. Kümneaastaselt oskas ta ladina, kreeka, saksa ja prantsuse keelt. Ta kirjutas filoloogilisi kommentaare, sonette, tragöödiaid, epigramme, filosoofilisi traktaate, astronoomia ajaloo, Plotinose eluloo, tõlkis antiikautoreid. Selle nahka läks ta tervis ning ta jäi küüru ja põduraks. Kaotsiläinud noorust kahetsedes tegi ta enne kahekümneaastaseks saamist läbi kolm pööret: kuiva eruditsiooni juurest luuleloomingu poole, konservatiivsest paavstlusest liberaalsesse patriotismi ning religioonist pessimistlikusse nihilismi.

Oma päevikutes arendas Leopardi mõttekäiku, et suur osa meie lapsepõlvejärgsetest tunnetest ja kujutlustest viitavad otseselt tagasi lapsepõlvele ning pärinevad sealt. Me kogeme mõnd aistingut, ideed või naudingut sellepärast, et meil on mälestus samasugusest aistingust, ideest või naudingust. Arusaam, et praegused kogemused on lapsepõlvekogemuste järelkajad, mälestuste mälestused, avaldub ka "Pidupäevaõhtus" ja luuletuses "Kuule".

Leopardi luule põhitõdemuseks ja tõukejõuks on arusaam niihästi kõigi inimlike illusioonide taga valitsevast tühjusest kui ka tõsiasjast, et alasti tõest ei ole siin maa-

ilmas elamiseks abi. On kolm asja, mida inimkond kunagi ei aktsepteeri: et inimesed ei ole midagi, et nad ei saavuta midagi ja et pärast surma ei tule midagi. Leopardi luulet näib inspireerivat joovastus negatiivsest ilmutusest – õudus, mida leevendab selle adumisega kaasnev vabanemine ning selle kunstipärane sõnastamine.

Samasuguseid teemasid käsitles Leopardi ka esseedes ja päevikutes. Loodus on mõttetu masinavärk, inimese elu on kurb ja armetu. Ratsionaalsus jätab inimhinge tühjuse ja tüdimuse (*noia*), kuid üksnes selles avaldubki inimloomuse suursugusus. Kõik see, mis teeb elu meeldivaks, on illusoorne. Peamine vana illusioon, religioon, ei veena enam kedagi, kuid olemise tühisuse vastu oleks sündsal ühiskonnal tarvis siiski uusi kollektiivseid illusioone. Prantslasi ja inglasi panevad sündsalt käituma sellised illusioonid nagu tsivilisatsioon, vestluskunst, kõrge enesehinnang. Venelased ja hispaanlased on veel religioossete illusioonide kütkes. Itaallastel pole aga kumbagi sorti illusioone, nende arvamus nii endast kui ka kaasinimestest on madal ning seetõttu valitseb nende seas rafineeritud ja küüniline moraalitus. (Leopardi oli selleks liiga selge peaga ja teiste inimeste kergeusklikkust põlgav tegelane, et Itaaliale ise mingit kollektiivset illusiooni välja pakkuda. Moodsa Itaalia illusioonidetühikut hakkas kolmveerand sajandit pärast Leopardi surma täitma hoopis fašismiks nimetatud liikumine.)

Lohutute sõnumite toojad enamasti sooja vastuvõttu ei leia, ometigi võitis Leopardi luuleraamat *Canti* (Laulud) kohe lugejate südamed. Seda enam aga tauniti tema arutlevaid teoseid. Filosoofina, Nietzsche ja eksistentsialistlike pessimistide eelkäijana on ta ehk veel tänapäevalgi teenimatult varju jäänud.

Leopardi luule puhul rõhutatakse tavapärasest sagedamini selle tõlgitamatust. Esmapilgul võib see üllatada, sest erilisi keelevigureid Leopardi ei harrasta. Kuid itaalia keele head tundjad rõhutavad, et Leopardi luule mõjujõud tuleneb pingest vahetu intiimsuse, sirgjoonelise lause ning arhailise sõnavara vahel. Leopardi kasutab sageli kõrgstiilseid latinisme, mis asetavad ta luule kuhugi ajatusse kaugusse. Need ei mana esile ühtki konkreetset minevikustiili, vaid ebamääraselt ajatu ruumi. Vahetult emotsionaalseid ja lõpmata kurbi luuleaineid hakkab seeläbi ümbritsema karge rahu, justkui meenutataks neid kusagilt ebareaalsest kaugusest. Tekib omalaadne vaimne ruum, milles mälestused ja keel ise ärkavad intensiivsele varielule. Tõlkeid ükskõik millisesse keelde varitseb aga oht, et karge melanhoolia moondub liiginimlikult niiskeks ja nutuseks.

Ainus mulle teada olev eestikeelne Leopardi tõlge on ilmunud 1911. aastal ajakirjas *Noor-Eesti* (nr 5/6) Villem Grünthalilt (Ridalalt). (Viimaseaegses eestikeelses kirjasõnas on Leopardist juttu olnud näiteks Italo Calvino "Ameerika loengutes" – 1996, lk 33–35, 66–71 – ning Jan Blomstedti kirjutises "Leopardi ja "tugevate pessimism"" äsjailmunud esseevalimikus "Salamets".)
Grünthal-Ridala "Lõpmatuse" tõlge kõlas nii:

Jääb ikka mulle armsaks tühi küngas
Ja aed, mis vaadet kohe silmapiiri
Nii mitmelt küljelt enesesse suleb:
Ja kuuldes, vaadeldes ma otsatuna
Sest teispool avarusi mõttes aiman,

Ja üliinimlikka vaikimisi,
Ja rahu imesügavat; kust peagu
Mu süda kohkub. Kuida kahisevat
Tuult kuulen nendes kasvudes, siis seda
ilmlõpmatumat vaikust endas võrdlen
Ma selle häälega, ja igavene
Ja surnud aasta ajad, nüüdne
Ja elav, ja ta kõla tuleb meele.
Kesk seda päratumat hääbub mõte
Ja uppuda on magus sinna merde.

Itaalia süllaabiline üksteistsilbik on Grünthal-Ridalal pandud silbilis-rõhulisse jambi, nagu selle vähestes eesti tõlgetes on tavaks olnud. Siinsed Leopardi, Saba ja Pascoli vahendused aga püüavad järele aimata itaalia süllaabilist värssi – üksteist silpi reas ja eelviimane silp (kaas)rõhuline. Niiviisi tõlkida on mõnevõrra lihtsam ning see peaks andma raiuva jambiga võrreldes liikuvama tulemuse. (Tõenäoliselt ei tajuks küll lugeja kõrv ilma näppe appi võtmata, kui 11 silbi asemel värsis ka 10 või 12 silpi oleks. Seetõttu on mulle puhtsüllaabilise värsi võimalikkus ikka natuke mõistatuslikuks jäänud.) Lisaks üksteistsilbikutele viljeles Leopardi oodivormi, milles seitsme- ja üheteistsilbilised värsid vahelduvad ebaregulaarselt ning riimidki on korrapäratud, ehkki iga stroofi viimases värsis on riim.

Giovanni Pascoli (1855–1912) on Giosuè Carducci ja Gabriele D'Annunzio kõrval kolmas suur nimi 19. ja 20. sajandi vahetuse itaalia luules. Pascolil oli kannatusterohke poisiiga – isa tapeti, kui ta oli kaheteistaastane, ema ja viis õde-venda surid mõni aasta hiljem. 1879 pandi ta anarhistliku kihutustöö eest paariks kuuks vangi. Alates 1880ndatest õpetas ta klassikalist filoloogiat mitmes Itaalia ülikoolis, viimastel eluaastatel mainekas itaalia kirjanduse õppetoolis Bolognas. Pascoli oli rahvusvaheliselt tuntud ka ladinakeelse luule viljelejana, võites sel alal mitmeid auhindu. Just tema poole pöördus Ferdinand de Saussure 1909. aastal küsimusega, kas ladina – sh ka Pascoli enese – luules esinevad anagrammid on taotluslikud. Kahjuks ei ole Pascoli vastuseid säilinud.

Kui Leopardit võiks kirjeldada pisut oksümoorilise väljendiga "klassitsistlik romantik", siis Pascoli iseloomustuseks sobiks "klassitsistlik dekadent". Tema peamiseks klassikaliseks mõjuallikaks on Vergiliuse *Georgica*. Erinevalt pompöössest D'Annunziost ja monumentaalsest Carduccist on Pascoli intiimsem, melanhoolsem ja musikaalsem. Tema luules väljendub kaastunne viletsate vastu ja aukartus lõpmatuse ees. Pascoli uskus, et keel, milles luuletaja kirjutab, on alati natukene surnud, s.o oma läbipaistvuse, elava enesestmõistetavuse minetanud, ning ta eksperimenteeris kohati üpris äärmusliku onomatopöa ja glossolaaliaga. Siin tõlgitud "Viimane unenägu" on vahest üks kõige poeetilisemaid surmajärgse kogemuse kirjeldusi, mida luulest leida võib. Pascoli eestikeelsest retseptsioonist väärib märkimist kurioossepoolne tõik, et Max Laossoni koostatud Anatoli Lunatšarski artiklikogumik "Väliskirjandusest" (1977) sisaldab ka järelehüüet Pascolile.

Kui Ain Kaalep 1973. aastal tegi *Sirbis* inventuuri sellest, mis on 20. sajandi maailmaluulest eesti keeles loetav ja mida oleks esmajoones vaja juurde tõlkida, siis itaal-

laste hulgast soovitas ta Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale ja Umberto Saba põhjalikumat tutvustamist (vt "Fantaasiapala teemal meie sajandi luule", rmt-s "Kolm Lydiat", 1997, lk 101).

Kuigi "Eesti entsüklopeedia" seostab **Umberto Sabat** (1883–1957) hermetismiga, peavad kõik teised allikad teda hoopis 20. sajandi tähtsaimaks koolkondadeväliseks omaette kõndijaks itaalia kirjanduses. Umberto Saba (õige nimega Poli) sündis juudist ema ja kristlasest isa pojana Aadria mere äärses sadamalinnas Triestes. Trieste oli sajandi algul kosmopoliitne kultuuride kohtumispaik, mis Esimese maailmasõjani kuulus Austria-Ungari impeeriumisse. Umberto Saba kaaslinlased olid tollal näiteks romaanikirjanikud Italo Svevo (kodanikunimega Ettore Schmitz) ja James Joyce, kes arvatavasti õppis alles seal lähemalt tundma juudi kultuuri. Pärast Esimest maailmasõda tegutses Saba raamatukaupmehena ja sai tuntuks koguga *Il canzioniere* (Laulud; 1921), mille pealkiri loob sideme Petrarca ja Leopardi peateostega. Sama pealkirja all ilmus kuni poeedi surmani sellest raamatust mitmeid üha täiendatud uustrükke. Saba luule on lihtne, ligipääsetav, vaikne ja pretensioonitu, kuid tema autobiograafilised ja -kriitilised kirjutised annavad tunnistust luuletajat ajendanud liigutavalt lapsikust kuulsusejanust. Siin tõlgitud luuletustest kuulub "Talve keskpäev" tsüklisse "Kerged ja hõljuvad asjad" (1920), "Kits" (1921) on küllap kuulsaim Saba luuletus üldse, "Odüsseus" kuulub mediteerivamat laadi hilisluulesse. Eesti keeles on üks Saba esindusluuletusi *A mia moglie* (Naisele) ilmunud lühendatud kujul Johannes Semperi tõlkes juba 1924. aastal *Loomingus* (nr 6) ja viimati Semperi *Luulerännakute* I köites (1975). Üks Saba tõlge leidub ka Kalju Kruusa luulekogus *Meeleolu* (1999).

Giuseppe Ungaretti (1888–1970) luulet on rohkem tõlgitud, väikesed valikud on ilmunud *Loomingus* (1988, nr 2, tlk M. Talvet ja A. Kaalep; 2000, nr 6, tlk K. Kruusa), üks luuletus *Manas* (1961, nr 4, tlk I. Grünthal). Ivar Ivask oli temaga isiklikult kokku puutunud ja käsitlenud Ungaretti loomingut mitmes kirjutises. Ungarettist kõneldes ei saa juba tõesti mööda *ermetismo*'ks nimetatud voolust itaalia kirjanduses. Selle nimetuse tõi 1936. aastal halvustavas tähenduses käibele mõjukas kriitik Francesco Flora iseloomustamaks Ungaretti, Montale ja Quasimodo loomingut, mis ei järgivat Apollonit, vaid kelmide, ulmade ja ilukõne jumalat Hermest. Nende kõne olevat sama ähmane, tihe, läbitungimatu ja mõistetamatu nagu Hermes Trismegistosele omistatud esoteerilised tekstid.

Ungaretti luule sunnib järele mõtlema, mida õigupoolest tähendab luule puhul lihtne ja keeruline. Paljud ta varasemad tekstid võivad küll olla "epistemoloogiliselt" keerulised, aga "ontoloogiliselt" lihtsad, st nad ei ole just lihtsalt mõistetavad, olles samas ometi "elementaarsed", koosnedes vähestest ja lihtsatest elementidest. Ungaretti luule jaguneb üldjoontes kaheks ajajärguks. Esimest iseloomustab luulekeele tihendamine ja puhastamine subjektiivsusest ja diskursiivsest sidususest, luuletuste taandamine nende kondikavale, poeesiast "vee välja pigistamine". Teine faas on konstruktiivsem, luuletused muutuvad pikemaks, väljaarendatumaks, värssidest kaob kramplikkus. "Raskuse kadumine" kuulub kogusse *Sentimento del tempo* (Ajatunne; 1933), millega kulmineerus Ungaretti esimene periood. Siin on lihtsate vahenditega suudetud edasi anda ekstaatilist elamust kaotatud paradiisi tagasipöördumisest. "Sa purunesid" ei tundu aga enam sugugi ligipääsmatu või läbitungimatu luuletusena, eriti kui on teada, et see on kirjutatud sõja ajal Brasiilias poeedi väikese poja

surma puhul.

Nobeli auhinna laureaadi (1975) **Eugenio Montale** (1896–1981) luuletee algas nagu teistelgi ta kaasaegsetel Gabriele D'Annunzio võimsa kuulsuse varjus. D'Annunzio keelemeisterlik luule ülistas maailma, inimkonda, loodust ja eelkõige iseennast. Niisugune grotesksel edev, joovastav ja vitaalne vaimulaad suubus lõpuks moraalitusse konformismi ja hakkas kenasti kokku kõlama fašismiga. D'Annunzio fantaasiarohke panteism ja kutsumus luua grandioosseid illusioone oli Leopardi läbinägeliku karguse antipoodiks. Selles kontekstis näib noore Montale (aga ka Ungaretti) pöördumine Leopardi juurde lausa paratamatuna. Nagu Leopardigi, tunneb Montale end siin maailmas kohatuna ja võõristab masse, sellal kui D'Annunzio pühitseb massidega sulandumist ja esineb otsekui Paani taaskehastusena. Montale varajane, 19aastaselt kirjutatud luuletus *Merrigiare...* sarnaneb oma lähtemotiivilt Leopardi "Lõpmatusega": vaatevälja piirab barjäär, mis jaotab reaalsuse poeedi siseilmaks, nähtavaks maailmaks ja teispoolsuseks. Aga kui Leopardi luuletused tõukuvad enamasti mingist negatiivsest joovastusest, siis Montale tõrgub järele andmast apokalüptilise meeleheite suurtele žestidele. See eristab Montalet ka Eliotist, keda ta tõlkis ning kelle põua- ja ahtruse-kujunditele leidub itaallase luules paralleele. Montale luulemaailm on enamasti söövitav ja happeline, kuid näiteks 50ndatel kirjutatud meistriteost "Angerjas" kannab juba positiivsem nägemus: kalast saab uuenemise, taassünni ja loodusliku kokkukuuluvuse sümbol, mille helgis heiastuvad inimsilmad. Vabavärsilise luuletuse viimased viis rida on riimiküllased, küllap selleks, et tõsta esile kaksiku-motiivi: *l'iride breve, gemella / de quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu / non crederia sorella?* (Kohmakalt ja bukvalistlikult: "üürike vikerkaar, selle [iirise] kaksikõde, mida raamivad su ripsmed ja mida sa kiirgad puutumatuna inimese poegade hulgas, kes on kostunud su mudas – kas sa saad mitte uskuda, et ta on õde?") Montale esimese eestindaja Ivar Grünthali versiooni lõpuread taotlevadki kõlajäljendust, kuid kujundliku kaugenemise hinnaga: "tükk vikerkaart mis lauge alla / jääb valla kaksikõena kesk vikerkesta, / et inimlaste seas muda kullana kesta, / kas sa ei usaldaks pidada / õeks teda keset halla?" (vt *Mana* 1961, nr 4). Lisaks kahele Grünthali tõlkele on valik Montale luuletusi ilmunud Paul-Eerik Rummo tõlkes ja saatesõnaga *Loomingus* (1976, nr 1) ning hiljem kogus "Oo et sädemeid kiljuks mu hing" (1985). Nende seas on ka siintõlgitud *Meriggiare pallido e assorto*.

M. V.

JOHN CAGE

KOMMUNIKATSIOON

Inglise keelest tõlkinud Hasso Krull

Järgnev tekst on kokku pandud küsimustest ja tsitaatidest. Mõned tsitaadid on võetud teiste ja mõned mu enese kirjutistest. (Christian Wolffi omad on tema artiklist "Uus ja elektrooniline muusika", ilmunud ajakirjas Audience *nr 3, vol. V, 1958.) Tsitaatide hulk ja järjekord tulenesid juhuseoperatsioonidest. Ettekande ajastus polnud komponeeritud. Siiski panen seda loengut esitades ajastuse alati paika, lisades mõnikord juhuseoperatioonide abil näpunäited, millal ma esitamise käigus pean läitma sigareti.*

NICHI NICHI KORE KO NICHI: IGA PÄEV ON ILUS PÄEV
Mis siis, kui ma küsin kolmkümmend kaks küsimust?
Mis siis, kui ma aeg-ajalt lakkan küsimast?
Kas see teeb asjad selgeks?
Kas kommunikatsioon on miski, mis on selgeks tehtud?
Mis on kommunikatsioon?
Muusika – mida see kommunikeerib?
Kas see, mis on selge mulle, on selge ka teile?
Kas muusika on lihtsalt helid?
Mida ta siis kommunikeerib?
Kas mööduv veoauto on muusika?
Kui ma teda näen, kas pean teda ka kuulma?
Kui ma ei kuule teda, kas ta siis ikkagi kommunikeerib?

Tõlgitud kogumikust: Silence. Lectures and writings by John Cage. Cambridge, M.I.T. Press, 1961, lk 41–56. Tegu on redigeeritud variandiga loengust, mille Cage esitas esmakordselt 1958. aastal Rutgersi ülikoolis New Jersey's ja mille ta hiljem paigutas kolmanda osana seeriasse "Composition as Process".

Kui ma teda nähes teda ei kuule, aga kuulen midagi muud, näiteks munavisplit, sest olen toas ja vaatan välja, kas siis kommunikeerib veoauto või munavispel?
Kumb on musikaalsem, kas tehasest mööduv veoauto või muusikakoolist mööduv veoauto?
Kas muusikakooli sees on musikaalsed inimesed ja väljaspool muusikakooli ebamusikaalsed?
Kui need, kes on sees, eriti hästi ei kuule, kas see muudab mu küsimust?
Kas te saate aru, mis ma mõtlen, kui ütlen kooli sees?
Kas helid on lihtsalt helid või on nad Beethoven?
Inimesed pole helid, või on?
Kas on olemas vaikust?
Kui ma lähen inimestest eemale, kas pean siis ikka midagi kuulama?
Näiteks kui olen ära metsas, kas pean siis kuulama oja vulinat?
Kas alati on miski, mida kuulata, ja kunagi pole rahu ja vaikust?
Kui mu pea on täis harmooniat, meloodiat ja rütmi, mis siis juhtub, kui telefon heliseb – mis saab minu rahust ja vaikusest?
Ja kui see harmoonia, meloodia ja rütm minu peas olid euroopalikud, mis on siis juhtunud näiteks Jaava muusika ajalooga – võrreldes seda mu peaga?
Kas me küsimusi küsides kuhugi jõuame?
Kuhu me läheme?
Kas see on kahekümne kaheksas küsimus?
Kas on olemas olulisi küsimusi?
"Kuidas on sul vaja ettevaatlikult jätkata dualistlike mõistetega?"
Kas mul on veel kaks küsimust?
Ja kas nüüd pole ühtegi?

Küsisingi kolmkümmend kaks küsimust, kas võin nüüd küsida veel nelikümmend neli?
Võin küll, aga kas ka tohin?
Miks ma pean küsimist jätkama?
Kas on üldse põhjust küsida, miks?
Kas ma küsiksin, miks, kui küsimused poleks sõnad, vaid oleksid helid?
Kui sõnad on helid, kas nad on siis muusikahelid või lihtsalt mürad?

Kui helid on mürad, aga pole sõnad, kas neil on siis tähendus?
Kas nad on muusikahelid?
Kui meil on näiteks kaks heli ja kaks inimest, ja kummastki üks on ilus, kas saab siis olla kommunikatsiooni kõigi nelja vahel?
Ja kui on olemas reeglid, siis küsin teilt, kes need tegi?
Mind huvitab, kas see kõik algab kuskilt, ja kui, siis kus see lakkab?
Mis juhtub minuga või teiega, kui peame viibima kuskil, kus ilu ei ole?
Küsin teilt, millalgi, ka, juhtuvad ajas helid, mis juhtub meie kuulmiskogemusega, teie, minu, meie kõrvadega, kuulmisega, mis juhtub kui helid mis on ilusad millalgi lakkavad ja ainsad kuuldavad helid ei ole kuuldes ilusad vaid on koledad, mis siis meiega juhtub?
Kas me kunagi jõuame selleni, et mõtleme, et inetud helid on ilusad?
Kui kõrvaldame ilu, mis meil siis on?
Kas oleme leidnud tõe?
Kas oleme leidnud religiooni?
Ehk saime mütoloogia?
Oskaks me sellega midagi peale hakata, kui see meil oleks?
Ehk leidsime viisi, kuidas teenida raha?
Ja kui raha on käes, kas see kulutatakse muusikale?
Kui Venemaa kulutab Brüsseli laadale kuuskümmend miljonit, kõvasti muusikat ja tantsu, ja Ameerika sellest ühe kümnendiku, kas see tähendab siis, et üks kümnest ameeriklasest on niisama musikaalne ja kinesteetiline kui kõik venelased ühtekokku?
Kui kõrvaldame raha, mis meil siis on?
Kuna me pole veel kõrvaldanud tõde, kuhu läheme siis seda otsima?
Kas me mitte ei öelnud, et ei lähegi, või küsisime just, kuhu me läheme?
Kui me ei öelnud, et ei lähegi, siis miks ei öelnud?
Kui meil oleks aru peas, teaksime ju ehk ise tõde ega peaks minema seda otsima?
Kuidas me muidu suudaksime, nagu öeldakse, juua klaasikest vett?
Me tunneme ju, või ei tunne, kõikide teiste religiooni, mütoloogiat, ja filosoofiat ja metafüüsikat ühtepidi ja teisipidi, nii et miks oleks meile vaja enda oma, kui see meil oleks, aga ei ole, või on?
Aga muusika, on meil üldse muusikat?
Kas poleks parem ka muusika lihtsalt kõrvaldada?
Mis meil siis oleks?

Jazz?
Mis järele jääb?
Kas tahate öelda, et see on mõttetu mäng?
Kas see on sama, mis tõusta üles ja kuulda iga päeva esimest heli?
Kas on võimalik, et võin küsimuste küsimist igavesti monotoonselt jätkata?
Kas peaksin teadma, kui palju küsimusi kavatsesin küsida?
Kas peaksin oskama loendada, et küsida küsimusi?
Kas pean teadma, millal lõpetada?
Kas see on meie võimalus, olla elus ja küsida?
Kui kaua suudame olla elus?

KAASAEGNE MUUSIKA EI OLE TULEVIKU MUUSIKA
EGA MINEVIKU MUUSIKA VAID LIHTSALT
MEIEGA OLEV MUUSIKA: SEE HETK, NÜÜD
SEE NÜÜD HETK.

Juhtus midagi tähelepanuväärset: küsisin küsimusi; nüüd tsiteerin üht loengut, mille pidasin aastaid tagasi. Muidugi küsin hiljem veel küsimusi, aga mitte praegu: pean tsiteerima.

SEE HETK MUUTUB ALATI. (VAIKISIN: NÜÜD
MA RÄÄGIN.) KUIDAS VÕIKSIME ÖELDA, MIS ON
KAASAEGNE MUUSIKA,
KUI ME EI KUULAGI SEDA, VAID KUULAME
LOENGUT SELLEST. JA SEE EI OLE SEESAMA.
SEE ON LOBISEMINE. OLLES SEL HETKEL KAASAEGSEST MUUSIKAST
EEMAL (AINULT MÕELDES SELLEST) MÕTLEB IGAÜKS MEIST
OMA MÕTTEID, OMAENESE KOGEMUSELE, JA IGA
KOGEMUS ERINEB JA IGA KOGEMUS MUUTUB JA SELLAL
KUI ME MÕTLEME MINA RÄÄGIN JA KAASAEGNE MUUSIKA MUUTUB.
NII NAGU ELUGI MUUTUB. KUI TA EI MUUTUKS
SIIS OLEKS TA SURNUD JA MÕNEDELE MEIST MÕNIKORD
MUIDUGI ONGI, AGA TA MUUTUB IGA HETK JA ELAB JÄLLE.
RÄÄGIME PISUT KAASAEGSEST PIIMAST:
TOATEMPERATUURIL TA MUUTUB, LÄHEB HAPUKS JNE, JA

SIIS JÄLLE UUS PUDEL JNE, JUHUL KUI TEDA
EI ERALDATA OMA MUUTUMISEST
PULBRISTAMISEGA VÕI KÜLMUTAMISEGA (MIS AEGLUSTAVAD
TEMA ELUSUST (SEE TÄHENDAB, MUUSEUMID JA AKADEEMIAD ON
SÄILITAMISVIIS) ERALDAME ASJAD AJUTISELT ELUST
(MUUTUMISEST) AGA IGA HETK VÕIB OOTAMATULT TULLA HÄVITUS
JA SEE MIS SIIS JUHTUB ON VÄRSKEM

KUI ERALDAME MUUSIKA ELUST, SAAME KUNSTI (MEISTRITEOSTE
KOMPENDIUMI). KAASAEGSE MUUSIKA PUHUL, KUI TA ON TÕEPOOLEST
KAASAEGNE, EI OLE MEIL AEGA SELLISEKS ERALDAMISEKS (MIS
KAITSEB MEID ELAMISE EEST), JA NIISIIS KAASAEGNE MUUSIKA ON
ROHKEM ELU KUI KUNST JA IGAÜKS KES SEDA TEEB
ON ÜHEGA VAEVU VALMIS KUI JUBA ALUSTAB TEIST SAMUTI NAGU
PESTAKSE NÕUSID, HAMBAID, JÄÄDAKSE UNISEKS
JA NII EDASI. TIHTI KEEGI EI TEAGI ET KAASAEGNE MUUSIKA
VÕIKS OLLA VÕI ON KUNST. MÕELDAKSE LIHTSALT ET SEE
AJAB NÄRVI. ÜHT VÕI TEISTMOODI NÄRVI,
SEE TÄHENDAB TA EI LASE MEIL LUBJASTUDA.
KAASAEGNE MUUSIKA ON VÕI VÕIKS OLLA
ELUVIIS IGAÜHELE MEIST.
TULEB MEELDE PALJU LUGUSID MILLE VÕIKS VAHELE TORGATA
(SAMUTI NAGU MUIDE PRAEGU, KUI MA SEDA KIRJUTAN
MIDA MA NÜÜD RÄÄGIN, TELEFON KOGU AEG HELISEB JA SIIS
TOIMUB KAASAEGNE VESTLUS SELLE ASEMEL ET VALMISTUDA
ÜHEL TEATAVAL VIISIL LOENGUKS). ESIMENE LUGU
ON PÄRIT *Sri Ramakrishna evangeeliumist*. TEMA ELU JA KÕNED
AVALDASID MÕJU ÜHELE MUUSIKULE, KES HAKKAS
ARVAMA, ET TA PEAKS LOOBUMA MUUSIKAST JA HAKKAMA
RAMAKRISHNA ÕPILASEKS. AGA KUI TA OLI SEDA
ÖELNUD, VASTAS RAMAKRISHNA, MITTE MINGIL JUHUL. JÄÄGE
MUUSIKUKS: MUUSIKA ON KIIRE TRANSPORDIVAHEND.
SEE TÄHENDAB, KIIRE TRANSPORDIVAHEND
"IGIKESTVASSE" ELUSSE,
MIS TÄHENDAB, ELUSSE, PUNKT. TEINE LUGU ON SELLEST
ET KUI MA SAIN TEADA ET PEAN PIDAMA SELLE LOENGU PIDASIN NÕU

Muutuste raamatuga JA SAIN KULLI JA KIRJA VISATES HEKSAGRAMMI
MÕJUTAMINE, STIMULEERIMINE. KUUS ÜLEVAL ÄÄRES
TÄHENDAB, ET MÕJU ILMNEB LÕUGADES, PÕSKEDES JA KEELES,
KOMMENTAAR AGA ÜTLEB: KÕIGE PEALISKAUDSEM VIIS
PÜÜDA TEISI MÕJUTADA ON TEHA SEDA KÕNEGA, MILLE TAGA POLE
MIDAGI REAALSET. NIISUGUSE LOBAGA SAAVUTATUD MÕJU JÄÄB
PARATAMATULT TÄHTSUSETUKS. SIISKI, MINA EI OLE SELLE
KOMMENTAARIGA NÕUS. MINU MEELEST POLE MINGIT VAJADUST
PANNA LOBISEMISE TAHA MIDAGI "REAALSET". MINA EI ARVA,
ET LOBISEMINE OLEKS KUIDAGI TÄHTSAM VÕI TÄHTSUSETUM KUI ÜKS
KÕIK MIS MUU ASI. MULLE TUNDUB, ET ASI SEISAB LIHTSALT
RÄÄKIMISE JÄTKAMISES, JA SEE POLE TÄHTIS EGA TÄHTSUSETU,
HEA EGA HALB, VAID ON LIHTSALT JUHTUMISI MINU PRAEGUNE
ELUVIIS JA SEE SEISNEB LOENGU PIDAMISES ILLINOISIS JA TOOB MEID
TAGASI KAASAEGSE MUUSIKA JUURDE. KUI AGA PÕIKAKS
VEEL KORD KÕRVALE, TULLES TAGASI *Muutuste raamatu* JUURDE:
GRAATSIA HEKSAGRAMM
(MIS ON KA KUNSTI HEKSAGRAMM) SELGITAB KUNSTITEOSE
MÕJU JUSTKUI OLEKS SEE MÄETIPULT KIIRGAV
VALGUS, MIS TEATAVAL MÄÄRAL TUNGIB LÄBI ÜMBRITSEVA PIMEDUSE.
SEE TÄHENDAB, KUNSTI ON PEETUD VALGUSTAVAKS
JA ÜLEJÄÄND ELU ON PIME. MUIDUGI POLE MA SELLEGA NÕUS.
KUI OLEKS OLEMAS MINGI OSA ELUST, MIS ON KÜLLALT PIME,
ET HOIDA EEMAL
KUNSTI VALGUST, TAHAKSIN OLLA SELLES PIMEDUSES, KAS VÕI
KÄSIKAUDU KOBADES, AGA ELUS JA MA ARVAN ET KAASAEGNE
MUUSIKA OLEKS KA SEAL PIMEDUSES, PÕRGATES ASJADEGA KOKKU, AJADES
MÕNESID NEIST ÜMBER JA ÜLDISELT LIITUDES KOGU SELLE SEGADUSEGA MIS
ON ELULE OMANE (KUI TA VASTANDUB KUNSTILE), SELLE ASEMEL ET
LIITUDA KORRA JA STABILISEERITUD TÕE JA ILU JA VÕIMUGA
MIS ON OMASED
MEISTRITEOSELE (KUI SEE VASTANDUB ELULE).
KAS VASTANDUB? JAH,
VASTANDUB KÜLL. MEISTRITEOSED JA GEENIUSED KÄIVAD KOKKU
JA KUI ME ÜHE JUUREST TEISE JUURDE JOOSTES
MUUDAME ELU TURVALISEMAKS

KUI TA TEGELIKULT ON SIIS ME ILMSELT EI SAAGI MIDAGI TEADA KAASAEGSE MUUSIKA OHTUDEST EGA SUUDA ISEGI JUUA KLAASIKEST VETT. SELLEKS ET TEHA MISKI MEISTRITEOSEKS, PEAB OLEMA PIISAVALT AEGA, ET TA KLASSIFITSEERIDA JA KLASSIKALISEKS TEHA.

AGA KAASAEGSE MUUSIKA PUHUL POLE AEGA MINGIKS KLASSIFITSEERIMISEKS. EI JÄÄ MUUD ÜLE, KUI ÄKKI KUULATA SAMUTI NAGU NOHUGA EI JÄÄ MUUD ÜLE KUI ÄKKI AEVASTADA. KAHJUKS ON EUROOPALIK MÕTLEMINE PANNUD PAIKA ET NEID TEGELIKKE ASJU MIS JUHTUVAD NII NAGU ÄKKI KUULAMINE VÕI ÄKKI AEVASTAMINE EI PEETA SÜGAVATEKS. MÖÖDUND TALVEL ÜHEL COLUMBIAS PEETUD LOENGUL ÜTLES SUZUKI, ET ORIENTAALNE JA EUROOPALIK MÕTLEMINE ERINEVAD SELLE POOLEST, ET EUROOPALIK NÄEB ASJADES ÜKSTEISE PÕHJUSI JA TAGAJÄRGI, SELLAL KUI ORIENTAALNE EI PANE PÕHJUSE JA TAGAJÄRJE NÄGEMISELE RÕHKU VAID HOOPISKI SAMASTUB SELLEGA MIS ON SIIN JA PRAEGU. SIIS RÄÄKIS TA KAHEST KVALITEEDIST: TÕKESTAMATUS JA ÜKSTEISELÄBIMINE. ÜKS NEIST, TÕKESTAMATUS, NÄEB IGA ASJA RUUMIS JA IGA INIMOLENDIT KESKMES ASUVANA, KUSJUURES IGA KESKMESOLIJA ON KÕIGE AUSTATUM KÕIGIST. ÜKSTEISELÄBIMINE AGA TÄHENDAB, ET IGAÜKS NEIST KÕIGE AUSTATUMATEST LIIGUB KÕIKIDES SUUNDADES VÄLJAPOOLE LÄBIDES KÕIKI NEID TEISI JA OLLES NEIST IGAÜHE LÄBITUD ÜKSKÕIK MILLISES AJAS VÕI MILLISES RUUMIS. NII ET KUI ÖELDA, ET POLE PÕHJUST EGA TAGAJÄRGE, TÄHENDAB SEE, ET ON OLEMAS PÕHJUSTE JA TAGAJÄRGEDE LOENDAMATU LÕPMATUS, NII ET TEGELIKULT ON IGAÜKS JA IGA ÜKSIK ASI KOGU AJAS JA RUUMIS SEOTUD IGAÜHE JA IGA ÜKSIKU ASJAGA KOGU AJAS JA RUUMIS. KUNA SEE NÕNDA ON, EI OLE MINGIT VAJADUST EDENEDA ETTEVAATLIKULT EDU JA EDUTUSE VÕI ILUSA JA INETU VÕI HEA JA KURJA DUALISTLIKE MÕISTETE VARAL, VAID LIHTSALT KÕNDIDA, "MÕTLEMATA," NAGU KIRJUTAB MEISTER ECKHART, "KAS MUL ON ÕIGUS VÕI TEEN MIDAGI VALESTI."

Nüüd on käes 1958 septembri teine teisipäev ja mul on ikka veel päris palju öelda: ma ei lähene sugugi lõpule. Pean küsima neli küsimust:

Kui, ja nõnda see on, me kõrvaldasime muusika, kas tähendab see, et meil pole midagi kuulata?
Kas te ei nõustu Kafkaga, kui ta kirjutas, "Psühholoogia – ei iial enam?"

Kui peaksite kahe käe sõrmedel loetlema muusika, mille te võtaksite kaasa, kui läheksite põhjapoolusele, mida te siis võtaks?
Kas on tõsi, et tõeliselt olulisi küsimusi polegi olemas?

Pisut informatsiooni informatsiooniteooriast, mis võiks olla informatiivne

FOURIER-ANALÜÜS VÕIMALDAB VÄLJENDADA AJAFUNKTSIOONI (VÕI MIS TAHES SÕLTUMATUT MUUTUJAT) PERIOODILISTE (SAGEDUS-) KOMPONENTIDE KAUDU. SAGEDUSKOMPONENDID ON TÄIELIKU SIGNAALI ÜLEÜLDISED OMADUSED. FOURIER-ANALÜÜSI ABIL SAAB VÄLJENDADA SIGNAALI VÄÄRTUST MIS TAHES PUNKTIS, KASUTADES SIGNAALI ÜLEÜLDISI SAGEDUSOMADUSI; VÕI ÜMBERPÖÖRDULT, NEED ÜLEÜLDISED OMADUSED SAAB LEIDA SIGNAALI VÄÄRTUSTE KAUDU TA ERINEVATES PUNKTIDES.

Mida ma ütlesin?
Kus on "peaks", kui öeldakse, et sul peaks olema midagi ütelda?
Kolm. Tegelikult on see, mille sa kõrvaldasid, ikka sinuga, eks ole ju?
Neli. Kus kõrvaldasid sa millegi, et temast täiesti lahti saada?
Viis. Miks te ei tee nagu mina, lastes igal mõttel minna, nagu oleks see tühjus?
Kuus. Miks te ei tee nagu mina, lastes igal mõttel minna, nagu oleks see pehkinud puu?
Miks te ei tee nagu mina, lastes igal mõttel minna, nagu oleks see üks kivike?
Miks te ei tee nagu mina, lastes igal mõttel minna, nagu oleks see tuhk ammu kustund tuleasemelt, või lihtsalt andes põgusa vastuse vastavalt olukorrale?

Üheksa. Kas te tõesti arvate, et mõõdetava entiteedi olemasolu avastamine, täpsemalt see energia, millega saab mõõta mehhaanilist, termilist, elektrilist või ükskõik missugust füüsilist toimimist, nii potentsiaalset kui aktuaalset toimimist, lihtsustab tublisti mõtlemist füüsikalistest nähtustest?
Kas olete nõus Bouleziga, kui ta ütleb, mis ta ütleb?
Ega teil kõht pole tühjaks läinud?
Kaksteist. Miks peaks (te teate enam-vähem, mis te saate)?
Kas Boulez on ikka kohal, või läks ta ära, kui vaatasin mujale?
Miks te arvate, et loobuti arvust 12, aga mitte seeriate ideest?
Või loobuti sellestki?
Ja kui ei, siis miks?
Vahepeal, kas tahaksite kuulda Christian Wolffi *Prepareeritud klaverile* kõige esimest ettekannet?
Taeva pärast, mida meile lõunasöögiks antakse, ja mis siis edasi juhtub?
Veel muusikat?
Elusat või surnut, see ongi see suur küsimus.
Kui uni tuleb peale, kas te lähete siis magama?
Või lebate avasilmi?
Miks ma pean edasi küsima?
Kas selsamal põhjusel, miks ma muusikat edasi kirjutan?
Aga on ju selge, eks ole, et ma praegu ei kirjuta muusikat?
Miks nad siis nimetavad mind heliloojaks, kui ma muud ei teegi, kui küsin küsimusi?
Kui keegi meie seast ütleb, et kaksteist tooni peaksid olema reas, ja keegi teine ütleb, et ei peaks, kummal siis on õigus?
Mis siis, kui B-bemoll, nagu öeldakse, lihtsalt tuleb mulle pähe?
Kuidas saan ta panna iseenesest tulema, nii et ta lihtsalt ei kargaks välja mu mälust, maitsest ja psühholoogiast?
Kuidas?
Kas teie teate, kuidas?
Ja kui mina või keegi teine leiaks viisi, kuidas heli saab olla tema ise, kas siis keegi kuuldekaugusel olija suudaks seda kuulata?
Miks nii paljudel inimestel on nii raske kuulata?
Miks nad hakkavad juttu ajama, kui on midagi kuulata?
Kas nende kõrvad ei olegi pea küljes, vaid hoopis suus, nii et midagi

kuuldes on esimene impulss hakata juttu ajama?
Eks ju, olukord tuleks muuta normaalsemaks?
Miks nad ei hoia suud kinni ja kõrvu lahti?
Kas nad on rumalad?
Ja kui on, miks nad siis ei püüa oma rumalust varjata?
Kas halvad kombed omandati koos muusikaalaste teadmistega?
Kas musikaalsus teeb inimese paugupealt rumalaks ja kuulamisvõimetuks?
Kas sel juhul mitte ei peaks muusikaõpingud lõpetama?
Kus on teie mõtlevad mütsikesed?

ME LÄBIME AEGA JA RUUMI. MEIE KÕRVAD ON SUUREPÄRASES OLEKUS.

HELI ON KAS KÕRGE VÕI MADAL, VAIKNE VÕI VALI, TAL ON TEATAV TÄMBER, TA VÄLTAB TEATAVA AJA, JA TAL ON LEVIPIIRKOND.

Kas ta on kõrge?
Kas ta on madal?
Kas ta on vahepealne?
Kas ta on vaikne?
Kas ta on vali?
Kas neid on kaks?
Kas neid on rohkem kui kaks?
Kas see on klaver?
Miks ei ole?
Kas see oli lennuk?
Kas see on müra?
Kas see on muusika?
Kas see on vaiksem kui enne?
Kas see on ülehelikiirusega?
Millal see lõpeb?
Mis edasi tuleb?
Kas see on aeg?
Kas väga lühike?
Või väga pikk?
Või vahepealne?
Kui mul oleks, mida vaadata, kas see oleks siis teater?

Kas helist piisab?
Mida mul veel on vaja?
Kas saan selle, olgu mul seda vaja või ei?
Kas see on heli?
Ja jällegi, kas see on siis muusika?
Kas muusika – see sõna, ma mõtlen – on heli?
Kui on, kas siis muusika on muusika?
Kas sõna "muusika" on muusika?
Kas see kommunikeerib midagi?
Kas peab?
Kui ta on kõrge, kas kommunikeerib?
Kui ta on madal, kas kommunikeerib?
Kui ta on vahepealne, kas siis kommunikeerib?
Kui ta on vaikne, kas siis?
Kui ta on vali, kas siis?
Kui see on intervall, kas siis?
Mis on intervall?
Kas intervall on akord?
Kas akord on agregaat?
Kas agregaat on konstellatsioon?
Mis on konstellatsioon?
Kui palju helisid üldse on olemas?
Miljon?
Kümme tuhat?
Kaheksakümmend kaheksa?
Kas pean küsima veel kümme?
Kas küsin?
Miks?
Miks ma küsin?
Kas ma otsustasin nii palju küsida?
Kas see ei olnud risk?
Kas oli?
Miks ma riskeerisin?
Kas see ei lõpe kunagi?
Miks ei lõpe?
EI OLE OLEMAS VAIKUST. MINE KAJAVABASSE RUUMI JA KUULA SEAL OMA

NÄRVISÜSTEEMI JA VERERINGET.

MUL POLE MIDAGI ÖELDA JA MA ÜTLEN SEDA.

Kas küsiksin liiga palju, kui küsiksin veel kolmkümmend kolm?
Kes küsib?
Kas mina küsin?
Kas ma siis ei tea, mis meelt ma olen?
Miks ma siis küsin, kui ei tea?
Küsimine pole siis ülearu?
Eks?
Öelge siis mulle, kas Bach meeldib teile rohkem kui Beethoven?
Ja miks?
Kas tahaksite kuulda Bo Nilssoni *Kvantiteete* hoolimata sellest, kas seda esitatakse esmakordselt või ei?
Kas keegi on hiljuti näinud Meister Eckharti?
Kas tõsine muusika on teie meelest küllalt tõsine?
Kas seitsmes akord on tänapäeva muusikas sobimatu?
Aga viiendikud ja oktavid?
Mis oleks, kui seitsmes akord ei olekski seitsmes?
Kas ei tundu tobe aina küsida, kui nii palju pakilisi asju ootab tegemist?
Aga pool on juba läbi, eks ole?
Kas võtame pikema sammu?
Kas oleme ühel nõul, et muusika valdkond vajab virgutamist?
Kas me ei ole ühel nõul?
Milles?
Kas kommunikatsioonis?
Kui mul on kaks heli, kas need on omavahel seotud?
Kui keegi on ühele neist ligemal kui teisele, kas ta on siis rohkem seotud esimesega?
Mida teha helidega, mis on liiga kaugel, et neid kuulda?
Helid on lihtsalt võnkumised, eks ole ju?
Nad on osa laiast võnkumiste reast, kuhu kuuluvad raadiolained, valgus ja kosmilised kiired, eks ole ju?
Miks ma seda enne ei maininud?

Kas see ei erguta kujutlusvõimet?
Kas hakkame nüüd kiitma Jumalat, kellelt on tulnud kõik õnnistused?
Kas heli on õnnistus?
Kordan, kas heli on õnnistus?
Kordan, kas tahaksite kuulda Bo Nilssoni *Kvantiteete* hoolimata sellest, kas seda esitatakse esmakordselt või ei?

Belglased küsisid minult, missugune on Ameerika avangard, ja ma rääkisin neile nõnda:

AMEERIKAS ON HELILOOMINGU RADU NIISAMA PALJU KUI HELILOOJAID. KUSKILT EI SAA INFORMATSIOONI, MIS ÕIETI TOIMUB. POLE ÜHTEGI TÄNAPÄEVA MUUSIKA AJAKIRJA. KIRJASTAJAD POLE HUVITATUD. KÕIK OLEMASOLEVAD ÜHINGUD (BROADCAST MUSIC INC., AMEERIKA HELILOOJATE, AUTORITE JA KIRJASTAJATE LIIT) TEGELEVAD MAJANDUSEGA JA ON PRAEGU SEOTUD OLULISE SEADUSEELNÕUGA. NEW YORGIS ON HELILOOJATE LIIT JA RAHVUSVAHELINE KAASAEGSE MUUSIKA ÜHING KOKKU SULANUD, UUE ORGANISATSIOONI PÕHIHUVI ON KONSOLIDEERIDA SCHÖNBERGI JA STRAVINSKI SAAVUTUSI. SELLES RINGIS ON KAHTLEMATA OLEMAS OMA AVANGARD, AGA VÄGA ETTEVAATLIK AVANGARD, MIS MINGIL JUHUL EI RISKEERI. KÕIGE TUGEVAM JA SEIKLUSLIKUM KUJU ON SEAL MILTON BABBITT, KES ON MÕNEDES TÖÖDES RAKENDANUD SERIAALSET MEETODIT MITMESUGUSTELE HELIASPEKTIDELE. LÜNING JA USSACHEVSKY NING LOUIS JA BEBE BARRON ON TÖÖTANUD MAGNETLINDIGA, AGA SEE POLE PÄRIS AVANGARD, SEST NAD SÄILITAVAD KONVENTSIOONE JA ÜLDAKTSEPTEERITUD VÄÄRTUSI. NOORED ÕPIVAD NEOKLASSITSISTIDE JUURES JA NENDE AVANGARDIVAIM ON MÕNEL MÄÄRAL NAKATUNUD DODEKAFOONIAST. NII SÄRAVADKI SELLES SOTSIAALSES PIMEDUSES ENDISE EREDUSEGA EARLE BROWN, MORTON FELDMAN JA CHRISTIAN WOLFF, KUNA PALJUDES NOTATSIOONI, AUDITSIOONI JA ESITUSE LÕIKUDES ON NENDE TEGEVUS VÄLJAKUTSUV. ÜKSKI NEIST EI KASUTA SERIAALSET MEETODIT. BROWNI NOTATSIOON AJAGA VÕRDSES RUUMIS KALDUB PRAEGU PEENE JA TÄPSE DIREKTIIVSUSE POOLE. WOLFF ON

VÄLTUSES KASUTUSELE VÕTNUD LÕHUTUD JA OSALISED GRUPETTO'D, [IN TEMPI NULL], KALDUDES VASTASSUUNDA. FELDMANI GRAAFID ANNAVAD ESITAJALE PIIRANGUTES ÄÄRMISE VABADUSE.

Belglased küsisid ka seda, kas Ameerika avangard kulgeb Euroopa avangardiga samas suunas. Vastasin nõnda:

AMEERIKA AVANGARD NÄGI MÕNEDE EUROOPA HELILOOJATE TÖÖDE PROVOKATIIVSUST — PIERRE BOULEZ, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, HENRI POUSSEUR, BO NILSSON, BENGT HAMBRAEUS. NEID TÖID ON ESITATUD KONTSERTIDEL, ERITI ON SELLEGA SILMA PAISTNUD PIANIST DAVID TUDOR. HUVI NENDE TÖÖDE VASTU VÄHENDAB MÕNEL MÄÄRAL NENDE SERIAALNE MEETOD. AGA MEETODI OTSEKOHENE RAKENDAMINE, MILLEGA END REBITAKSE LAHTI TAVAPÄRASTEST OOTUSTEST, AVAB SAGELI KÕRVAD. SIISKI ON EUROOPA HELILOOJATELE OMANE TEATAV HARMOONILISUS, DRAMAATILISUS VÕI POEETILISUS, MIS PÖÖRDUB PIGEM HELILOOJATE KUI KUULAJATE POOLE JA MILLE TÕTTU AMEERIKA HELILOOJAD EI LÄHE NENDE SUUNAGA KAASA. PALJUDES AMEERIKLASTE TÖÖDES VÕETAKSE IGA KUULAJAT KESKSENA, NII ET KONTSERDI FÜÜSILISED TINGIMUSED EI VASTANDA KUULAJAID JA ESITAJAID, VAID PAIGUTAVAD ESITAJAD KUULAJATE SEKKA VÕI NENDE ÜMBER, NII ET IGA KÕRVAPAAR SAAB AINULAADSE AKUSTILISE ELAMUSE. TÕSI, NII KEERULINE SEADE POLE TÄIELIKULT JUHITAV, AGA SARNASES OLUKORRAS ON KUULAJA KA ENNE JA PÄRAST KONTSERTI — ST KESET IGAPÄEVAST KOGEMUST. EUROOPLASED EI PAISTA NIISUGUST PIDEVUST TAOTLEVAT, KUNA NÕNDA KAOB ERINEVUS "KUNSTI" JA "ELU" VAHEL. KOGENEMATU KÕRVA JAOKS ON EUROOPLASTE JA AMEERIKLASTE ERINEVUS SELLES, ET VIIMASTE TÖÖDES ON ROHKEM VAIKUST. SELLEST VAATEPUNKTIST OLEKS NILSSONI MUUSIKA VAHEPEALNE, BOULEZI JA MINU OMA AGA TEINETEISE VASTANDID. SEE PINNAPEALNE ERINEVUS ON ÜHTLASI SÜGAV ERINEVUS. LÜHIDALT ÖELDES, KUI VAIKUS EI PAISTA VÄLJA, SIIS PAISTAB VÄLJA HELILOOJA TAHE. SEESMINE VAIKUS VÕRDUB TAHTE EITUSEGA. "TUKASTADES TAMBIN RIISI." VÕIDAKSE OMETI PIDEVALT

TEGUTSEDA, ILMA ET SEEJUURES DOMINEERIKS TAHE. OLEMATA SÜNTAKS EGA STRUKTUUR, VÕRSUB TEGEVUS EESMÄRGITUNA ANALOOGSELT KOGU LOODUSELE.

On juba hilja, eks ole?
Ikkagi on mul veel jäänud teha kaks asja, niisiis tahan teada: kas tahaksite kuulda Bo Nilssoni *Kvantiteete* hoolimata sellest, kas seda esitatakse esmakordselt või ei?

Pean pisut ette lugema ühest Christian Wolffi kirjutisest. Ta ütleb nõnda:

SELLE MUUSIKA OLULISED KVALITEEDID, ÜKSKÕIK KAS TA ON ELEKTROONILINE VÕI MITTE, ON MONOTOONSUS JA SELLEGA KAASASKÄIV ÄRRITUS. MONOTOONSUS VÕIB SEISNEDA LIHTSUSES VÕI ÕRNUSES, JÕULISUSES VÕI KEERUKUSES. KEERUKUS KALDUB NEUTRALISEERIMISE POOLE: PIDEV MUUTLIKKUS ANNAB TULEMUSEKS TEATAVA SAMASUSE. MUUSIKA ON STAATILISE ISELOOMUGA. TA EI KULGE ÕIETI ÜHESKI SUUNAS. POLE TINGIMATA TARVIS TEGELDA AJAGA KUI MÕÕDUGA, MIS MÄÄRAB ÜHE MINEVIKUPUNKTI JA ÜHE TULEVIKUPUNKTI VAHELISE KAUGUSE ÜKSNES LINEAARSE PIDEVUSEGA. ASI POLE SELLES, ET OLEKS VAJA KUHUGI JÕUDA, TEHA PROGRESSI, EGA SELLES, ET OLLAKSE TULNUD MÕNEST KINDLAST KOHAST, TRADITSIOONIST VÕI FUTURISMIST. POLE EI MINEVIKUIHALUST EGA ENNETAMIST. TIHTI ON MUUSIKAPALA EHITUS RINGIKUJULINE: OSADE JÄRGNEVUS VARIEERUB, NAGU POUSSEURI *Klaveriharjutustes* VÕI STOCKHAUSENI *Klaveripalas XI*. CAGE'I VIIMASTES TÖÖDES ON KA NOTATSIOON MÕNIKORD RINGIKUJULINE — NOODIRIDA JOONESTIKUL, MIS EI MÄÄRA TINGIMATA ÄRA NENDE JÄRGNEVUST AJAS, SEE TÄHENDAB ESITAMISE JÄRJEKORDA. MÕNIKORD TULEB NOOTE LUGEDA RINGINA, KAHE SAMAAEGSELT VASTASSUUNAS KULGEVA "HÄÄLEGA". AJAASPEKT HAJUB. JA EUROOPLASED VÕTAVAD ORGANISEERITUST TIHTI "GLOBAALSENA", NII ET ALGUSED JA LÕPUD POLE PUNKTID JOONEL, VAID ON MUUSIKAPALA MATERJALIPIIRID (NÄITEKS HELIKÕRGUSTE ULATUSED VÕI VÕIMALIKUD TÄMBRIKOMBINATSIOONID), MIDA ESITADES VÕIDAKSE KOMBATA

IGA HETK. PALA PIIRE EI VÄLJENDATA MITTE JÄRGNEVUST MÄRKIVATEL AJAHETKEDEL, VAID TERVIKLIKU HELISTRUKTUURI RUUMILISE PROJEKTSIOONI ÄÄRTENA. ÄRRITUSE KVALITEET ISE ON SUBJEKTIIVSEMAT LAADI. VÕIKS ÖELDA, ET SEE ON IGATAHES PAREM RAHUSTAMISEST, HARIMISEST, ERUTAMISEST JA MUUDEST SARNASTEST KVALITEETIDEST. MUIDUGI LÄHTUB TA SELLESTSAMAST MONOTOONSUSEST, MITTE MÕNEST AGRESSIIVSUSE VÕI TUNDERÕHU VORMIST. SEE ON LIIKUMISE LIIKUMATUS. JA VÕIB-OLLA ÜKSNES SEE ONGI TÕELISELT LIIGUTAV.

Nüüd loen veel ühe Kwang-Tse loo ja lõpetan siis:

Yun Kiang rändas itta, kantuna leebest tuulest, ja kohtas ootamatult Hung Mungi, kes kargles ringi, laksutades vastu oma kannikaid ja keksides linnu moodi. Vaatepildist üllatunud, jäi Yun Kiang aupaklikult seisma ja ütles teisele: "Auväärne isand, kes te olete? ja miks te niimoodi teete?" Hung Mung keksis ikka edasi ja laksutas vastu kannikaid, aga vastas: "Tunnen rõõmu iseendast." "Tahaksin teilt midagi küsida," ütles Yun Kiang. Hung Mung tõstis pea, vaatas võõrale otsa ja ütles: "Kurnjäuh!" Sellest hoolimata Yun Kiang jätkas: "Taeva hingus on minetanud harmoonia; maa hingus on kinni seotud; kuue elemendi mõjud pole kooskõlas; neli aastaaega ei pea kinni oma õigetest perioodidest. Tahaksin nüüd nende kuue mõju põhiomadused ühendada, et kosutada kõiki elusolendeid. Kuidas peaksin seda tegema?" Hung Mung laksutas vastu kannikaid, keksis ringi, raputas pead ja ütles: "Mina ei tea; mina ei tea!"

Yun Kiang ei saanud küsimist jätkata; aga kolme aasta pärast rändas ta jälle itta, ja matkates läbi Sungi kõnnumaa, kohtas juhtumisi Hung Mungi. Rõõmsana ruttas ta ligemale ja ütles: "Ega sa pole mind unustanud, oo Taevas? Ega sa pole mind unustanud, oo Taevas?" Samal ajal kummardas ta kaks korda maani, lootes saada temalt õpetusi. Hung Mung ütles: "Loiult ringi uidates ei tea ma, mida otsin; metsikust tungist kantuna ei tea ma, kuhu lähen. Uitan ringi oma veidral viisil, mida oled näinud, ja näen, et miski ei toimi ilma kava ja korrapärata – mida mul veel vaja teada?" Yun Kiang vastas: "Mindki näib kandvat sihitu jõud, aga ometi käivad inimesed kõikjal mu järel. Ma

ei saa neid keelata. Kuna aga nemad jäljendavad mind, tahan mina kuulda mõnd sõna sinult." Teine vastas: "See, mis häirib Taeva korrapärast kava, põrkab kokku asjade loomusega, ei lase täide minna Taeva kummalistel töödel, pillutab laiali loomakarjad, sunnib linde öösiti laulma, toob õnnetust taimedele ja hukatust putukatele; see kõik tuleb minu meelest valitsejate veast." "Mis ma siis peaksin tegema?" küsis Yun Kiang. "Ah," vastas teine, "sellega sa ainult haavad neid! Lahkun nüüd sinust tantsiskledes ja lähen koju." Yun Kiang läks temaga kaasa. "Nii raske oli sinuga kokku saada, oo Taevas! Tahaksin kuulda sinult veel mõnd sõna." Hung Mung ütles: "Ah! su vaim vajab kosutust. Võta lihtsalt kätte ja ära tee midagi, siis muutuvad asjad iseenesest. Jäta oma keha hooletusse; heida endast ära kuulmine ja nägemine; unusta, mis sul on asjadega ühist; kultiveeri suurt sarnasust plastilise eetri kaosega; vallanda oma vaim; lase oma meel vabaks; ole vagusi, justkui sul polekski hinge. Paljususes pöördub iga asi tagasi oma juure juurde, teadmata, et ta seda teeb. Kõik nad on otsekui kaoseseisundis, ega lahku sellest terve oma olemasolu vältel. Kui nad teaksid, et pöörduvad tagasi oma juure juurde, lahkuksid nad sellest teadlikult. Nad ei küsi tema nime; nad ei püüa välja uurida oma loomust; nii hakkavadki asjad iseenesest elama."

Yun Kiang ütles: "Taevas, sa andsid mulle edasi teadmise, kuidas sa toimid, ja ilmutasid mulle selle müsteeriumi. Olen seda otsinud kogu elu, nüüd aga sain ta kätte." Siis kummardas ta kaks korda maani, tõusis püsti, jättis hüvasti ja läks ära.

. . . . . .

Ükskord üle koridori Sonya Sekulal külas olles märkasin, et ta maalib vasaku käega. Küsisin: "Sonya, kas sa pole mitte paremakäeline?" "Olen küll," vastas tema, "aga võib juhtuda, et ma ei saa paremat kätt enam kasutada, sellepärast harjutangi vasakuga maalimist." Hakkasin naerma ja ütlesin: "Aga mis siis, kui sa ei saa kasutada kumbagi kätt?" Ta oli maalimisega ametis ja ei viitsinud vastata. Kui ma järgmisel päeval tema poole läksin, istus ta põrandal ja maalis väga vaevaliselt, hoides pintslit vasaku jala varvaste vahel.

Morris Graves näitas Xeniale ja mulle üht tibatillukest saart Pugeti lahes Deceptioni merekitsuses. Sõitsime selleks umbes seitsekümmend viis miili Seattle'ist loodesse, Anacortesi saarele, ja seejärel lõunasse merekitsuse juurde, kus peatasime auto. Jalutasime piki kaljuranda ja kõndisime siis üle liivase ala, kust sai üle ainult mõõna ajal. Jõudsime teisele saarele ja läksime nõlva mööda üles läbi võimsa metsa, vaadates aeg-ajalt ümber, et silmitseda vesi ja kaugemaid saari, kuni lõpuks olimegi väikese silla juures, mis viis meie sihtpunkti. Saar oli nii väike, nagu võib olla üks tagasihoidlik kodu. Teda kattis lillevaip ja ta paiknes sellises kohas, et võis näha kogu Deceptioni merekitsust, justkui oleksime olnud mõne väikese teatri parimatel istekohtadel. Lebasime lillevaibal, kui üle silla tulid veel mõned inimesed. Üks neist ütles teisele: "Käia ära nii pikk maa ja kui siis kohale jõuad, pole siin midagi vaadata."

Ühele mu heliloojast sõbrale, kes pidi mõnda aega viibima vaimse taastusravi keskuses, soovitati tublisti bridži mängida. Pärast üht mängu kritiseeris mängukaaslane tema mängu ässaga juba võetud tihile. Sõber tõusis püsti ja ütles: "Kui sa arvad, et ma tulin seevaldisse selleks, et õppida bridži mängima, oled sa hull."

John Cage (1912–1992) oli Ameerika muusika suuremaid uuendajaid ja värskete ideede genereerijaid. Tema mahukas kirjanduslik toodang on peale muusika mõjutanud ka luulet, eriti seda mitmeharulist ja erinevaid suundumusi ühendavat liikumist, mis seitsmekümnendatest aastatest peale on tuntud Langague Poetry *ehk keeleluule nime all.*

*Cage'i mõju Ameerika ja üldse kogu Lääne muusikale oli kõige intensiivsem viiekümnendatel ja kuuekümnendatel aastatel. Oma eksperimentaalsetes töödes vabastas Cage muusika harmoonilistest hierarhiatest ja meloodiast, luues teatava anarhiliselt dehierarhiseeritud horisontaalse tasapinna, millel kõik helid on tegelikult võrdsed ja ka vaikust käsitatakse omaette helina (kusagil on ta nimetanud vaikust "kolmeteistkümnendaks muusikaliseks tooniks"). Selle saavutamiseks võttis Cage kasutusele nn juhuseoperatsioonid (*chance operations*), mida ta hiina "Muutuste raamatu" eeskujul rakendas range süsteemsusega, nii et tulemus alati oleks ettemääramatu (*indeterminacy*).*

Noorena õppis John Cage mõnda aega Arnold Schönbergi kompositsiooniklassis, kuid dodekafoonilisest muusikast võõrdus ta varakult; oma suuremaks eeskujuks pidas ta hoopis kunstnik Marcel Duchamp'i, kellele ta on pühendanud niihästi muusika- kui luuleteoseid. Duchamp'i töid nägi Cage esmakordselt ühel mahukal dadanäitusel Düsseldorfis, mille kohta ta ise on kirjutanud: "Kõik see oli juba muutunud kunstiks, välja arvatud Duchamp. Duchamp'i tööd muutsid sedavõrd minu nägemisviisi, et minust sai omamoodi duchamp iseendale. Leidsin omaenese kogemuse ruumi ja aja, nii nagu tema oli seda teinud iseenda jaoks."

Cage'i enese lähtekohad olid Duchamp'i omadest muidugi kaugel. Nagu on öelnud Marjorie Perloff, oli Cage "ikkagi ameeriklane – täpsemalt California evangeelne protestant-cum-zen buddhist". Sageli viitab Cage oma kirjutistes kuulsale jaapani professorile Daisetz Teitaro Suzukile, keda on peetud zen-buddhismi peamiseks läändetoojaks. Suzuki õpetas pikka aega ka New Yorgis Columbia ülikoolis, kus Cage temaga tutvus. Seepärast leidub paljudes Cage'i kirjutistes väikesi anekdoote Suzukist.

Hoolimata Cage'i loengute kergest ja vabastavast, kõiki asju väga lihtsalt ja otsekui möödaminnes jutustavast toonist, on nende taust silmatorkavalt erudiitne. On huvitav, et kirjanduses pidas askeetliku programmiga Cage endale eriti lähedaseks James Joyce'i, kelle keerukatest sõnaornamentidest "Finnegan's Wake'is" ta on ise koostanud uusi tsitaadikompositsioone. Kui 1992 jaanuaris toimus New Yorgis Stanfordi Humanitaariakeskuse korraldatud "Musicircus" (spetsiifiliselt cage'ilik anarhiline muusikasündmus, kus väikesele maa-alale kogunevad kümned artistid ja ansamblid, et kolme tunni jooksul laulda ja mängida kõige erinevamat muusikat, alustades ja lõpetades neile sobival ajal), esines Cage seal ise oma Joyce'i jäljendava teosega "Muoyce", mis koosneb arusaamatutest sõnadest ja mille esituse puhul lugeja häält dubleerivad kolm magnetofoni, kust samaaegselt kostavad sellesama teksti erinevad osad esitaja enda häälega.

Cage komponeeris ka oma loengud muusikateoste sarnaselt, ja õieti polegi tema sõnaliste ja heliliste tööde vahel põhimõttelist piiri. Muusikateost võib ette kanda ka ainult üks teksti lugev hääl, samuti nagu see võib koosneda ka ainult vaikusest, nagu 1952 kirjutatud klaveripala "4'33'' ", kus esitaja nelja minuti ja kolmekümne kolme sekundi jooksul peab tegema kolm partituuris täpselt paikapandud liigutust, ise

seejuures stopperkellaga aega mõõtes (kaane tõstmine klahvidelt, selle sulgemine, seejärel veel üks kord tõstmine ja sulgemine).

Viiekümnendatel aastatel õpetas Cage lühikest aega alternatiivses Black Mountain College'is, kuhu kogunes rohkesti avangardseid luuletajaid ja kunstnikke; sestpeale seostus tema nimega heliluule ehk sound poetry *algus (Ilmar Laabani sõnavaras "häälutused"). Võib veel lisada, et Cage'i mõju on tuntav olnud ka tegevuskunsti arengus ja et Black Mountain College'i päevil oli üks tema sõpru Robert Rauschenberg, kelle "valgetest maalidest" Cage on kirjutanud ühe vaikuse-teemalise essee: selle teksti osasid võib tema kaaskirja järgi lugeda mis tahes järjekorras, laduda trükikirjas läbisegi või isegi trükkida üksteise peale.* Vikerkaares *ilmuv loeng "Kommunikatsioon" on Cage'i kohta suhteliselt lihtsa tekstipildiga, ehkki siia on kokku toodud olulisi tsitaate paljudest tema kirjutistest; seepärast tasub teada, et Cage'i tekstide tõelisest graafilisest rikkusest saab ettekujutuse alles tema enese koostatud kogumikke sirvides.*

Hasso Krull

CONTRA

*

ema viis mälli hiinamaale

Alle A

*

SAUNA TAGA TIIGI ÄÄRES
seal kus Suurbritannia
mängis Michael ühe teise
inglishmanniga
püüdsid konnapoegi pänniga

kuule Miku ütles manni
see ei ole mingi konn
neli jalga tal ja saba
hiirlane ta on

Zappa Tapal

jäi inimtühjaks Tapa linn
kui jalutas Frank Zappa siin

käis ringi Tapa majades
üht üüriautot vajades

ei olnd kitarrivirtuoos
siin Tapal õnnega küll koos
ei paelund Tapat ta paraad
ei aidanud ka Tapa raad

sest seal kus linnapea palee
seal üteldi Frank Zappale

sa ronida võid puulatva
ei taha meie kuulata

su soovid näivad tobedad
meil Tapal pole Pobedat

ei mertsut ega sapakaid
sest diiselrong veab tapakaid

Tillukene Deutsche Wellekene

mullu mina puidufirmas töötasin
mullu puidufirmas töötasin
ai tillukene vellekene kuldani kaldani
puidufirmas tööl ma käisin

lehmi-lambaid tegin pajukoorest
loomi tegin pajukoorest
ai tillukene vellekene kuldani kaldani
kodulooma punt sai toore

siis mina puidukarjas käisin
puidukarjas muidu käisin
ai tillukene vellekene kuldani kaldani
nõnda väga vaeseks jäin

tänavu ma leivatehases töötasin
leivatehases ma töötasin
ai tillukene vellekene kuldani kaldani
leiva kõik ma luusse lasin

kandle tegin leivast mis nii luine
luine nagu Vanemuine
ai tillukene vellekene kuldani kaldani
Vanemuine naerusuine

salamisi kuulasid minu mängu
karjapõlve kaunimad põlved
ai tillukene vellekene kuldani kaldani
kari latsi sõitsõva Põlva

Kord ja Kohus

kord kord ja kohus läksid läbi linna
kord oli noor ja kohus noorem veel
ei olnud palju maad neil koju minna
kuid koidikuni oldi koduteel

terve öö
terve suveöö

küll mõtles kohus kohates kord korda
et elab ühe päeva korraga
kuid teisel päeval korraarmastuseks
see mõte paisus ühekorraga

nõusoleku kord andis silmis sära
et võtab tema oma kohuseks
kuid teisel päeval kõht läks korrast ära
ka nina läks ja muutus hobuseks

terve öö
terve suveöö

Noorsooluuletus

teised poisid passivad puu otsas
kui annan sinu ukse taga kella
tunnen jõud on jalust täitsa otsas
kui uksesilmast sinu pilku hella

ma aiman
nõnda armas järsku uks on
üks põrgukatel keeb mu naha all ja
et suurest ootusärevusest luksun
teeb meelehärmi mul ning poistel nalja

kui läbi lukuaugu sulle kaissu
poen publikki saab sellest hetkest osa
et avastasin möödund aasta mais su
ses asjas sõbrapoistel on suur osa

nüüd kuulama pean nende sosistusi
näe lasi läbi pihu tema juuksed
näe nüüd nad tegid päris pika musi
sääl puukse otsas tüübid tüütult puuksed

su voodit sisaldavas toas jääb ette
kui kogemata tõmbamata kardin
ma sinusse kui tundmatusse vette
küll kobavalt kuid täie hooga stardin

su huuled armusõnu jutlustavad
mind kurdistavad nagu haamer aga
eks lähipäevil poisid tutvustavad
mis teha oskavad nad kaameraga

JAN KAUS

MAAILM JA MÕNI
Katkend romaanist

10.

Kuu aega enne uues koolis alustamist keeras Taavi hommikul televiisori lahti ja sai teada, et riigi kangelaslik juht, viiekordne Rõõmuordeni kavaler ja kuuekordne Eestvõitlusmedali auhoidja Vanatark on surnud. Kõik ajalehed avaldasid esikaanel suure foto, kus Vanatark mõtlikult ja väsinult lugejale silma vaatab. Räägiti, et viimastel eluaastatel olid Vanatarga maksa, paremat kopsu, vasakut neeru ja südant asendanud aparaadid. Taavile tundus, et keegi ei osanud Vanatarga surma suhtuda. Saadi aru, et jutt sellest, kuidas ta nooruses oli isakaru paljaste kätega maha murdnud, on tobe liialdus, mis püüab tõsta inimeste meeleolu hallitanud vorsti või pühapäevahommikuste võimlemistundide arvelt.

Vanatarga surm aga kiskus neid kõiki keerisesse, millest paljud vist kunagi välja pole tulnud, ja ei tulegi – kui, siis ainult mõne teise keerise kaudu. Vanatarga matuseid kandsid üle kõik riigi telekanalid. Pealinna tänavad olid ummistatud inimeste, autode ja plakatitega. Nutame silmad peast, Vanatargake, seisis kõige suuremal neist. Vanatark maeti Legendide müüri äärde, sinnasamma olid maetud riigi eelmine ja üle-eelmine juht, sinna oli maetud mees, kes esimesena ronis riigi kõrgeima mäe otsa, ja esimene mees, kes esimesena ronis sama mäe otsa, selg ees. Taavi mäletas mäkkeronimisi kajastanud artikli pealkirja: Miski pole meie jaoks võimatu! Kirst oli kaetud riigilipuga ja seda kandsid väljavalitud Eestvõitlusmedalite hoidjad, keda kokku oli terves riigis ainult kakssada neliteist. Valgusfoorides olid tuled kustunud, matus kestis kaheksa tundi. Taavi vaatas pisut telekat ja läks siis Peetsoni juurde. Peetsoni isa istus klaveri taga ja jõllitas noodilehestikku. Peetson oli kinni püüdnud uue liblika. *Parnassius Mnemosyne*, ütles Peetson. See nimi jäi kummitama. Aga mis oli ja on selle liblika ema-

keelne nimi, seda Taavi ei teadnud ja ei tea.

Ning siis, kui ta oli uues koolis ja uues klassis käinud umbes pool aastat, hakkasid lahti rulluma sündmused ja inimesed. Taavi isa Raimond rullus lahti omal moel, Taavi ei saanudki aru, kas see käis talle närvidele või jättis teda külmaks. Uus riigijuht – rahva poolt pandi talle nimeks Ainsam – esines valitsuse kongressil ootamatu ja jahmatava sõnavõtuga. Inimesed polnud selliste sõnavõttudega harjunud, vähemalt valitsuse kongressi silmas pidades. Korraga seisis kõnepuldis mees, kellest saadi aru. Oldi ju juba aastakümneid harjunud kuulma lauseid nagu: partei peamine strateegiline ülesanne on arenenud riikluse täiustamine, mille käigus tuleb kõik ühiskonnaelu valdkonnad tõsta kvalitatiivselt uuele arengutasemele. Kuid Ainsam ütles, et ei usu suurtesse riikidesse ja et valitsuse ja rahva eesmärgiks võiks saada riigi killustamine, vabade piirkondade ühendus. Ma ei taha ütelda, et riik on ebavajalik, ütles Ainsam, ma tahan lihtsalt, et igal inimesel oleks arenemise võimalus, et iga inimene saaks "enda kordumatut iseloomu ja kordumatuid vajadusi" ainult temale omases ja vajalikus suunas arendada. Vaikus. Sellele järgnes valitsuse saalis, suures ja valges Õnnesaalis, aplausitormi ja vilekoori hullumeelne segu. Isa oli Ainsamast vaimustuses, kuna tema meelest oli tegu mehega, kellega koos rongikatusel kunagi kaarte mängitud ja võidetud ketside pärast peaaegu surma saadud. Ning Taavi rahvuskaaslased olid kõik Ainsama jutust vaimustunud, neile meeldis idee oma riigist, idee vabade, ennastarendavate inimeste ühisusest, mille sees kõikidel on ühtne stardipositsioon. Muidugi astusid uue, rahvusliku vabadus- ja enesearendusliikumise etteotsa Vanatarga kohalikud sõbrad ja alluvad, kes nüüd televiisoris ja raadios üksteise võidu Vanatarga ja tema eelkäijate vigu ja möödalaskmisi paljastasid. Taavile meeldis samuti Ainsama jutt, aga talle ei jõudnud see kõik nii kiiresti kohale, kuna tema ees rullusid lahti võimalused, mille peale ta oli keeldunud varem mõtlemast – kuigi tänu Heldurile häiris miski teda väga ning ükskord oli Helduri kuuris ühe palja naise pildi ees juhtunud midagi, mida Taavi isegi endale tunnistada ei tahtnud. Sa oled mingis mõttes elukaugeim inimene, kes mu teele sattunud, ütles Virve Taavile oma kümme aastat hiljem.

Taavile tekkisid uued sõbrad. Aeglaselt, märkamatult. Mitte mõni, vaid mitu. Neist osa olid tüdrukud. Taavi ei saanud ise ka aru, kuidas

see juhtus. Ta istus kevadel – paar nädalat oli jäänud kooli lõpuni – ühe oma uue klassiõega kooli sööklas ja rääkis tüdrukule filosoofist, kes oli saatuse tahtel sunnitud kakskümmend aastat suurt riiki valitsema ja vaenlastega sõdima. Sõdimist see valitseja vihkas. Ta põlgas priiskamist, toretsemist, ta magas oma sõdurite keskel lageda taeva all, tekk külje all ja sadul padja asemel. Ta kirjutas traktaate elust kui unenäost, elust kui varjusurmast, elu mõttetusest ja sellest, kuidas inimene hoolimata sellest naeratab ja edasi elab. Sa räägid nii palju teiste mõtetest, ütles tüdruk – ta nimi oli Alda. Tavaliselt räägivad kõik endi mõtetest. Noh, ümises Taavi ja sai aru, et ta punastas. Mõne aja pärast – viimane eksam oli just selja taga ning vaheaeg tegelikult alanud – kutsus Alda teda endale külla. Alda kodu ei sarnanenud üheski mõttes Taavi koduga. See oli eramaja mändide ja kuuskede vahel. Alda isa oli poliitik, üks nendest, kes tajus, et ajad mitte ainult ei muutu, vaid murduvad, ja nii muutus ta vaikselt ühtse ja keskse riigi ning selle helge juhi Vanatarga ülistajast uute aegade ja piirkondliku poliitika pooldajaks. Meil on vaja uskuda endi võimetesse, kirjutas Alda isa ajalehes. Taavi sai aru küll, mis mees Alda isa oli, tihti nähti tema seltsis meest, kes kunagi oli ühes kindlusetaolises majas soovitanud Taavil tungivalt tutvuda Vanatarga elu imelisi juhtumisi kirjeldava raamatuga. Alda isast kirjutati nii mõnigi lugu, kus teda mustati: väideti, et ta saanud oma miljonid Ainsama kohalike poliitiliste vastaste konfiskeeritud varadest, kuid see ei läinud talle korda ja ei paistnud korda minevat ka tema tütrele. Aldale ei läinud tema isa tegelikult üldse korda, ta ütles seda Taavile, kes algselt oli Aldast eemale hoidunud. Kuid miski köitis teda selle kummalise tüdruku juures. Naeratus, või pigem pidev muie tema huultel ja põskedel. See, et ta sõnu pidevalt kordas, et ta kordas terveid lauseid ja et tal oli komme oma vestluskaaslast käsivarrest õrnalt pigistada ja ütelda: sina. Alda oskas õrnalt käsivarrest pigistada.

Ta maalis pilte. Selles suhtes tunnistas ta, et isast oli kasu, et ta sai endale värve ja lõuendit osta ja tema päralt oli majas terve korrus. Kuna isa kartis vargaid, poliitilisi vastaseid või lihtsalt mõrvarit – ajalehtedes kirjutati aastaid, et ta on seotud allmaailmaga –, istus nende aias Lõvi. Selline oli nende koera nimi. Koer hüppas esikäppadega vastu aeda ja aed ragises. Alda naeratas imelikult ja hüüdis heleda ja vaikse häälega: Lõvi, Lõvi. Ta läks majja ja tuli tagasi, tennisereket

pihus. Selle tenniserekettiga püüdis ta Lõvi kallaletunge takistada. Ning imelikul kombel see tal ka õnnestus, kuigi Lõvi oli temast kindlasti tugevam. Ega ta midagi tee, ütles Alda, ainult üks kord on temaga pahandust olnud, ta hammustas ühel hulgusel käe otsast. Valetad, ütles Taavi. Ning Alda hakkas naerma – nii, et Taavi seda ei mõistnud. Majas oli piljardisaal, ujula, tuba – või saal? – minigolfi mängimise jaoks. Alda näitas Taavile ühel korral ka isa töötuba, mille kolm seina olid kuulikindlast klaasist. Neljanda, kivist seina peal rippus ühe maailmakuulsa kunstniku maal, mis kujutas viljakoristust. Suurema osa seinast võttis enda alla põllukividest kamin. Kaminaserval vedelesid habemenuga, kaks püstolit ja sigarikarp. Alda tuba oli täis maale ja toataimi, ühe sõnajala taga seisis tiibklaver, millel Alda tihtipeale ka mängis. Talle meeldisid ühe kuulsa helilooja sonaadid, helilooja kipsist büst seisis Alda riiulil. Alda maalis kannatusi, ta oli samuti lugenud ajaloolisi raamatuid ja uurinud eeposeid, muistendeid ja mütoloogiat, kuid teda ei huvitanud Taavi kombel valitsejad ja mõtlejad, vaid kannatused. Ta ütles, et näeb unes ajaloole kaduma läinud inimeste kannatusi, et just äsja oli ta näinud ema väikese lapsega, kes hulkusid ringi purukspommitatud linnas. Lapse nägu oli kõrbenud, ema kõrvadest jooksis verd. Nad küsisid inimestelt leiba, kuid keegi ei teinud neist välja. Ühe rusuhunniku otsas seisis mees, kelle kaabu ja juuksed olid pooleldi ära põlenud, klaasistunud pilgul vahtis mees tühjusse. Palun, ega teil leiba ei ole, karjus naine, ta vist ei tajunud enam, et ta kurt on, ja püüdis karjudes ennast endale kuuldavaks teha. Mees ei teinud teda kuulmagi. Naine karjus veel paar korda ning korraga mees võpatas, ta haaras sõna lausumata naisel küünarnukist ja tiris teda endaga kaasa. Teisel pool rusuhunnikut haigutas ilmatu sügav pommilehter, mees lükkas naise sinna sisse. Naine kukkus raudpoltide otsa, ta selgroog tungis kõhust välja. Ilmetu näoga läks mees minema ja väike laps – Alda ei saanudki aru, kas poiss või tüdruk – jäi pommilehtri äärde nuuksuma ja luksuma. Alda jutustas seda äraoleva näoga, justkui polekski tegemist tema unenäoga. Ta oli maalinud sellest pildi. Pildil oli ilus, lilli täis aas, pilvitu taevas ja aasast välja turritavad raudtorud. Raudtorudest oli läbi tunginud viletsates, tahmunud ja poolpõlenud riietes naisekeha, piki raua pinda libises veri. Ehk seetõttu polnudki Alda näos jälgegi kannatustest, isegi siis, kui ta kannatas – kui Taavi

teadis, et ta kannatab. Naljakas, mõtles Taavi hiljem, ma ei saanudki temast aru saada.

Ühel päeval – kool oli jälle alanud, õpetajad olid hommikul korraldanud õpilastele piduliku aktuse teemal "Uus aeg – eneseleidmise aeg!" – ütles Alda Taavile: Mul ei ole praegu kedagi kodus. Vanemad sõitsid välismaale, mingile kongressile, kus arutatakse tekkinud poliitilist olukorda. Jah, tuli Taavile meelde, olukord oli tõesti pinev. Terve riik oli jagunenud kaheks – Ainsama pooldajaiks ja Ainsama vastaseiks. Vastasjõud moodustus eelkõige sõjaväelisest jõust, mille eesmärgiks oli ühtne riik ja mis kartis sõjaväelise korra lagundamist. Raadios oli paari päeva eest esinenud riigi sõjaväe üldjuht, kes oli öelnud: Meie sõjavägi on valmis kaitsma meie riigi kuulsusrikkaid aluseid ja võitlema uusaja lagundavate ideedega ja inimterroristidega, kes tahavad segi lüüa kodanike õnnelikku ja ülesehituslikku elu. Samal õhtul esines televiisoris Ainsam, kes ütles: Ma kutsun isiklikult sõjaväe juhtkonna oma suvilasse läbirääkimisi pidama. Ma pean isa käest küsima, ütles Taavi, teades juba ette, et isa pole kodus. Alda muigas, õigemini süvenes juba tuttav, pidev muie. Raimond oli astunud Rahvuslikku Politseisse, kuhu kuulusid Ainsama poliitika kohalikud pooldajad, kes omasõnutsi ei tahtnud lihtsalt kodus istuda ja oodata, kuni üllad ideed sõjardite poolt porri tallutakse. Poole aastaga loodi organisatsioon, igale mehele õmmeldi jope, mille varrukal oli Rahvusliku Politsei tunnusmärk: pommi noka vahel pooleks murdva kotka pea. Iga mees kandis vöö vahel nuga ning mõned mehed ka püssi. Nad patrullisid öösiti tänavatel ja valvasid riiklikke sõjaväeosasid. Valvame, ütles isa uhkelt. Tegelikult pidasid nad lihtsalt vägesid silmas, peitsid end põõsaste alla ja lugesid üles tanke ja miinipildujaid. Ametlikult ei tunnistanud neid keegi, kuid riikliku Politseiga polnud siiamaani suuremaid tülisid ette tulnud. Oli ju Ainsama enda käega kirjutatud enesemäärat-lusaktis kirjas: Igal inimesel on õigus valida endale südamelähedane amet ja kutsumus niikaua, kuni see ei takista või ei sea ohtu kaaskodaniku ametit ja kutsumust. Ning Politsei vahistas Rahvusliku Politsei liikmeid ainult siis, kui viimased purjus juhtusid olema – seda oli paar korda ette tulnud. Igatahes – Taavi jaoks oli olukord segane, Raimondi jaoks aga selge. Selge nagu lapse kusi, sosistas ema Taavile kõrva.

Alda vehkis tenniserekettiga ja hüüdis õrnalt: Lõvi, Lõvi. Taavi lipsas tuppa. Aldal oli maal pooleli. Tahad ka joonistada, küsis ta Taavilt. Taavi raputas pead. Sina, ütles Alda ja pigistas Taavit käsivarrest. Täna tuleb meile külaline, ütles ta pisut hiljem. Poole tunni pärast seisis külaline Taavi ees, see oli jässakas, süsimustade silmadega kiilakas mees. Teda hüütakse Vesiiriks, ütles Alda. Vesiir vaatas Taavile otsa ja tegi: Uh! Taavi võpatas. Vesiir käristas naerda. Nuuh, ütles ta, vuutame vuina. Jah, ma toon kohe klaasid, laulis Alda ja kadus. Nuuh, ütles Vesiir Taavile, tahad ilusa keppida. Taavi kangestus. Ilusa naise on keppida hea, Alda, vuuh, hea keppida, ütles Vesiir ja sulges mõnuga silmad. Ta haaras oma karvase käega jalgevahest kinni ja urises. Rrr, Alda, hüüdis ta. Mis on, hüüdis Alda trepi pealt. Ma just rääkis, kuudas sinu keppida, ütles Vesiir. Taavi ei liigahtanudki. Ära aja siin pada, me pole ju sinuga kordagi maganud, ütles Alda. Ei, ei, ui, ui, ui, ulgus Vesiir, kuu pheal, kuu pheal, kuus Muutsartiga, Muutsart tagant, mina suhu. Vesiir on geenius, ütles Alda ja Taavile tundus, et sellest peaks tüdruku meelest piisama. Ma viin sind kunagi tema ateljeesse, siis näed, ütles Alda.

11.

Taavi sai vaevaga aru, et ta muutus. Et kõik muutus. Et varem oli olnud paigalseis, unine tammumine ühe koha peal, olek ja oleng, mille ainukeseks püüdeks oli võimalikult vähe muutuda ja muutumise peale mitte mõtelda. Nüüd aga hakati rääkima muutustest. Ja selle taga peituvast ja varsti ilmnevast Suurest Muutusest. Taavi tundis seda tänu oma uutele sõpradele. Tal oli neid äkitselt väga palju ja nende olemasolu pakkus Taavile mingeid olukordi, mida ta alles mõne aja pärast oskas väljavaadeteks nimetada.

Paar kuud pärast Vabaduse ja Isikupära Deklaratsiooni võttis kohalik valitsus vastu otsuse iseseisvast majanduslikust ja poliitilisest tegevusest ning enesearendusdeklaratsiooni. Sõjavägi reageeris sellele valuliselt: korraga olid tänavatel tankid ja soomustransportöörid, sõjaväelased võtsid maha valgusfoorid ja hakkasid ise, ruuporitesse käsklusi kärkides, liiklust juhtima. Tänavavalgustus võeti maha, pärast pimeda saabumist oli iseseisvalt tänavatel käimine keelatud. Sõjaväe-

line juhtkond, keda Ainsam enda suvilasse läbi rääkima kutsus, vahistas oma võõrustaja. Järgmisel päeval teavitati kodanikke televisiooni vahendusel, esines kindralmajor Upsnik, tüse, suurtes sõdades silma ja neli varvast kaotanud mees, kuueteistkümnekordne Riigi Auhoolitsusmedali kavaler. Upsnik ütles: Kodanikud! Rahu! Rahu on tagasi tulnud! Meie tõime teile rahu tagasi, meie valvame teie und, meie valvame teie kodusid. Seega annan praegusel hetkel välja määruse number üks. Palun teid, kodanikud, panna magama kõik oma koerad. Las maailm näeb, et meil pole midagi karta. Ning las minu mehed, las meie ühtse riigi armee näeb, et teil, lihtkodanikud, kes te öösel rahulikult magada saate ja ei pea välis- ega siseagressorite pärast pidevalt muretsema, et teil pole saladusi meie riigi ustava armee poegade ja – mis seal salata! – tütarde ees! Las olla meie armee liikmetele avatud kõik uksed, las olla iga kell laual meie riigi parimad road: oad ja kapsas, kartul ja pits kuldset viina, nii et meie tööst väsinud sõdurpoisid alati keha kinnitada saavad ja külalislahkust nuruma ei pea! Homme hommikul kell kümme peavad meie riigist olema kadunud kõik koerad. Tapke nad armastusest riigi vastu, palun teid! Ma ei taha kedagi karistada! Me peame olema ühtsed! Tänan ja head und!

Raimond tõusis diivanilt ja kiristas sedasi hambaid, et tükid lendasid, esihambas püsis selle kiristamise tagajärjel veel viis aastat lai pragu, kuni pool hammast suust välja kukkus. Vihalaine pressis akendest, ustest sisse ja akendest, ustest välja. Ühe öö jooksul astus Rahvuslikku Politseisse kuusteist tuhat meest ja viis tuhat naist. Lõunanaabrite juures läkski järgmisel hommikul verevalamiseks. Keegi oli kohaliku Sõjamaja fassaadile pihustiga kirjutanud: Tapke end, koerad! Selle peale hakkasid sõjamehed huupi rahvahulka tulistama. Tapeti üle tuhande mehe, kusjuures oma kümme sõjameest said samuti surma. Ühe noore mehe pea leiti Sõjamaja lähedalt keset tänavat, mundri nööbid silmade asemel.

Taavile tundus, et Alda oli nagu kink. Kaks nädalat enne jõule läks ta Aldale külla. Helistas ka Vesiir, kes oli Alda sõnutsi purupurjus, ning Taavi pidas hinge kinni. Ei, ma täna ei saa, laulis Alda torru. Mul on külaline. Ei. Jaa. Mõni teine kord. Ei. Ei, Vesiir. Jah. Jah. Mina sind ka. Ning Alda asetas toru hargile ning tõmbas juhtme seinast välja. Taavi keret läbis õrn värin. Nad läksid istuma piljardisaali, kuhu

Alda laua oli katnud. Isa ja ema olid sõitnud parlamendihoonesse, kus käis erakorraline istung, ning hoolimata teatest, et maja kavatseti sõjaväe poolt ümber piirata ja tühjaks teha, ei ilmutanud Alda vähimatki erutuse märki. Tegelikult oli ta erutatud küll, sedasi vähemalt ülierutunud Taavile tundus. Talle tundus, et täna juhtub midagi ja et kui isegi ei juhtu, siis on see nii lähedal olnud, et teeb pea uimaseks. Korraks meenus talle Ülleka rind keldri hämaruses ning ta ei uskunud oma mälu. See oli teine maailm, selles maailmas pole ma kunagi olnud, mõtles Taavi ja mure parlamendis ja selle ümber toimuva pärast pigistas ta keha, ta isa on ka seal kuskil, seisab teiste, katkiste püsside, nugade ja nuiadega varustatud meeste seas ja ootab, millal tankid silmapiirile ilmuvad. Aga seda mõtles ta ainult korraks, isa pilgus oli hukkamõistu, see lohutas Taavit. Alda vajus tema kõrvale diivanile ja ta käsi libises hellalt läbi Taavi juuste. Pese ikka juuksed ära, kui külla lähed, oli ema talle öelnud, muidu oled nagu oina persest tulnud. Söö, ütles Alda. Alda juures sõi Taavi esimest korda elus krevette, tigusid, kiivit, valget šokolaadi. Nad istusid ja vaikisid, ainult paar korda pigistas Alda Taavi käsivart ja sosistas: Sina.

Seejärel ütles Alda: Sa tuled minu tuppa magama. Olgu, ütles Taavi. Kuid ta nägi, et ta ei lähe mitte Alda kõrvale, vaid kušetile, mille peal lamades ei ole Alda voodit nähagi. Kuid Taavi ei suutnudki peaaegu kibestumust tunda, ta astus akna juurde ja vaatas õhe. Linna kohal kaardus pimedus, mitte ühtegi tuld. Toas oli lubatud käia ainult küünaldega. Alda oli hoidnud külmutuskapi ust lahti. Neil oli peaaegu igas toas külmutuskapp.

Taavi heitis voodisse, tema vastas seinal rippus Alda vana maal, mis kujutas meest, kelle kätest on läbi löödud naelad ja kelle silmad on pöördunud pahupidi. Mehe suu vahelt jooksis ila. Enam ma sedasi ei teeks, ütles Alda ükskord, mõni kuu varem. Miks, päris Taavi. Sest see poleks päris, ütles Alda. Kas siis see, mis siin kujutatud on, pole päris, küsis Taavi. Ei, mitte seda, aga ma ei tea enam, kas see vajalik on, vastas Alda. Äkki hoopis ei peaks kujutama inimesi mitte läbi kannatuste, vaid inimesi kannatustest hoolimata. Ning Alda tundus sellel hetkel väsinuna, tülpinuna, ükskõiksena selle suhtes, mida Taavi vastata või küsida võib, hooletuna selle suhtes, mis üleüldse juhtuda või juhtumata jääda võib. Kuid nüüd kuulis ta vaevu Alda hingamist läbi

pimeduse. Taavi keha ei värisenud enam, värisemine oli teda väsitanud, ta sulges silmad. Kuid kõrvad püüdsid tabada õrna hingamist ning laugude taha kerkis pilt, kuidas hingeõhk surub huulte vahele väikse pilu.

Ta ei ärganud, vaid võpatas ja oligi üleval. Ta ees seisis Alda, öösärgil kumas midagi roosakat, või oli öösärk niigi roosakas. Lõvi möirgas. Midagi on juhtunud, ütles Alda, aga tema hääles puudus pinevus. Värin tuli tagasi. Alda ronis ta kõrvale ja sosistas: Taavi. Taavi pingutas keha, et värin vappumiseks ei muutuks. Kostsid plahvatused. Kusagil seal toimub midagi, mõtles Taavi, ta oli pisut kurb, et ta väga kurb ei olnud, et ta nägi ainult Aldat, kuigi pimedus linna kohalt oli kadunud. Alda võttis öösärgi seljast ja tõmbas Taavi enda vastu. Ei ole midagi, sosistas ta, ei ole midagi, sest Taavi vappus. Vabandust, et su ära määrisin, sosistas Taavi mõne minuti pärast. Alda naeratas. Taavi surus oma näo vastu Alda keha, millest kumas sooja valgust.

Hommikul tegi Alda kohvi – Taavi vappus uuest ärevusest, ta sai aru, et nende öö ei loe lõpuks midagi teise öö kõrval –, nad avasid televiisori, kus esines Ainsam. Öised pommiplahvatused olid küll kuulunud sõjaväele, kuid sõjavägi ei võidelnud tsiviilelanikega, vaid võitlus käis sõjaväe enda sees, ehk oli toimunud midagi, mida oli täiesti võimatuks peetud. Parlamendihoone ümber oli kogunenud kümneid tuhandeid inimesi, käes lilled ja küünlad. Lauldi laulu: "Oh mu kodurand küll". Seejärel lähenesid neile jalaväe üksused. Asi oli plahvatamas – Rahvusliku Politsei vihasemad mehed viibutasid oma tääke ja nuiasid ja hüüdsid solvanguid –, kui üks naine hüüdis: Toivo! Ning üks sõdur vastas selle peale – katkeva, rabedaks külmunud häälega: Ema? Ema? Liia, mis te siin teete? Üks teine naine oli tõstnud oma väikse imiku kõrgele õhku ja astunud sõdurite ette, noor, värske ja ilus, ta lumivalged ja lokkis juuksed lehvisid külmas öös ja naine hüüdis: Noh, tulistage, tulistage, kas vabadus või surm! Sõdurite rivi hakkas pragunema, lainetama, värisema ja lõpuks vappuma. Mina ei suuda, hüüdis Toivo ja astus Rahvusliku Politsei meeste sekka. Mootorrattal lähenes rooduülem, kes juba kaugelt karjus: Tulistage, tulistage! Kuid asi oli juba otsustatud. Rooduülem kargas sõidu pealt mootorratta seljast, see sõitis vastu suurt kastanipuud ja plahvatas. Kastanipuu lahvatas leekidessc. Tribunali kogu see kanakari! kriiskas roodu-

ülem ja tahtis ühe sõduri õlalt automaati rabada, kuid sõdur astus ootamatult sammu tagasi ja äigas rooduülemale ühe nätaka. Üks tundmatu mees kummardus porilombis vähkreva rooduülema kohale ja ütles: Lollid olete, saadate mehed oma naisi ja lapsi tapma. See peab nii olema, see peab nii olema, läkastas rooduülem porilombis, mis hakkas silmanähtavalt kasvama, kuna naiste meeleliigutuspisarad, sõdurite hämmastuspisarad ja rooduülema vihapisarad voolasid ojadena. See kõik esitati põhjaliku raportina, telekaamera näitas põlenud kastanit, mille ümber pidasid auvalvet neli Rahvusliku Politsei liiget. Kõikjal üle suure riigi oli sõjaväe kaardimaja kokku kukkunud, ning kõik imestasid, et sõjavägi võib üleüldse kaardimajaks osutuda. Ainsam pääses põgenema, kuna koos oma vana ustava teenijannaga jootsid nad valvuritele puupiiritust, teeseldes külalislahkust, mille sisse peab mahtuma suur pits viina. Koheselt oli Ainsam sõitnud endale ustavate vägede juurde. Samal ajal avaldasid välisriigid olukorra üle nördimust, mitmed suurte riikide ja ühenduste juhid rääkisid majanduslikest ja poliitilistest sanktsioonidest. Selle peale jõi üks sõjaväe juhtidest ennast purju ja kukkus seitsmenda korruse rõdult alla, kui ta tahtis hakata rahvale kõnet pidama, kuigi maja asus kõrvaltänavas ja ainukesed, kes tema segaseid sõnu kuulsid, olid mehed tema valvekomandost. Saanud teada sellisest autust surmast, lukustas üks teine tähtis sõjaväelane ennast oma kabinetti, triikis ära oma särgi, sättis medalid rinnal korda, kammis juuksed ja asetas püstolitoru endale suhu. See olevat olnud külm, kirjutas hiljem üks ajaleht.

Alda vajutas nuppu, teleka ekraanilt kadus pilt vereloigus lamavast sõjaväelasest. Lähme, ütles Alda ja võttis Taavi käest kinni. Ning Taavi unustas oma muremõtted. Ning hiljem, kodu poole minnes ja teades, et ema pole sel ööl maganud ja et ta oleks pidanud juba õhtul koju minema ja et isa oli kindlasti Rahvusliku Politsei vihasemate meeste esireas – tundis ta oma käitumise pärast muret. Ning veidi hiljem – nii aasta-paar – enam nii väga ei tundnudki. Ta teadis, et tuleb valikuid teha ja et valikuid on võimalik teha. Kuigi talle ei meeldinud, kui keegi teine talle sellest rääkis. Ning siis – kulus veel oma viis-kuus aastat – hakkas ta mõtlema usaldamise peale.

12.

Ühel õhtul sai Taavi esimest korda aru, et tal pole närvidega kõik korras. Alda ütles: Taavi, täna õhtul pead sa koju minema. Ema oli paar tundi varem ütelnud: Sa ei ole enam üldsegi kodus, ning tema hääles oli tajuda võõraid noote. Võib-olla tuligi see sellest, et maailm oli muutunud võõraks. Inimestelt langesid koorikud, kuid Taavilt mitte: vähemalt ta ise tundis nii. Miks, küsis Taavi Aldalt. Sest ma lähen täna õhtuks ja täna ööseks välja, ütles Alda. Kellega, küsis Taavi. Sõpradega, vastas Alda. Mis sõpradega, küsis Taavi ja imestas samas, et ta selliseid asju küsis, see oli võõras. Sõpradega, vastas Alda ja naeratas – õigemini: ta naeratus süvenes. Ja kuhu sa siis lähed, püüdis Taavi rahulikult küsida, aga ta ei olnud rahulik, ta oli kogu aeg olnud rahulik, või ei olnud? "Baldahhiini," vastas Alda. "Baldahhiin" oli vastavatud ööklubi, esimene linnas. Miks sa mind kaasa ei võta, küsis Taavi. Ning Alda silmadesse hakkas siginema tuhme noote, ma ei taha, ütles ta. Mis mul siis viga on, olen ma liiga vaene või, liiga kole või, küsis Taavi. Alda naeratus hakkas kustuma, miks sa oled selline, küsis ta, sa ei ole ju selline, sa tead ise ka, et mul on sellistest asjadest ükskõik. Võibolla ikka ei ole, prahvatas Taavi, haaras diivanilt mantli – Alda kingitud – ning hüüdis ukse pealt: Mu ühel tuttaval oli õigus – ära usalda kedagi. Oota, hüüdis Alda, kuid Taavi surus kõrvad lukku, surus kõrvad pead ligi ja astus õue. Lõvi kargas püsti ja hakkas hiigelhüpetega Taavi poole kihutama. Ning siis see juhtus – tähisöise taeva all. Lõvi möirgas ja Taavi möirgas vastu. Ta ei teadnud, kustkohast see möire tuli, ta ei olnud eriti tugeva kehaehitusega, tal polnud isegi lauluhäält, tal polnud midagi, mitte midagi, oli ta korraga aru saanud, ja hirm Lõvi ees segunes raevuga ta enda ees ja siis Taavi möirgas. Lõvi pidurdas. Taavi möirgas ja Alda jooksis aknale. Lõvi jäi vait. Taavi jäi vait. Taavi, ütles Alda vaikselt. Taavi läks ära ning vaikiv Alda aknal ja vaikiv Lõvi murul vaatasid talle järele.

Samal õhtul peeti ajalooline Elukonna asutamisõhtu ja esimene kongress, kus võeti vastu hulgaliselt deklaratsioone ja millest kujunes hiljem uue riigi esimene seadusandlik organ. Suure kontserdisaali seinad olid kaetud lillevanikutega, lühtrites põlesid küünlad, rasva tilkus frakkidele, kuubedele ja kampsunitele. Taavi mõistis, kui tähtis see kõik on, kuid tal polnud selle vastu mingit huvi. Ema ja isa istusid

kodus teleka ees – nad ise ütlesid: teleka taga – ja suitsetasid. Vaata, Taavi, see on uskumatu, hüüatas ema. Uskumatu, kordas isa. Jah, ütles Taavi ja läks oma tuppa ja istus voodile. Ta ei tundnud ennast ära. Tal oli halb olla. Ta tundis häbi ja tundis viha ja pettumust ning üksindust. Ta ei tundnud enam sedasi huvi ema ja isa vastu nagu varem ja see hämmastas teda. Tundus, et kõik oli juhtunud ühel õhtul. Talle tundus, et alles esimest korda oma elus vaatab ta endale otsa, näeb ennast ja näeb midagi tundmatut.

Iga päev juhtus midagi. Kaks päeva pärast Alda juurest lahkumist astus Taavi Õudusklubisse. Sinna kuulusid peale tema veel neli tema koolivenda, kõik tema eakaaslased. Kooli juhtkond pidas vajalikuks kõiksuguste klubide loomist, Taavi mäletas Isetegevuspäeva, kus õppealajuhataja soovitas õpilastel leida oma Originaalsus. Originaalsus oli printsiip, mille võttis vastu Elukonna Haridus- ja Kultuurikomitee. "Iga uue riigi kodaniku vabaduseks ja eelduseks olgu leida oma originaalsus. Hüljakem vanaaja kivinenud arusaamad kõikide võrdsusest. Võrdsus on unenägu. Originaalsus on peidus igas inimeses. Iga inimene on kordumatu, loov, loodud kordumatu ülesande jaoks. Riigi üldharidus- ja eriharidusasutustel on kohustus aidata õpilasi leida oma originaalsus, mille tarvis inimene saab arendada oma ja selle kaudu ka riigi elu." Õudusklubi istus koos terve õhtu ühe klubiliikme kodus. Vannis ujus kaks kasti õlut ja Bartolomi vanemad olid suvilas. Õudusklubi eesmärgiks oli luua midagi õudset, verdtarretavat, midagi Originaalsuse printsiipi tähtsusetuks pidavat. Nad said aru, et klubi oleks sündinud varem või hiljem, ka ilma Originaalsuseta ja Elukonna organiteta. "Meil pole mingit kasu kunstist, mis lihtsalt on. Mis mitte kunagi ei saa olema midagi muud, vaid lihtsalt on. Me tahame luua asju, mis panevad kahtlema, vihastama, ajavad oksele. Me otsime uusi teid, väljendusviise, me ei taha uksi mitte avada, vaid lahti murda, maha murda, uksed, mis meie mõjul avanevad, peavad murdma nagu verekoerad." Samal õhtul võeti vastu otsus korraldada kooli sööklas õhtu, mis hõlmaks nii videofilmi, luuletused kui muusika. Taavi ei osanud midagi, aga kuna ta õudusklubilastele meeldis, võeti ta kampa lihtsalt lõbu pärast. Taavi, ütles Jareks, sa oled hiilgav kõrvalseisja, ma pole varem niimoodi kõrvalseisvat inimest näinud. Sa oled ainuke inimene, kes ei käinud Suurel Hõiskamispeol. Suur Hõiskamis-

pidu oli kohalike vastus Ainsama poliitikale. Hõiskamispeo avas Ants Ablas, hilisem Elukonna pressisekretär, kelle motot korrati paari aasta jooksul tuhandeid kordi päevas. Ablas lõpetas oma sõnavõtu nii: "Oleme Ainsamale tänulikud, kuid meile ei piisa sellest. Mingem edasi. Täielik vabadus, täielik õigus valida endale oma elutee, täielik isiksuste vabariik ja maailm. Aitab poolikutest otsustest ja tegudest! Kõigile võrdne stardipositsioon, oleme väsinud pealesurutud võrdsusest! Valigem iseendile juhid, oleme tüdinenud juttudest suurte juhtide vägitegude kohta, mida saadavad relvakandjate tumedad varjud!" Suure Hõiskamispeo peamiseks atraktsiooniks kujunes Vaba Mikrofon, mille mõte oli leida uuele ajastule parim lause. Väljaku keskel seisis koonusekujuline poodium, mille keskel kõrgus lilledesse uputatud mikrofon. Poodiumi ümber oli kogunenud üks viiendik tulevase vabariigi elanikkonnast. Võitjaks osutus see lause, mille peale rahvahulk kõige tugevamini hõiskas. Selleks oli väljakule asetatud sadakond andurit, mis olid saabunud abipaketina põhjapoolsest vabariigist. Võitjaks osutus ühe väikealevi saekaatritöötaja lause "Uus aeg, uus ajastu". Väljak, millel üritus toimus, oli vana paar aastat, selle ehitamine lõppes Vanatarga ajal. Plats oli pool kilomeetrit pikk ja veerand kilomeetrit lai, selle pind oli kaetud lihvitud marmoriga, mis oli nii sile, et inimesed võisid end sealt nagu peeglist vaadata, ja nii libe, et väljaku valmimisele järgnenud aastal murdis seal mõne luu oma sadakond inimest. Elukonna üks esimesi deklaratsioone puudutaski Koosolekute väljaku pinna krobelisemaks muutmist.

Hõiskamispidu jättis neile kõigile mulje, et nad on rõõmsad. Nad olidki. Neid köitsid sõnad, mille tähendust varem ainult sosistades või unes endale tunnistati. Nüüd oli nendel sõnadel korraga hääl. Ning idee vabatahtlikust ühiskonnakorrast, kus tugevamad ise aja jooksul välja selekteeruvad, pani neist enamiku käsi hõõruma. Kuid mitte Õudusklubi liikmeid. Õudusklubi põhikirja üks klausel kõlaski: Kahtle kõikides suureks pürgivates ideedes! Õudusklubi väljendas sellega tegelikult üldist rõõmu, nii vähemalt tundus Taavile, kellele terve Õudusklubi ja teisalt ka Elukonna tegevus imelik tundus. Kuid ta sai ka aru, et teisiti nad vist ei oska. Taavi mõistis, et suurem osa asju tekitavad temas väsimust. Ta oli väsinud, ta tahtis hoida oma pead kellegi süles, olla keha, mitte idee lähedal. Kuid samas ei tahtnud ta oma

väsimusest kellelegi rääkida, ta ei tahtnud olla oma isa sarnane, kes kõik oma koormad alati perekonna ette, otse elutoa diivanile kallas. Ning seetõttu meeldis talle ka Õudusklubi suitsuvingune seltskond.

Idee klubist sai alguse ühel peol Alda saunas. Alda isa tõi neile kolm pudelit konjakit ja Bartolom ja Flora olid ostnud kaks kasti õlut. Õlut oli korraga saada, poodidest kadusid müüjannade väsinud näod, määrdunud letid, mis olid kaetud kärbeste laipadega, ja karedad põrandad, kus sibasid tarakanide ja prussakate hordid. Müügile tulid vorst, juust, piima hakati klaaspudeli asemel müüma kilepakendis, tekkis poodidekett "Ostunauding", mille töötajad kandsid kõik ühist vormiriietust. Kostüümi kõige silmapaistvam osa oli sinine pintsak, mille selja peale oli kirjutatud: "Tee kliendini – rännak mägedele". Õlu oligi ostetud "Ostunaudingust". Taavi oli kohe algul ütelnud, et temal raha pole, ning Bartolom oli vastanud: Sina oled meie ametlik parasiit, sul ei tohigi raha olla. Taavi ei julgenud öelda, et Raimond oli muutunud kitsiks, ta kogus raha uue auto jaoks ning ta pea valutas pidevatest mõtetest, mis tiirlesid karjääri ümber. Rahvuslik Politsei formeeriti poole aastaga ümber sõjaväeks, Eluliseks Armeeks, ja Taavi isa sai endale ametiauto ja vanemleitnandi auastme. Samas astus Raimond ka Karjääriklubi liikmeks. Klubi eesmärk oli tekitada riigile vaimne ja majanduslik eliit, teatud rühm inimesi, kes omasõnutsi "hakkab klubilises õhkkonnas tekitama koostöösildu sõjalise, majandusliku, poliitilise, kohtu- ja kultuurisfääri vahel". See muutis Raimondi oma kummaliselt vaikse poja suhtes veelgi võõramaks. Isa küsis iga kord, kui ta Taavit nägi: Miks sa midagi ei tee? Miks sa ei taha midagi saavutada? Kas tahad läbi lüüa luusimise ja valetamisega, pea meeles oma verd ja oma kalduvusi! Tee midagi! Ma teen, ütles Taavi. Nimelt, sa teed mittemidagi, see tähendab, sa ei tee midagi, vastas isa, tema oimukohtadest hakkasid jooksma hõbeniidid, tema suunurkadesse hakkasid tekkima praod ning tema hääl muutus krobelisest siledama poole. Palun, mina sind ei aita ja ma keelan ka emal seda tegemast, ütles isa. Aitab jorutamisest, sa kas hakkad oma elu eest muretsema, või lendad siit kus kurat, lausus isa, rahulikult, leebelt. Ema oli hakanud vaikima, ta rääkis Raimondiga Taavist ainult siis, kui Taavit ei olnud. Taavi vaatas ema ja tundis, kuidas tema austus pragunema hakkab, kuidas ta ihkab välja minna. Aga kuhu? See oligi iga

hommiku peamine küsimus. Ma tahan, et minu poeg ei jääks rongist maha, ma tahan, et temast saaks kunagi Karjääriklubi liige, kui seda lähima aasta jooksul ei juhtu, siis pole ta enam minu poeg, käratas isa ja marssis uksest välja, pagunid õlgadel lehvimas. Ta ei mõtle, mida ütleb, ütles ema. Ning Taavi püüdis niikaua kui võimalik ema uskuda, see tähendab: mitte selle peale mõtelda. Ning ema oli veendunud, et selline olukord Taavit halvabki. Taavi selles veendunud polnud. Kas sa tõesti ei taha siis midagi ette võtta, kõik võtavad, näe ühe mu töökaaslase poeg on sinust aasta noorem, aga juba uue panga nõukogu liige, ütles ema ja silitas Taavi pead. Ei, ütles Taavi. Ei, ei, röögatas ta, röögatas nagu üks lõvi välimusega koer ühes aias.

BRUNO MÖLDER

KÄIGUST KEELE VEERELE
seitsmes kirjas

Esimene kiri – Hakkamise algus

Daba-daba-daba-daba-daba, õhus on õhinat, õhku ent vähe, niisamuti sügavaid mõtteid, sinisest suitsust kõri on kähe, näeb kätteõpitud võtteid. Mehed nihelevad niisama, daba-daba-daba-daba-daba. Akendel pisaranõred, võimalusi varjavad võred.

Olen peol, olen peol, mu pihkudes on sinu peod, tuttav on tunne, vormib me ümber end kleepunud kehadest tekkinud tunnel, inimesed, inimesed, mehed-naised, mehed-naised. Korraks tõstan pea, et vaadata, ja äkki näen. Näen nägemust ja ütlen sulle nägemist.

Naised on sööt, mehed õngekonks, kala jääb kalurile. Temale jääb ka püüdmiselust. Jääb hingki. Kes kurat küll on see kalur? Kurat ta ongi. Rokib meie südames ja otse silma all, keerutab me jalgu, Wiiralt paljastas ta, kuid kes teda ikka kuulas, ainult margi peale sai.

Mehed on kärbsed – muudkui sumisevad ja munevad üleval ja all, ees ning taga. Naised on koiliblikad – raske neile lapatsiga laksatada, kuid kunagi saavad neist ussid, kõik lipsud närivad auku ja läbi.

Sugu on sunnitud nuhtlus, bioloogide väljamõeldis. Sõpradel sugu ei ole. Kui palju õnnelikumad oleksime, kui meile ei oleks öeldud, mida peame tegema. Siis me poleks teinud, oleks vaid toiminud. Kui asjadel poleks nimesid, oleks asju palju vähem, muret ka.

Kuhu peita oma tagi, kas mu silmad on ikka selged, püksid puhtad, kingad korras, nööp kinni, lips otse, kõõm kadunud, rihm kinni, küünealused puhtad, sokid jalas, lukk kinni, sall kaelas, nina pestud, pass kaasas? Kui nii palju on õnneks vaja, kas siis õnn suudabki seda koormat kanda või jääb koormale kergeks, jääb õnnetuks?

Õnnetult Õnnelt oodatakse õnne, mida tal endalgi ei ole ja pisarsilmi palus ta minult end vabaks. Palus end lahti õnne mõistest, et rahu-

likult vanaduspäevi veeta, kas või Õnne tänaval, kuid mitte enam õnnetult.

"Tants on jäsemete ja nende juurde kuuluva liigutamine soovitavalt muusika rütmis." Ei, see ei ole tants. Tants on see, mis tuleb sinu seest, nagu tuleb surm, aevastus või hundi ulg vastu kuud. Tants kas tuleb ise või teda polegi.

Tahan mittemõistelist taju, mittekeelelist teadmist. Tahan keelest välja minna ning siis tantsida seal väljas. Tahan seda, millest rääkida ei saa, käia teed, mida pole kaardile kantud. Tahan näha Maa valgust kandumas teistele tähtedele. Tahan sinna, mille mõistmiseks tuleb seal olla. Tahan tantsida tantsude tantsu. Vaikida vaikuste vaikust, kuulata vaikuste vaikuse vaikimist. Piiri peale jalutama minna, et oleks, kust tagasi tulla, kui tagasi tulla tahamegi.

Te ju mõistate mind? Ei, te ei mõista, sest seda ei saa mõista. Seda tuleb tunda, tuleb kaasa tunda. Kaastunne on koostunne, samas on ta korra ema – ühiskond tekkis sel hetkel, kui kaastunne sõnadesse pandi.

Tahan rukkililleks ja rahvuslinnuks, kärbes olla ei taha, ja ei taha, et olete koiliblikad. Palun mõiste alt vabaks. Palun mõiste alt vabaks. Palun mõiste alt välja! Ma ei taha nime, numbrit, isikukoodi, tahan pidevalt muutuvaks elemendiks, et ükski sõna mulle ei rakenduks. Tahan tantsida kuuvalguses nimetut tantsu, joobuda õhtute õnnest, mitte Becksist – lihtlabasest õllest.

Ja ma lähen nüüd. Nimetuna teeviitadeta teele, eimiskit leidma, tantsude tantsule järele. Ma sulle vahel kirjutan, käekäigust annan teada.

Ah jaa, neljapäeva öösel kell kaksteist ristteel kohtun kuradiga ja ütlen talle, mida ma temast arvan, on ehk midagi edasi öelda? Lajatan otse ta sarvede vahele ning võtan talt kolm tilka verd, doonoripäevade raames.

Teine kiri – Saatana saamatus

Nüüd sulle kirjutan, reisikirjutan teispoolseilt rajult, kuhu sammud ma seadsin, ehk meeles on veel.

Nii et käisingi ära seal ja tagasi nüüd olen? Mitte nõnda kiiresti, palun. Ei ole tagasi ma veel, ei ole ka seal, veel olen teel, olen teel. Veel õhupostiga kirju saata saan sealt, veel on siin õhku. Vastuste aadressiks on: kustiganes nõudmiseni ja punkt.

Kohtusin saatanaga, või oli Kurat see. Oli ligastest limukaist lagane tee, põrnikad prõksutasid oma surmakarjeid mu sandaalide all ning seal seisiski tema. Väike väärakas vanamees hiirhallikas sviitris, kuuvalgusest kullatud kuue all. Leidlapse luust prillid pluss viis. Katkust katkutud habe ja muiakil suu. Oli esimene verstapost eimiski teel. Verdtilkuvad silmad kuuenööbiks, ta pükstel puudus lukk, sealt ripnes hoopis välja riist, kolmeharuline: luust, lihast ja sarvest. See oligi tema, jah.

Kohtumine oli jahe, üllatusi polnud, teineteisemõistmine hingas õhus. Mul ei olnudki talle midagi öelda, tänasin vaid maailma loomise eest. Naeratas napilt ja lausus: "Põle minul seda süüd. See oli enne ees, ma ainult kärneriks siin." Verd andis küll, veidi hämmeldunud oli, kuid vastu ka mitte. Kui kuulis, et asja ette läheb, reesusmakaakide aidsiraviks.

Kuid palus vastuteenet ta, häbelikult naeratades kolm õuna pihku pistis – neist igaühe peale oli kirjutatud ÕNN. "Vii Õnnele need, las jagab maailma laiali, ta enda aias oli tänavu ikaldus, mul aga, näe, jäi seekord üle."

Siis saatan avas suu, veinipunaselt veritseva koopa. Sai jõudu soovitud, sai edu lubatud ja sisse astutud. Hetkeks olin saatana hambus, siis sain hammastest üle, kõdistades kõndisin keelel.

Edasi keele serva poole, ilma otsa, peninukkidest mööda, Kalevipoja kannule, mõdu maitsema!

Kalevipoega nägin ka, oli teine paksuks läinud, vähese liikumise asi. Keerutas laisalt ratastoolis ringi, jalgadeta mees, munaplekid õllekõhu peal. Oli saatanaga ära leppinud, lausa kokku leppinud. Selles, et tema saab kuulsaks ja rahvuskangelaseks ning keegi ei kõnele tõtt, et hoopis emigrandina istub ta ilma otsas ning vaatab MTV-d.

Ja jõudsin päris keele otsa, kuradi keeleotsa, tippisin tipul hoogu, et valla pääseda. Tantsude tantsuks end valmis seada. Vaikuse vaikimist kuulata. Ei saanud aga jalgu lahti, tatt kleepis talla all, ei saanud sõnadest lahti, jäin poole peale pidama.

See oli hämmelduse lõpp, otsa said imetabased lood, lõppes lõpu lõputu edasilükkamine. See oli progress protsessi pärast või, kui soovite, saatana meelisklus, kellest sai kõigi keelte isa, kõigi kõnede ema. Ja ehk tõesti korraks end vabana ma tundsin, kuid olin vaba justkui rabakana, kelle puuri ees on taba. Kuid ma tundsin, et pole valu ja miski pole läinud tühja, sest kõigel on mõtet kui saatana lõbustusel. Oi, küll võib see väike vanamees olla lõbus, nõnda õnne täis, justkui on täidetud õnnest klaas head *Pinot Noir*'i, maailma lõpus, selles kuulsas restoranis, sinuga koos.

Kolmas kiri – Kasside kasuistika

See minu kolmas kiri, võõraist kättesaamatuist paigust. Ikka edasi viib tee, hallid on puuvõred, ning nende vahel hõljuvad udu ja tühjad salasoovid. Aga mina ikka lähen, pihud tühjad, süda täis, kolm õnneõuna põues, võhumõõk vööl.

Läksin saatanast läbi, peninukkidest mööda, hambakikidest üle, maomahlade metsikuil vool kuradi kõhus. Kohutasin Kalevipoja magusast seedeuimast, mannaputru nägi ta unes, nüüd minust luksuma ta jäi. Konts kogemata kaksas kuradi keele kaheks jaoks, nüüdsest kahekeelne ta. Metamorfoos bilingvaalseks, seda moodi järgivad ka ussid, maod ning teised kaksmeelsed.

Otsitut ei leidnud, astusin kuradist välja, pärapõrgu päramisest osast sabapidi alla viis mu rada. Kuhu edasi, ei tea.

Edasi pidin ma ometi liikuma, sest selja taha jääv jäi ju ometi maha. Kes sedagi teab.

Ainult päike muigas kissis silmade piiril, sinisel silmapiiril, mida kunagi katsuma ei ulatu. Järsku katkes mu kõnd, mu teest üle lipsas kõuts, sütest mustem kiisu, vasakult paremale. "Miks sa nii teed?" pärisin temalt oma pärimist. "Miks ristuvad me rajad, milliseid uudiseid vibutab su must saba?"

Kõuts muigas – vanduda ma võiksin, kuid ei vannu, milleks vanatühja nime tühja tarvitada. Kõuts muigas edasi, ristas väsinud käpad öökarva talaari all ja ohkas. "On asju, mille kohta ei küsita: "Miks". Neid lihtsalt tehakse, sest neid on alati tehtud ja tehakse, kuni on te-

gijaid. Ma tean, sa käid teel, teekäija oled, see paistab sinu silmist, tee on sinus ja ootab, kuni sa ta keerdu käid, et Möbiuse lehena võiks ta igavesti eksijaid eksi viia."

Kas tõesti leian tõe ma siit? Kas kassikeele kaudu pääsen valla oma keelest? Sündinuna kassi tähtkujus – ons astroloogidel ometi õigus? Küsin kiisult, kuis saaksin mõiste alt välja, vabaks keele koormast, mida kannab iga mu osa, iga element minus, millel on nimi. Kuis saaksin olla nimetamata, olla nimeta?

"Jah, müsteeriume mõistab hoida me kassisugu, ja ehkki me ei mõista kõike, on vähene me väike aru, me hoiame neid hoolsalt, kõik kirjas on ja lahtri kantud kasside kasuistika kogus. Järgne mu järel, läheme kiriku käärkambri, kasside kantsi, sobrama saladuste kataloogis."

Astusin kassi käpajälgedes, vikerkaare kolmandal korrusel, kuid juba kahlas mu kannul kahtlus. Kas nõnda lihtsalt käibki see, et tolmunud tohletanud teoste vahel sõrmega järge, küünega jälgi ajades saan vabaks sõnade sõnumisest, kukutan keele kantsid, lammutan lausete laada?

Näpitsprillid ninale seadnult, pigimütsi kukla lükanult, kassimärsi kokku krookinult, öömusta talaari hõlmu hoides, nurrus kass mul kõrva, et mis tähe alt siis vaatame.

Liig asjalik mul tundus tema nurr, liig rasvasena läikis kassi vurr. Hea küll. "Ma tahan mõiste alt välja, M-tähe alt siis kataloogist kaeme."

""Mmmm, mõista, mõiste, mõistmine, mõistmatus." Ei mõiste alt saa välja sina, see mõistmatuse sünnitatud soov, mõisteta pole mõistmist, ja kui pole mõistmist, siis ei või sa mõista, oled sa mõiste all, vahel või väljas."

Tolmu tõstes kaas kinni kukkus ja kassi silmad olid kitsad kriipsud, kriipsu oli veetud ka ta muigav suu. "Ära taha täitmatuid tahtmisi, taha tahetavaid asju, tehtavaid tegusid, tahu tahutavaid talge. Nüüd tagasi koju kõnni ja võta kaasa oma mõisted ning moodusta neist lauseid ja ole rahul sellega, mis sul on, sest seda ei ole mitte vähe."

Lõi hinge mul see kassi karjatus, hingekarjane kass, kes karjatab hingi, kes ennast ise karjatada ei oska, ei julge. Vahib vaid vanu raamatuid vahasel kirjutuslaual, mis täidetud kassikullana kiiskavaist kit-

sendavaist sõnust.

Aga vabaks ma tahtsin ja seda ei saanud, sain veel ühe mõiste kukile, teekäijaks nimetas mind kass.

Ja taevas õõtsusid pillirookõrred, ilma otsa viimasel veerul. Ja nurmenukud nuutsusid nutta ning roosid närtsisid otse mu sammude all. Ahastasin maailma lõpu viimasel kivil, otse otsatu lauka serval, oodates kõnet, mida kunagi ei tule. Jalad mõistete ahelais ning katsusin ennast enam mitte välja mõtelda.

Kivi alt luurasid mind altkulmu karvasel pilgul lubivalged silmad. See oli kõigi filosoofide hirm, hullumeelsete päästevest – külmavõetud kulmutu solipsist. Panemata mind pahaks, võtmata mind heaks või õnneks, podises ta omaette, nagu podises teda kaelani kammitsev soo.

"Olen oletu olev oma olemises, mis on minu olemine selles olevas ja samas olnus. Oma olemine on hää olemine, kuna paremini ei saa, ega ju? Pole vajagi, olen iseenesest elatuv olija, kui olen. Ja teie olete ainult minu kaudu, kui olete. Kui pole mind, pole ka teid. Sest minu olemine oletuses on alusolemine teie olemisele. Olen teie kaudu iseeneses. Teie olete minu oletus. Kui pole teid, mina olen, kuid ainult natuke. Praegu mind rohkem pole."

Ja siis ta kadus, nagu ebavajalikud asjad märkamatult kaovad, et oma väärtust tõsta, et neid taga otsitaks. Kuid solipsisti ei otsi keegi, sest ta ei lase ennast otsida.

Neljas kiri – Siili sõnad

Taas sulle kirjutan, kellele siis veel. Ei midagi uut, ikka käin edasi-tagasi maailma viimasel teel ja kuhugi ei jõua.

Ons mu soov ehk liialt sunnismaine, valla mind ei lase, vaid aina ajab ja ajab edasi-tagasi ajas ning teel. Kõik mu soovid oleksid kui kellegi teise või on seda hoopis mu teod. Kui teaks kelle, annaks kohe tagasi.

Tahan piiridele ära, tahan piiridelt ära, teispoole piire, piiritusse. Valdadest vabaks ja välja. Et kedagi ei oleks mu kannul, et poleks soove, et poleks sõnu ega keelt. Tahan sõnatust, keeletust, tahan kanna-

tust, vallatust, tahan soovitust, tahan piiritust.

"Võta siis ometi üks suutäis piiritust, hakkab ehk kergem", kuulen vasemalt väikest häält. Tõstan pilgu, pilgutan, siiliroju mättalt, udu varjust irvet vastu välgutab. "Sina ikka veel siin, polegi veel okas pehme?" jõuan vaid imestada, kui juba silitab siil habet halli – kaval Kalevipoja kiusaja – ning muigab. "Meie, siilid, oleme nagu kassidki, oleme igavesed. Maailma loomisel loodi meid kindel arv ja nii me olemegi, kassid hoiavad saladusi, siilid toodavad tarkust."

Haaran võimalusest, haaran kinni ettejuhtunud härja sarvest. "Vasta mu kahele küsimusele ja ma lasen sul minna, annan õunagi kaasa. Kas maailma lõpus on ka keele lõpp? Miks ilma otsas kõik muigavad?"

Siil muigab jälle. Närvidele käib see juba. "Kuula siis: ilma ots ei ole veel maailma lõpp, ilma ots on terav ja torgib veidi, ka meid, siile, ning sellepärast me muigamegi, et mitte nutta, sest lõpp valus on."

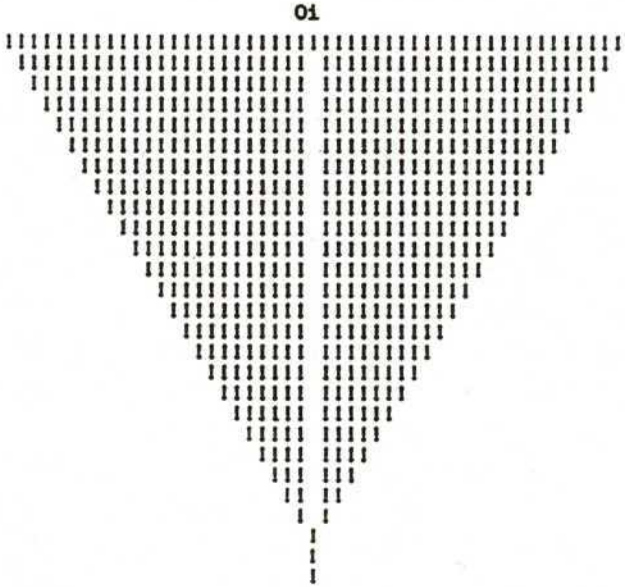
"Keele algus on maailma algus, ja keele lõpp on ka maailma lõpp, kuid maailma lõppu sina ei leiagi. Maailm on paisuv õhupall, mis on täis puhutud sõnu, soome velled neid puhuvadki ja iga puhutud sõna muudab maailma veel suuremaks, puhub lõpust veel kaugemale. Lõpp oligi alguses, siis olid nad koos, mida edasi algusest, seda kaugemaks jääb ka lõpp. Nii et mine parem koju tagasi, asjatoimetused ootavad."

Annan siilile õuna, ühe kolmest, mis mul muud ikka üle jääb. Vaene väike kitsarinnaline siil. Pole vist kunagi kohtunud maailmaga, muidu oleks see juba lõhkenud. Vaene väike maailm, üks kohtumine siiliga oleks kindlasti kasuks tulnud. Hale on endast ja siilist, istun siin ilmaaegu ilma otsas, kuid maailma lõpp nii lõputult kaugel. Ning raadio laseb aina Ivo Linnat, lõppu ei tule, miks on maailma lõpp nii neetult kaugel?

Ah, ei usu mina siilide sonimist, ükski tõsine eesti mees pole veel siile kuulda võtnud. Kalevipoja kurb saatus olgu meile kõigile õpetuseks. Kui siil aga eksib nagu neil kombeks, siis on keele lõpp maailma algus. Tuleb otsida maailma algust, tuleb alustada maailma ja siis ehk lõpeb keel.

Hakkan hoopis minema tagasi, alguste algusse, aega, mis oli enne, kui puhuti esimene sõna, kui pillati esimene pilge, enne esimest ennet.

RAUL MEEL.
"Kiir-riik".
1968-1969.



RAUL MEEL.
"Oi!".
1968-1969.

Viies kiri – Saatuslik satüress

Näe, käes hoiad veel üht kirja minult, viies, ent mitte viimane. Ehk vaikima ma peaksin pikantseist üksikasjust neist, kuid olen nõnda neetult aus ja mu sõnad on edevad, tahavad ennast ise välja rääkida.

Ma olin tagasi teel, tagasiteel alguse poole, tee oli pikk ja täis teetolmu. Ning päike põdes depressiooni, oli pilvenartsu üle näo tõmmanud ning kujutles, et on kuu.

Seal oli üks kõnelev nukupea suveõhtute tolmus. Ta ei öelnud midagi, mida mõista oleks võinud. Surusin jalaga ta peale ning tänulikult praksus ta pooleks ja sealt tuli välja sukuub, kes hõiskas mind kui saatus-satüress, küpressisalus vilistav sireen.

"Astu ligi, rändur, ära pelga, ehk on mul midagi, mis vajab sinu meel." Jah, oli muidugi ja ülearu. Ta silmis oli keegi läitnud lõkke, jook hakkas kohe keema, hõõgusivad söed.

Ka päike piilus himuralt, üle mu vasema õla. "Ma otsin keele piire, tee nõnda pikk ja jalg väsinud. Kas tohib, puhkan veidi, lahutan ehk meelt."

Mesimagusalt siristas sireen: "Sa oled kohal, on läbi sinu tee, siinsamas ongi otsitu, otse mu naba all lõpevad keele veerud, lõpevad lõputud lõpused. Siin on hääletud huuled, nimetu sinine nauding, siin napivad mõisted, katkevad mõtted, siin ainult tohivad teod."

Veeoja vulin, satüressi sädin, sukuubi suudlev suu ja suvekuu, kuis sain ma teisiti. Muidugi ta juurde läksin.

Striptiis, sookailud, silmailu, saatus uhiuus. Särisev elektriahel, vahelduvvool, jadaühendus, püsiühendus. Viiv sõnatust, surm väike...

Ma järjekordne ohver sfinksi haardes, röövliblika võrgus rabelev hiir. Silmipimestav sireen, kurdistav kurtisaan, oli mind vangistanud, mitte keele köidikuist valla lasknud.

Nii Freyja silmusesse jäin, Folkvangari vannutatul teel. Korraks keele piire tundma sain, kuid seejärel tuli ainult tühjus. Jalgupidi kihutava karu jaluste küljes kolksus mu pea vastu mättaid ning silme eest vihisesid mööda linnad, tõustes tuhast tusasest ning sinna jälle vajudes.

Kuid pääsesin, jah, tagasi ma tulin, nii Folkvangarist kui Valhalla hallilt veerelt, Anubise hambust. Ei maksnudki nii väga kõrget hinda

mu priius, nõianeiu minust tüdines, sireenil siiber sai, nii leidsin end ma jälle teelt, keha kergem, hing raskem, süda uusi sõnu täis, õuna võrra vaesem.

Kuid tänulik võin siiski olla talle, mu unenägude röövlinnule, mind palju lähemale tõi ta, aegade ammuse alguse poole. Inimeste-eelsesse aega, kus kuuldavaid sõnu häbematult vähe, see-eest õhk nõnda paks puhastest mõistetest, asjade algseist ideist. Mu jalge all lahtirulluval vaibal astun otse algoleku poole. Kas kuuled minust veel, ei tea, on kirjad liiga kaua teel.

Kuues kiri – Jumala nutt

See kiri on kallis, iga kirjutatud täht selles kustutab taevas ühe tähe, kuid ta on oma hinda väärt, tähti on niigi ülearu, üle mõistuse palju. Kuula siis mu kurba lugu jumalast, keda kohtasin aegade alasti algu-ses.

Ma olin enne tähetolmu, enne esimest und päikese silmanurgas, olin enne, kui kuu kurvaks jäi ning kastega maad katma hakkas.

Oli ainult tühi, oli pihkude tühjus, südame tühjus, mõistuse tühjus, juttude tühjus, sõnade tühjus. Ja tühjuse paremas servas kükitas jumal ning tihkus kibedaid pisaraid.

Nuuksete vahel kurvil silmil avaldas ta oma ahastava loo.

Kord enne maailma, enne aega, enne ennet, oli jumal ja jumalal oli paha. Ta oli kõik, mis oli, ja seejuures nõnda üksi, ning ta meel oli sõnu täis ja ta ei teadnud, miks need sõnad seal olid, kust nad tulid või kellele nad kuulusid. Ja see oli seda imelikum, et maailma veel ei ol-nud ning kõik sõnad olid veel sõnamata.

Siis ühel üleannetul hetkel mõtles jumal maailma välja, et teada saada, kellele need sõnad kuuluvad, ja ta saigi seda teada...

Ta sai teada, et need ei olnudki sõnad, vaid sõnade ideed, mis said nüüd teoks, said sõnama.

Ja maailm muudkui paisus jumala südames ning tal oli valus, sest maailm ei saanud mitte selline, nagu lubasid esimesed sõnad. Sest sõ-nad tegid sõnu ja sõnad tegid haiget.

Ja jumal nägi seda, tundis sõnade valu ja tal oli kahju, kuid parata

hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi
hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei hei
hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi hoi

RAUL MEEL.
"Hei hoi!".
1968-1969.

RAUL MEEL.
"Ülesalla".
1968-1969.

ei olnud enam midagi, sest maailm mõtles ennast ise edasi. Siis nuttis jumal esimese pisara.

Ja jumala meelde tulid uued sõnad – nendeks olid hädasolijate palved, surevate haigete sonimised, sõduriemade õhtusse heidetud valu, õnnetute inimeste pisikesed isekad soovid, uputatud kassipoja viimane õhusõõm, murtud tiivaga linnu kriisked, langevate lehtede hädahüüd. Iga inimese surm lasus jumala hingel, ja iga lille, iga linnu, iga liblika.

Ja jumal kannatas, kannatas omaloodud maailma valu, kannatas saatana otsatut naeru, kuid paratamatuse raudtrellide vangina ei saanud ta olnut olematuks muuta.

Ja lõpuks ei tahtnudki ta muud kui andestust. Kuid ei ole temast kõrgemat, ei ole kelleltki andeks paluda. Ning ise ei anna ta endale kunagi andeks.

Nii nutabki jumal, kibedalt tühjuse paremas servas, oma koletut väljamõeldist vaadates. Mõnikord otsekui kodukäija käib ta kodus ning samuti surnute aias oma kalmu otsimas, ja ei leia ta seda, sest on nii neetult elus, nii elus.

Kas surmast üles tõusnud ta, küsite. Mis surmast, see oleks liiga kerge väljapääs, enne surra laske tal. Kuid jumala jaoks ei ole surma, talle on see vaid sõnade poolt sõnatud sõna, kibedaimast kibe.

Kas olete vaadanud puurilinnu silmi? Näinud arusaamatut ahastust, mõttetute mõtete pärast. Kui olete vaadanud, ent pole näinud, siis võtke puurilind pihku ja pigistage, pigistage, kuni midagi kaob tema silmist. Siis näete ehk, et enne oli seal midagi.

Ei, siis te näete ainult, mida olete teinud. Ja meie oleme puurilinnud jumala pihkude vahel, mida ta pidevalt kokku surub, et näha, kas on ta ometi saanud andeks. Ja siis näeb ta iga kord, et puurilinnu silmad olid tema enda silmad.

Andeksand ei nõua suurust ega väge, üksnes armastust. Ja ma andsin talle andeks, enda ja meie kõigi eest. Ning andsin talle lohutuseks oma viimase õuna, mis saatanalt saadud ja Õnnele mõeldud.

Jumal sõi õuna sealsamas ära ning seitse tuhat vikerkaart viskus üle ilmakaarte. Tühjus sai täis, sai õnne täis. Ning esmakordselt nägin virmaliste välkude valgel naeratust ta põskedes.

Tal hakkas kergem, sõnad kadusid, palved vaibusid, valu jäi, kuid ei teinud enam haiget, surm jäi, kuid enam ei tapnud.

Ja kõik jäi endiseks, haiged surevad, sõdurid langevad, linnutiivad murduvad, kassipojad upuvad, ainult jumal enam ei nuta, sest ta on andeks saanud.

Naeratab vaikselt, kibeda hala asemele on astunud stoiline ükskõiksus. Nutvast jumalast sai muigav jumal, kes loob mängeldes maailmu. Nii ehk parem ongi, vähemalt temal on nüüd hea.

Seitsmes kiri – Unenägude mäng

See ei ole kiri, mina ei kirjuta seda, sina ei loe. Need siin ei ole sõnad, see ei ole paber. Ma ei ole mina, sa ei ole sina.

Ma olen su unenägu, ma olin su unenägu, kes sind kogu aeg unes nägi. Ja siis ma ärkasin.

Seisan ülestõstetud kraega vihmasel tänaval, mantlis, majade vahel, inimesed magavad ja mina näitan neile und. Minu kõrval lombis rulluvad filmilindid ennast hulluks, mu pihus on lõputud teed, taskutes liiv, uneliiv, ning silme ees näod, teie unenäod.

Kas olete unes peeglisse vaadanud ja märganud, et hoopis peegel vaatab teid? Hoian seda peeglit oma vasakus käes ja peegeldan teie hämmelduse teie naabrite uneks. Ajan teie unenäod segi, et seletajatel ning soolapuhujatel ei lõpeks järjekord.

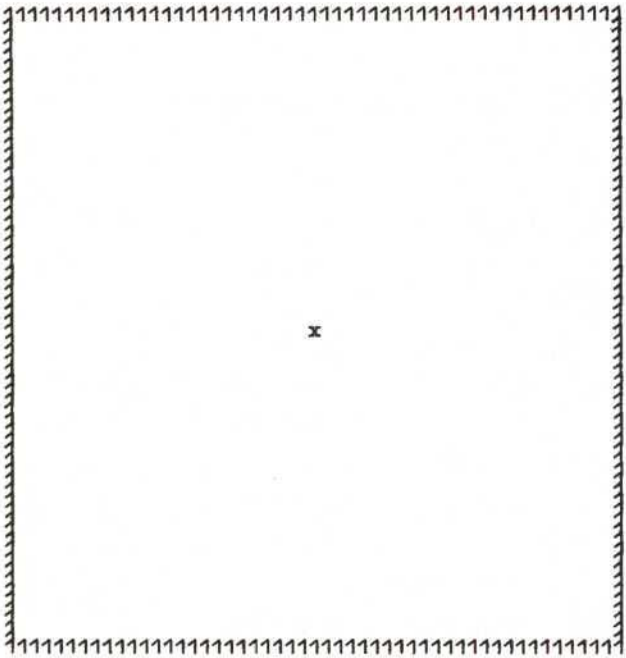
Nüüd näitan sulle sinu unenäos kõike, nagu oli, sest rääkida sellest ei saa.

Astusin jumala juurest alla, nutumärjal taevakummil kasvasid kidurad lilled, lootuste lootosed. Ja nägin seal surnud kunstnikke, molbertite, barettide ning maalikastidega, kes olid võetud tööle, taevasse pilvi maalima. Et varjata selle taga asuvat tühjust. Taevakaar oli lillamast lilla, täna oli tööl Vincent Van Gogh.

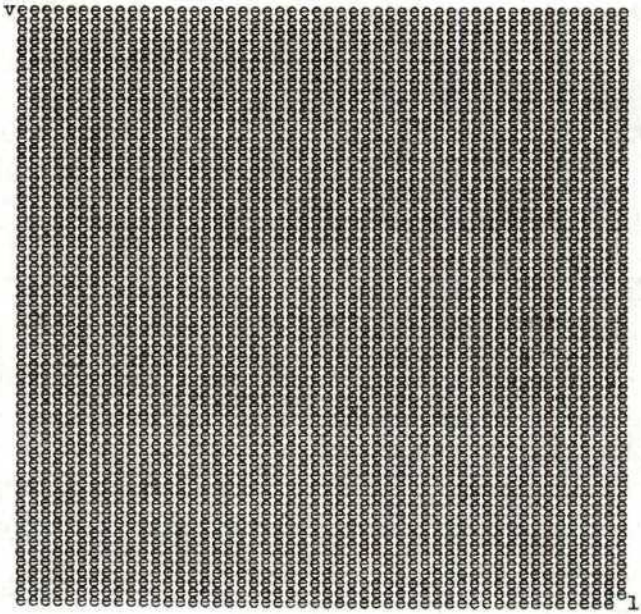
Kahju ainult, et nüüd jäävad kõik nad töötuks, sest muigava jumala maailm on täis, täis õnne õunapuid. Kuid kunstnikud on sellega harjunud ning nad lähevad ja joonistavad järvedesse luiged.

Seal oli suur pidu, pidu ise pidutses seal oma sünnipäeva. Sõnu loobiti akrobaatidena üles ja alla ning keerles keele karusell.

Keel hoidis keelt hammaste taga ning kuulas sõnade ringmängu, kuni ta pea pööritama hakkas ning ta korraks maha istus. Sel hetkel



RAUL MEEL.
"Ükskord".
1968-1969.



RAUL MEEL.
"Veel".
1968-1969.

astusin ma temast välja, tõusin pisikeselt plastikratsult ning vaaruval sammul suundusin välja, kassamutist mööda, kes mulle midagi käratas, jumalast mööda, kes mulle muigavalt lehvitas, satüressist mööda, kes mind viipas, siilist mööda, kes mind õuna eest tänas, kassist mööda, kes mulle manitsevalt sabaga vibutas, saatanast mööda, kes oma õunapuuaias nuttis, sest ikaldus oli ka temani jõudnud ning jumalal oli ükskõik. Õnne juurde, kelle küsivale suule seadsin sõrme.

Sest ohjeldamatute ohjade küüsist, vesikasvud varvaste vahel, tõusis järve põhjast sõnatu etteheide, mida oli koos suhkruga segatud tassis ning koos leivapuruga pühitud põlle.

Sõnatu etteheide vaikis, ja mina vaikisin, sest meil polnud enam midagi öelda.

Ja siis ei olnud mul enam konte ja mul polnud enam luid, sest kõik mu luud olid korraga umbluud. Ja ma võisin võtta endale uue nime – Bruno Mölder paistis sobivat ja ma võisin võtta endale uue keele – eesti keel käis küll. Ja ma andsin tagasi kõik sõnad, mis olid mul veel järel, ja ka natuke saiapudi tasku põhjast.

Ja siis sain ma vabaks, ja Õnn sai vabaks, Õnn oli õunatagi õnnelik. Siis algas mäng, muigav mäng, mu igav mäng, mille jaoks ükski mõiste pole küllalt hea, sest mängu algus on keele lõpp ja keele lõpp on tantsu algus, kus hoian kindlalt kinni iseenda käest. Õnnelik lõpp, lõpu õnn, lõpupidu. Daba-daba-daba-daba-daba

LEONHARD LAPIN

Muinasjutt Raul Meelest ja tema kirjutusmasinast

Eestimaal Rapla kandis elas üks lihtne ja ilus eesti mees – Raul Meel nimeks. Elas lihtsalt ja odavalt, käis püssiga metsas, lasi sea siit ja hirve sealt. Sõber Villu praadis ära ja kõik olid õnnelikud. Kui liha veidi kibegi oli, kinnitas Raul, et pärast tapatööd oli ta kuldil ikka munad maha lõiganud.

Sedaviisi kõndis meie Raul mööda metsi, kõrvad kikkis, mesilasparv kuulekalt kannul, ja tegi mõnikord prõmm-prõmm. Igasugu sigidikke, kummitusi ja kuradeid lasi ta muidugi hõbekuuliga – isa olla õpetanud ja isegi paar kilo hõbedat pärandanud. Eestimaa on ju selline kant, kus läbi aegade igasugu kratid ja muud elukad end ikka mugavalt sisse on seadnud, ning põle mingi ime, et aeg-ajalt ka Riigi Rahakotist mõned tühised miljonid kuhugi kaovad. On niisugune maa.

Kuigi ema oli ära keelanud, armastas Raul filosofeerida – nii et ta ei käinud metsas mitte ainult jahiplaanidega, vaid mõtles ka igasugu lugusid – ükskord isegi asjast iseeneses. Kõige rohkem aga köitis Rauli mõte kapitalist – Karl Marxi ideest – kuidas rikastuda? Kui ta hiljem kunstnikuks sai, selgus, et sellest mõtleb enamus loojaid.

Mõtlevad küll, aga elavad vaeselt – seega on mõtlemine üks sitt asi.

Aga Raul tegi seda sitta asja salamisi edasi, jõi kasemahla, imes piipu värske samblaga ja tõmbas teinekord püssist nii et kogu mets värises.

Sedaviisi võpsikus luusides kuulis ta kord, et keegi teeb toks-toks-toks. Hiilis vaatama ja ennäe imet – üks kirju lind tagus nokaga vastu puud – tüvel nokalöökidest muster lokkamas. Raulile tuli meelde vanamemme tarkus – ilu ei panna padaje!

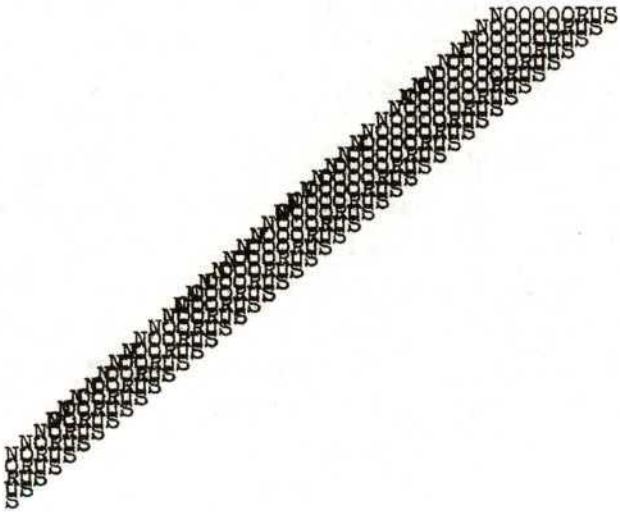
Jättiski ilusa linnu laskmata, aga võttis voli anda talle nimeks – rähn muidugi.

Hiljem selgus, et naabervallas oli ka keegi sarnast lindu rähniks nimetanud, aga Raul uskus, et see toimus mõni päev, mõni minut, ehk ka mõni sekund hiljem...

Rähniga asi muidugi ei lõppenud, sest ilusal linnul sai inimese vah-

```
                                                  i s m
                                                i s m
                                              i s m
                                            i s m
                                          i s m
                                        i s m
                                      i s m
                                    d r a m a t i s m
                                  drr a m a t i s m
                                d r a m a t i s m
                              d r a m a t i s m
                            drr a m a t i s m
                          drr a m a t i s m
                        drr a m a t i s m
                      drr a m a t i s m
                    drraa m a t i s m
                          i s m
                        i s m
                      i s m
                    i s m
                  i s m
                i s m
              i s m
            i s m
          i s m
        i s m
      i s m
    i s m
  i s m
i s m
```

RAUL MEEL.
"Dramatism".
1968-1969.



RAUL MEEL.
"Noorus".
1968-1969.

timisest nokk täis ja ta lendas minema. Raul aga oleks tahtnud lindu veelgi näha. Kurvastas teine veidi, siis pani püssi palge, lasi maha ühe ülelendava kajaka ning otsustas koju minna ning oma rähni ise leiutada.

Võttis kodus vana koorelahutaja ja igasugu majaehitusest ülejäänud rauajuppe, ei söönud kaks ööd-päeva, ning kolmandamal hommikul oli masin valmis ja tegi toks-toks. Siis jäi mees pikaldasse unne, mis ajal tütar ka oma mänguasjade kastist toksivale riistapuule tähed juurde sokutas. Kui Raul ärkas, oli kirjutusmasin leiutatud – mis sest, et teist korda, aga vähemalt enda tehtud ning Julgeolekus arvele võtmata.

Mis Raulil muud enam üle jäigi kui rähnina sellel riistapuul toksima hakata.

Kuna ta sellal veel kirjutada ei osanud, toksis niisama, lõbu pärast – hiljem selgus, et see oligi uutmoodi kunst, sealjuures siiras ja vahetu.

Mida meile siis Raul toksis – kõike, mida enda ümber nägi: naabrinaise häbet saunaaknast, puud välgust lõhestatuna, vanameeste hõikeid pärast õlletoopi, sugulaste vallatusi heinateol, veidi hiljem ka ükskordühte, mida üks potisetu purjuspäi õpetanud oli. Sedaviisi omandas Raul kunstniku rasket elu ning, nagu hilisem elu näitaski, läks ta peagi Vene võimudega pahuksisse.

Enne seda aga võttis Raul oma toksiva imeriista sõjaväkkegi kaasa, kus õpetas kirjanikuks soovinud Toomas Vindi masinal kirjutama. Enne hurjutas veel, et mis sa mees üritad – pastakaga roomani kirjutada! Tänu Raulile saigi Tom asjast aru ning ostis kirjutusmasina, millega sai palju kiiremini kirjutada – umbes romaan aastas.

Nõndaviisi leiutas Raul ka konkreetse poeesia, nagu aastaid hiljem tõdesid New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi kuraatorid, kes muidugi tahtsid eesti geeniuse kohe maalt välja viia.

Eestimaad, tema rahvast ja tulevast presidenti palavalt armastav Raul aga ei liitunud kapitalistlike haidega, öeldes: "Ma pole teile mingi Soros!" ja läks lauta lehma lüpsma.

Talle meenus, et tema sõber, torulukksepast avangardist, pidi Pariisi elama asudes hommikust õhtuni torudest installatsioone monteerima, kusjuures talle sokutatud prantslannast naine, mõistmata vene keelt, ei saanud aru lihtsast tõsiasjast – et mees õhtuti peale tööd lisaks vodkale ja päevalilleseemnetele ka midagi muud tahab.

Adjöö, musjöö!

RAUL MEEL

POEESIA JA KUJUTAVA KUNSTI VAHEL
Nähtavate luuletuste koolkond, konkretism

See oli septembris 1967, kui teenisin viimast kuud Põhja Sõjalaevastikus. Ükskord hiljem, juba 1968. aasta sügisel, üritasin kirjutada traditsioonilises vormis luuletust, kuid ei leidnud neid sõnu, mis oleksid kõike seda väljendanud, mida soovisin. Olin juba loobumas, kuid otsustasin üles tähendada emotsioonipunktid, nii nagu ma neid endas kuidagi tundsin. Tulemus üllatas mind: olin teinud pildi. Ühe erutusega katsetasin veel ja seejärel näitasin kolme-nelja lehte sõpradele. Nad ütlesid: "Tee veel!" Jõudsin umbes kolmekümnendani oma mänguga, kui kuulsin, et sellist "mängu" on täiesti tõsiselt kirjutatud ...

Teatakse, et antiikajal Simmias Rhodoslane kirjutas piltluuletusi, mis olid linnutiibade, sõjakirve- ja munakujulised, ja et Dosias tegi kaks "Altarit". Kallimachose tehtuks peetakse "Paaniflööti", mis on kirjutatud eripikkuste värssidega. Neid eeskujusid järgisid 1500. a. Rabelais ja ta kaasaegsed humanistid, kuid laiemalt levima said piltluuletused hakata alles baroki pääsedes valitsevaks kunststiiliks.

Barokkluule oli suuresti heliogeomeetriline ning selles püüti kasutada ebatavalisi võtteid, et lugejaid teravama tundlikkuseni tuua. Barokkluule oli konkreetne; lüürika oli määratud niisama palju silmale kui kõrvale.

Modernne luule on Prantsusmaal (Mallarmé, Appollinaire), Ameerikas (e.e. cummings) ja mujal kasutanud selliseid tüpograafilisi vahendeid, nagu ebatavalist ridade järjestust, alustamist ükskõik millisest leheküljeservast, erisuguseid trükivärve, erikujulisi ja eri suurusega tähetüüpe jne. Tüpograafiline pärimus, millele sellised "leiutused" toetuvad, on peale ajalise pikkuse ka maa-alaliselt lai. Väljaspoolt Euroopat on tähtsad Hiina ja Jaapan.

Hiina luules moodustasid piltlikud ideogrammid osa kogu tähendusest. Ideogramm on samal ajal nii tähendusega märk kui ka kujutav pilt. Hiinas ja Jaapanis ei mõõdeta lüüriku suurust mitte ainult selle järgi, mida ta väidab või jutustab, vaid ka selle järgi, milline käekiri, kalligraafia tal on. Kui kunstnik või luuletaja muidu oma töödes nõrkusi, oma ebasiirust variserlikult võib varjata, on käekiri nagu *corpus delicti*, nagu asitõend teadvusest ja alateadvusest, lõpuks inimlikest puudustest ja püüdmistest.

Läänemaades ei ole siiski kasutusel hieroglüüfid, sõnade märgid ega ka silbi-

märgid, vaid tähestik. Tähestiku märkidega tehtud piltluuletused tähendavad ka midagi muud kui ideogrammid hiina ja jaapani tähenduses.

Vana ja kaasaegse piltluule vahel läänemaades on oluline erinevus. Piltluule on läbi teinud arengu, mis üldistavalt räägib maade ühiskondlikust arenemisest. Nii antiigi kui baroki piltluuletused esitavad kujundi oskuslikult eripikkuste värssidega, aga kaasajal kasutatakse kõige vabamalt mitte ainult värsse, vaid ka lauset, sõna, juba üksikut tähtegi. Luuletus on nüüd mõnikord täiesti konfiguratiivne.

Kaasaegne suhtumine sõna välisesse, nähtavasse olemusse hakkas kujunema 19. sajandi keskel seoses kunsti üldise arenguga, mil Cézanne'ist peale algab nn. "kujutava kunsti vabastamine objektist". Poeesia ja kujutava kunsti (graafika) arenguteed põimuvad: G. Apollinaire, M. Jacob ja P. Eluard töötasid koos P. Picassoga, T. S. Eliot – W. Lois'iga; F. Marinetti, Soficci, V. Majakovski nimed seostuvad E. Poundi, e.e. cummingsi, K. Schwittersi ja E. Lisitzky nimedega. Erilmelistest ja kaua-aegseist otsingutest kujutava kunsti ja värsiloomise kokkupuute pinnalt on kujunenud kunstilise loomingu spetsiifiline liik. See on sõna, märgi kujutisega kujutav kunst selle termini otseses tähenduses, mis viimasel kahel aastakümnel on levinud "konkreetse luule" nime all.

Nähtavasti on konkretistid poeedid, kellel tekib eriti tugev ja selge luulekujund; ning varem, kui nad leiavad selle väljendamiseks vajalikud seotud sõnad. Võib-olla pelgavad nad seda sõnadest seina või seda veiniklaasi, mis asetub päikese ja vaataja vahele. On ju selle tõkke ees seisatanud kõik sõnatarvitajad. Pole põhjust konkretiste süüdistada, nagu näeksid nad oma väljendusis ainsat võimalust, millel on tulevikku. Imeilusasti kõlav ja emotsionaalne kuulamiseks kirjutatud luule elab kahtlemata niisama kaua, kui inimkond säilitab keele suhtlemisvahendina.

Inimkonna üldise arenguga on suhtlemine väga mitmekesiseks muutunud. Ja nii on, et massikommunikatsioonides omab sõna, märk üheaegselt kaks sisu: ta kannab objektiivset informatsiooni ja omab graafilist kujutist. Nii on tähed nagu mingid organismid või teisiti öeldes esemed, mis eksisteerivad lehe pinnal, ekraanil või raamatus ja omavad iseseisvaid funktsioone. Ning ikka erilisema tähenduse saab sõna mõttelise ja optilise kujundi kooslus seoses visuaalse kommunikatsiooni intensiivse arenemisega. Meid ümbritsev kujutava kunsti, arhitektuuri, tänavareklaami, riidemoodide, fotoajakirjanduse, kino, televisiooni erinevus muudab tasakaalu sõna ja kujundi vahel, tuues kaasa uusi nõudeid teksti esitamisele.

Poeedid-konkretistid omistavad erilist tähelepanu ja tähendust teksti polügraafilisele kujundamisele. Nad arvestavad, et vaatamisel jõuab mõte meieni silmade kaudu. Väljenduslik trükikujundus peab looma sama efekti kui hääl ja oraatori žestid. Kui "tüpograafilised tembud" on julged ja lähevad küllalt kaugele, siis võivad nad summana sisaldada muusika, maalikunsti ja kirjanduse sünteesi.

Konkreetse luule ebatavaline sõnade, tähtede, märkide järjestus, ümberpaigutamine, vaba pinna, pealepaigutuste, ste-

reotüüpide kordamise, maskeerimise ja teiste võtete kasutamine väljaspool harjunud loogikat teeb sellisest poeesiast uue kunstiliigi. Esteetiline šokk, mille sellised "kirjanduslikud" teosed välja kutsuvad, avab neile tee visuaalsesse kunsti.

Kaasaegse konkreetse poeesia kujundid lubavad, endid tekstis "kaotamata", lugejal vabalt "jalutada" leheküljel; ta võib vaadatavat ka mitte lugeda. Püütakse jõuda sinnani, et luuletust võidaks lugeda ühe silmapilguga, nii nagu dirigent loeb partituuri või jalakäija haarab ühe silmapilguga kuulutuste ja plakatite piltlikud ja laotud algosad. Püütakse väljendada erutavat pinget gradatsioonis kogu leheküljel, sundides kõnelema ka tühja pinda tähtede vahel; ühendades teksti pildiga püütakse saavutada pildi funktsioon ja vahetu visuaalne mõju, püütakse igati tõsta vaataja aktiivsust, taotledes, et s i g n a a l p i l t köidaks tähelepanu enne, kui vaataja hakkab kirjutatut lugema, et sõna mõjutaks vaatajat eelkõige oma graafilise väljenduslikkusega; püütakse anda üksikule tähele, samuti sõnale või tervele lausele uus vabadus.

Konkreetne koolkond tajub luulet esmajärjekorras trükitud või kirjutatud sõnana. Tüpograafiliste vahendite kasutamine on teadlik. Luuletamine on rohkem meele aktiivsus kui väljendamine. Luuletus on aina teo tulemus, sellel on reaalne olemus, struktuur, mida võib üldiselt edasi töödelda, rikastada. Majakovski rääkis luule toorainest, poolfabrikaatidest ja valmistoodangust. Rõhutatakse tehnoloogilist nägemisviisi.

Konkreetne luule ei ole mõtlemine: see on mõtlemise potentsiaalne põhjus. Luuletus ei ole tunne: see on tunde potentsiaalne põhjus.

Konkretism ei ole destruktiivne. Ta on kuidagi lapselikki. Ta säilitab endas mängu ja huvitavuse.

Sõltumata sellest, millise reaktsiooni üksikud poeetide-konkretistide oopused esile kutsuvad nii konservatiivselt kui ka avangardistlikult meelestatud publikus, on konkreetne poeesia ise saavutanud endale kindla koha kui loominguliste otsingute laboratoorium, mis laiendab ja süvendab meie ettekujutusi teksti kujundilisest vastuvõtmisest. See, kuidas sõnakaardid ehituslikult vastavad mittesõnalisele "territooriumile", on viimasel ajal huvitanud filosoofe, loogikuid, matemaatikuid, keelemehi, psühholooge, biolooge ja küberneetikuid. See probleem on hakanud huvitama ka sotsioloogiat.

Konkreetne poeesia on kõige levinum Šotimaal, Saksa FV-s, mõnedes Lõuna-Ameerika maades. Viimasel ajal levib ta hoogsalt Poolas, Ungaris, Tšehhoslovakkias, Rootsis, rääkimata USA-st, Prantsusmaast või Jaapanist. On korraldatud mitmeid rahvusvahelisi näitusi, konkreetsele luulele avavad oma lehekülgi ka soliidsed kirjanduslikud ajakirjad.

Konkreetse luule võtete tarvitamise kohta eesti kirjanduses ei ole vastavat uurimistööd tehtud. Aga esialgu võib tähelepanuks osutada Hendrik Visnapuud, Johannes Vares-Barbarust, Villem Grünthal-Ridalat, Jaan Krossi, Jaan Kaplinskit, Paul-Eerik Rummot.

Noorus 1970, nr 1, lk 62–63.

Kolmkümmend aastat hiljem

Ehk lihtsalt mõnda minu kirjutusmasinaga kirjutatud konkreetsest luulest & joonistustest ja käsitsi kirjutatud konkreetsetest luuletustest & joonistustest ning arvuti ja printeriga kirjutatud konkreetsest luulest ja joonistustest.

1961. aastast meenutan ühte erilist "äraminemist". See juhtus Tallinna Polütehnilise Instituudi energeetika teaduskonna 4. semestri ühel kõrgema matemaatika loengul. Oli märts, päike paistis ja selle valguses oli tunda edenevat kevadet. Professor joonistas kriidiga mingi funktsiooni graafikut tahvlile ja mina mõtlesin – nägin, osalt "ära olles", et näe: see joon ju on nagu inimelu võrdluspilt, püüdluste sünni ja surmaga, isegi seksuaalsusega...

Ükskord, 1967. aasta talve hakul sõdurina Severomorskis, vaatasin NSVL Põhja Sõjamerelaevastiku spordiklubi relvalao trellitatud akna taga tasa langevat lumesadu. Olin tüdinenud ja igatsesin ära koju. Mõtlesin kirjutamisele, millegi loomisele, aga sõnad kirjutusmasinast ei tulnud. Hakkasin lõpuks järgima üht impulssi, lõin o-tähega paberile märke, üles-alla hüplevaid, tegin märkidest rea, mis seostus mu silmis figuratiivse mõistega.

Lähtudes tookord sõnadest "trumm" ja "sõel", ei püüdnud ma eeskätt kopeerida nende tarberiistade entsüklopeedilisi pilte, vaid üritasin avada igasuguse trummi ja sõela sümbol-olemist inimese mõtlemisprotsessis. Veel rohkem püüdsin tabada ning edasi anda nende tarberiistade subjektiivselt üldistatud kujutluse ja minu tegevuse vahel sündinud erilist tunnet. – Avastanud selle meetodi, olingi saanud konkreetseks luuletajaks, kuid ma ei teadnud seda veel.

Ma ei läinud inseneri kõrgkooli pooleli jäänud õpinguid jätkama, sest et uskusin – seletamatult – oma humanitaarse loomingutee võimalikkust.

Tuletasin meelde kirjutusmasinaga joonistamise & konkreetse luuletamise kogemust, mille olin avastanud Severomorskis, ja püüdsin leitud moodust edasi arendada. Niiviisi tegin 1968. aastal üle 40 teose.

1968/69. aasta talvel koostasin esimese raamatu käsikirja – "Klubi". Seadsin sinna omavahel suhtlema 42 teost (21x 20,5 cm). See oli, ühelt poolt vaadatuna – konkreetne luule, teiselt poolt – kirjutusmasinajoonistused.

Ajakirja Noorus *1970. aasta jaanuarinumbris trükiti mu "Laulev puu", "Igatsus", "Võti", "Tasakaal", "Progress-regress", "Õnnelik meri" (kõik need olid valminud 1968) ja konkreetset luulet & kirjutusmasinajoonistusi tutvustav kirjutis "Poeesia ja kujutava kunsti vahel" (kirjutatud septembris-oktoobris 1969).*

1969–1971 valmis mul raamatu käsikiri "Päris nimed", mille saateks kirjutasin:

"Esitan portreesid sõnadest. Kuigi ma valin sõnu, võiksin põhimõtteliselt võtta ükskõik milliseid, sest kõik sõnad on seotud visuaalsete kujutlustega.

Lähtusin mõttest, et sõnad kaugenevad isiklikult kogetu piltidest-tunnetest ja lähenevad sellele, mida nad kõigi jaoks tähistavad või tähistada võiksid.

Valisin minu meelest lihtsaid, võib-olla esmaseid võimalusi. Arvan, et need lehed kuuluvad graafikakunsti, sest nad on vaadeldavad piltidena. Ühtlasi arvan, et see on kirjandus, sest vahendiks on sõnad.

Asetsedes üksteisele järgnevalt, võivad need lehed seostuda loogiliselt järgnevate sõnadega. Rõhutamaks nii üht- kui ka teistpidiseid võimalusi, võtsin teiste hulka grupi pärisnimesid: mõtteliselt kindlasti järgnematuid, paigutasin neid üldist üksteisele järgnevate piltide rea visuaalset rütmi silmas pidades. Pärisnimede hulgas on nii isikutest ja nende tegevusest kui nimede semantikast sündinud kujundeid. Kuna raamatu muus osas on lähtutud eranditult sõna tähendusest, siis lähenesin ka pärisnimedele võimalust mööda sõna tähenduse poolt. Et viimast lähenemisviisi võib lugeda kirjanduslikuks, siis võiks olla põhjendatud kirjandusega seotud isikunimede eelistamine muile – väikese austusavaldusena selles raamatus viljeldava žanri ühele lähtekomponendile.

Kui oleksin raamatu kokkupanemisel eelistanud ainult visuaalsete kujundite järjepidevust, siis oleksin ehk tahtnud töötada sagedamini sõna graafilistest kujudest alustades. Nüüd jätan selle võimaluse võimalikuks."

Niisiis käisin oma teed kirjanduse ja kujutava kunsti piirialadel, taotledes sünteesi. Üldises konkreetses luules nimetasin seda oma luulet terminiga – evidentne luule. Ld evidens *– 'ilmne, endastmõistetav, silmanähtav'. Siit lähtuvat graafilisemat suunda hakkasin nimetama kirjutusmasinajoonistusteks: selline joonistus on tehtud kirjutusmasinaga. Hiljem võtsin tarvitusele ka termini: masinakirjajoonistus. Mõistemahult on masinakirjajoonistus avaram kui kirjutusmasinajoonistus: kirjutusmasinajoonistus on üks masinakirjajoonistuste liik, kõik masinakirjajoonistused ei ole tehtud kirjutusmasinaga.*

Enamasti on konkreetse luule ilmingud ühelt poolt poeetide tehtud sõnade järgnemise või teinekord sõnade järgnemise ja teiseks muundumise mängud, teiselt poolt – visuaalsete kunstnike mingi figuraalse kujundi tegemine tekstide ja tähemärkidega. Sõnade portreid nii nagu mul, pole õieti ja palju kohanud – vaid mõni üksik lähedasena tunduv näide tuleb meelde.

1969. a novembris Tartus üliõpilaspäevade kunstinäitusel pandi minult välja luuletus-objekt "Täring" (75x75x75 cm), fotograafiliselt suurendatud kirjutusmasinajoonistus & konkreetne luuletus "Oma maa – rahvusega, rahvuseta; positiiv" (62x60 cm) ja tušijoonistusi "Abielu" ning "Halastamatu suhe" (mõlemad 51x50 cm).

"Oma maa..." sai näituse esimeseks hädaohtlikuks pidiks. Kvalifikatsioonikomisjonis olevat ta algul silmapilk näoga seina poole pööratud, et "pahandusi vältida". Ometi suutnud noor psühholoogia õppejõud Peeter Tulviste ta eest hea seista – kuni isiklikule vastutusele võtmiseni!

Üliõpilaspäevade kunstinäituse teiseks hädaohtlikuks pildiks sai "Halastamatu suhe". Keegi Tartu ülikooli marksismileninismi õppejõud olevat nõudnud selle mu teose näituselt kõrvaldamist – kuna kunstnik osutavat kunstikeeles (heledaid ja tumedaid mummukesi rühmitades ja vastandades) selgelt arvuliselt-proportsionaalselt eesti ja vene rahva suhtarvule ja Eesti okupatsioonile ja eesti ning vene kultuuride halastamatule võitlusele Eestis! Üks minu kunstiteos sünnib mu meelest küll ennekõike plastilis(t)ele idee(de)le toetudes, kuid muidugi olin pildile nime pannes nimelt seda valvsa ajaloolase tähele pandud mõtet mõtelnud. Ometi võit-

les TRÜ komsomolikomitee mu pildi näitusele jätmise eest ja pilt jäi näitusele; juhtumist rääkis mulle juba aastaid hiljem toonane ajalooüliõpilane ja ülikooli komsomolikomitee mõjukas liige Jaak Allik ning küsis, kuidas mina tookord päriselt mõtlesin?

1969. aastal valminud "Täringut" on möödunud aastail nimetatud eesti kultuuris fikseeritud esimeseks luuletus-objektiks (Leo Lapin), ta kohta on öeldud ka – ruumiline luule.

Selle "Täringu" lõpp oli ilus, lõbus, naljakas ja kurb. Ta oli kutsuvalt säravvalge ja mänguline ning paistis tugev. Pidutsevad Tartu ülikooli neiud ja noormehed mängisid teda veeretades, kuni lõpuks üks tüdruk püüdis talle peale istuma või tantsima hüpata. Aga "Täringul" oli vaid kerge puidust liistkonstruktsioon kokkuliimitud paberist seinu seestpoolt toetamas: tegelikult oli ta õrn ning vajus tüdruku tagumiku all kokku. Joel Sang olevat hiljem kaelas kandnud mu "Täringu" rusude vahelt päästetud kuljust. – Neist juhtumitest ju järeldub, et "Täringul" oli müütilist elujõudu... Kes muidu "Täringuga" mängima ja tantsima oleks kippunud?

1970. aasta veebruaris kutsus Märjamaa aleviraamatukogu kirjandusring mind kohtumisele, rääkima konkreetsest luulest.

Kõik läks hästi seni, kuni üks tumedas ülikonnas ja lipsustatud punetav eruohvitseri ja kommunistliku partei veterani moodi mees hakkas mind ühtäkki valjuhäälselt süüdistama selles, et mu konkreetset luuletamist maksvat kinni USA Luure Keskagentuur, kuna see kirjanduse- ja kunstinähtus olevat Lääne kaasaja kultuuris esile tõstetud reaktsiooniline mood. Täiesti skiso! Mõistsin, et temale oma luulet uuesti esitada ja selgitada oleks asjatu. Küsisin siis vaikselt: "Kas Teie praeguse esinemise maksab kinni Nõukogude Liidu Riiklik Julgeoleku Komitee?"

Mõni pealtkuulaja itsitas. Mu vastane lausus vastuseks ähvarduse, et teatab koosolekust ja minu esinemisest sinna, kuhu vaja, ja lahkus vihaselt. Seepeale tõusid mitmed teisedki – koosolek oli nõnda ootamatult järsku läbi saanud.

Mu kutsujail oli juhtunu pärast piinlik ja mul hakkas nende ehmunud muresoleku pärast halb enesetunne – otsekui süüdlasel.

Sõitsin Tallinna tagasi varem, kui olin kavatsenud. Silmitsesin läbi vihmamärja bussiakna vastutulevat ja möödaliikuvat maastikku ning teadsin, et poeetilised kujundid, mis tõesti on poeetilised kujundid, ei sünni maksu eest, aga enamik inimkonnast ei teadnud seda.

1970. aasta märtsis esitasin Tallinna kunstnike kevadnäitusele serigraafiad "Funktsioon" ja "N". Nädala pärast esines Eesti Televisiooni kultuurisaates EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja Olaf-Knut Utt. Andes näitusele hinnanguid, taunis ta minu teoseid, öeldes: "Need formalismihõngulised kunstikatsetused on perspektiivitud, noormehe kunstikäsitluse teoreetiline alus, pehmelt öeldes – ekslik." Ja viitas mu kirjutisele "Poeesia ja kujutava kunsti vahel", mis oli ilmunud ajakirjas Noorus *(1970, nr 1).*

Edasi kogesin Nooruse *toimetuses kiiresti tusast "ei lähe" asjade kohta, mida paari nädala eest innuga oli lubatud ajakirjas avaldada.*

Käisin ka Kirjanike Liidus ja Loomingu *toimetuses näitamas oma konkreetseid luuletusi & kirjutusmasinajoonistusi. Sealsed ametnikud rääkisid minuga väga ettevaatlikult, vaatasid must mööda ja juhatasid kirjastuse Kunst poole. Eestlaste* Looming *polnud soomlaste* Parnasso, *kus võis ju selletaolisest luulest kirjutada ning seda ka esitada.*

Eesti kirjandusajakirjad sulgusid mu ees.

Lootsin, et kunstinäitustel võib mulle väheke mängumaad jääda: vist kuulsin kelleltki säärast oletust – või lihtsalt toetavat kinnitust oma usalduskübemele. Trükkisin konkreetsetest luuletustest & kirjutusmasinajoonistustest serigraafiaid...

Kui mind poleks tookord kirjandusajakirjade toimetustest eemale tõrjutud, kas oleks sel juhul üleüldse tulnud mu kunstinäitusi?

1996/1997 kirjutasin "6 poja ja 6 ema laulu". Need on konkreetsed luuletused, milles ulatuse piiriks ühelt poolt on kirjajoonistused, teisalt – eesti rahvaluulest valitud laulud või manamised, kolmandaks piiriks minu 12 "alglõppvärssi"; 12 valitud häälikut (a, e, i, l, m, n, o, u, õ, ä, ö, ü) *on oma süsteemse järjestusega otsekui poja ja ema laulude juhid.*

"Poja ja ema laulude tekstid" kirjutasin musta tindiga (sulega) valgele kirjapaberile.

1998. aastal kirjutasin arvuti ja printeriga onomatopoeetilise konkreetse luule raamatu "Tuul vuhises" käsikirja (sisaldab 22 luuletust & masinakirjajoonistust).

Palju jäi nimetamata...

16.05.2001

ILMAR LAABAN

HÄÄLUTUSEST*

Häälutus – on see luuletuse spetsialiseerumine või avardumine? Minu jaoks lihtsalt kümnete aastatuhandete vanune *poesia perennis*, mis nüüd taas mõtiskleb oma välja öeldud/lauldud algupära üle. Miks ikkagi loobuda poeesia kirjaajastu saavutustest (peale puht visuaalsete, mida piltluule üle võtab ja edasi arendab)? Sama küsimus kehtib ka selle spetsiifiliselt poeetilise diskursuse kohta, mida nimetatakse pildiks. (Selleks sünesteetiliseks pildiks, mis ei ole identne piltluuletuse omaga.)

Ent ikka ründan ma rõõmuga seda "chaîne signifiante'i" (Saussure), mis kahtlemata ongi pikka aega olnud kett, ahel. Seda keelekriisi, mis on suure osa kaasaja luulest lahjendanud kajapominaks ja tsitaadivulinaks ja kommentaariraginaks – omalt poolt etendan seda pigem de- ja rekonstrueerimismängudena, milles sõnad võetakse lahti helikoostisosadeks ning nendest saavad omakorda uusi tähendussuhteid sütitavad sädemed, milles inimväline heli peab dialoogi inimkõnega, milles rõõm tagasivõidetud piirkondade üle hääle helidespektris võib vabalt üle ujutada "Gutenbergi galaktika" skelettkeele.

Ja et mitte unustada (minu jaoks) peamist: loomingulise, otseses mõttes poeetilise silmapilgu (või vähemalt mõne neist silmapilkudest, mille jada moodustab luuletuse) kandumine välja kirjutuslaua üksindusest, ühtekuuluvusse publikuga lava helivihus. (Ja seal heidetakse võibolla tagasi see tulekuma, mis valgustas nende silmapilkude vasteid *poesia perennis*'es: loovate variatsioonide, väikeste, ent tähendusest küllastunud muudatuste kuma sugupõlvest sugupõlve edasi antavates tekstides.)

Elektroakustilised abivahendid? Minu jaoks, nagu öeldud – stimuleerivad, ent mitte häälutusele aluseks olevad. Stuudios toodetud mitmerealine lint mängib kohtumist minu enda lindistatud häälega, mis nüüd on minu jaoks võõraks muutunud, midagi selle rolli sarnast, mida kohtumine pealtkuulajatega mängib *live*-häälutuses. Ent meelsasti lasen ma mõlemat liiki kohtumistel toimuda üheaegselt. Nii või teisiti on minu jaoks oluline hoida lõgemekoht avatuna improvisatsioonideks, "auditiivseks automatismiks" – selleks, mida Breton õigusega pidas poeetiliselt tunduvalt viljakandvamaks kui visuaalset.

Rootsi keelest tõlkinud Ene-Reet Soovik

---

* Tõlgitud vlj-st: I. Laaban, Om musik. (Skrifter IV.) Åhus: Kalejdoskop förlag, 1988. Lk 137–138. (Esmalt ilmunud: *Nutida Musik* 1981/82, nr 1.)

Käesolev Ilmar Laabani tekst on tõlge rootsi keelest, kus tema pealkirja Om ljuddikten *sõnasõnaline tähendus on "Heliluulest" või "Kõlaluulest". Siinne pealkiri "Häälutusest" tuleneb seigast, et Laaban kõneleb selles tekstis üksnes enese vastavast loomingust, ning seda nimetas ta ikka häälutuseks. Selle enda-loodud sõnaga viitab Laaban ise sellele, mille poolest erineb tema personaalne laad (niisiis häälutus) paljude kolleegide samalaadsest loomingust, mida nimetatakse teksti ja kõla liidungiks* (text-sound composition, *edaspidi TSC).*

Imestama paneb, kui ei märgata selle Laabani välmitud sõna vaimukalt lihtsat isikupära ning vaimuvaeselt kõneldakse häälitsusest, isegi hääletusest. Piirdumine omaenda hääle kasutamisega ning pidev muusika ja kõne vahelisel piiril balansseerimine näitab kaht asjaolu. Ühelt poolt viitab selliste suundumuste kooseksistents senises traditsioonis eeskätt Laabanile, teisalt aga osutub piiride maksimaalsel avarusel püsimise põhimõte piisavalt paljut hõlmavaks, et sel teel kõndija ei pruugi tunduda juba käidud raja tallajana. Termini "häälutus" lähtesõnaks võib pidada "leelutust", kus mõiste esimese poole "hääl" rõhutab tulemi ja loomeprotsessi inimkesksust.

Oletatavasti tõmmati kunstižanride piirid tagantjärele, algselt sündisid sõna-, pildi- ja helikunst ning muud loomeavaldused samahästi kui üksteisest lahutamatutena. Tehnoloogilised muutused sisendasid tulevikuusku neilegi, kelle meelest sajanditevanune valdkondade lahushoid kippus ammenduma, edasiliikumist isegi pärssima. Üksikvaldkondadele keskendumise kõrval vajab edukas areng nt renessansiajastuga võrreldavat universaalsust, mis aitaks mis tahes valdkonna sisesed – seniseid võimalusi kasutades praktiliselt põhjani küündivad – teadmised sünteesida uueks tervikuks. Nõnda viis loomulik asjade käik selleni, et mitme varem üksteisest lahus seisnud teadusharu koostoimena ilmusid teadusareenile arvutuslingvistika, biokeemia, geneetika, küberneetika, radiogeoloogia, semiootika jt; tehniliste võimaluste muutumine on lõpmatutel kordadel inspireerinud "traditsioonilise" kunsti loojaid. Üksnes kunstina mõistan määratleda näiteks autot, mis on siit-sealt sentimeeter tavalisest erinevate mõõtmete tõttu teadlikult sõiduvõimetuks muudetud ja sõna otseses mõttes kõikjalt aerograafsete stiilsete klantspiltidega sujuvalt kaetud. See on vaid üks tehnika ja kunsti kokkupuuteid. Suur osa kujundustöidki tehakse tänasel päeval arvuti abil.

Kuid mingem tagasi häälutuste juurde. Kasutatavaist vahendeist lähtudes võib kõlaluule jaotada kolmeks: 1) kasutatakse üksnes inimhäält, 2) kasutatakse üksnes elektrotehnika tekitatud helisid, 3) miksitakse eelnevad kaks võimalust = inimhäält töödeldakse tehniliste võimalustega (kaja, vibratsioon, valjus vm). Seoses helisalvestusvahendite arengu ja levikuga kerkis kuuekümnendail aastail taas päevakorda selliste mitut kunstiliiki hõlmavate ehk žanridevahelistest piiridest üle astuvate teoste loomine, kus üheks osalevaks kunstiliigiks on muusika ja tulemust saab kogeda auditiivselt. Säärast rada minnes jäi nt Laaban truuks sürrealismi põhilistele sihiasetustele, kuigi kunstilised vahendid olid uued. Häälutustega suuresti

sama kanalit pidi kulgeb ka osa Laabani kirjalikku loomingut alates "Rroosi Selavistest": nagu häälutustes on lähtekohaks hääl, foneem, nii funktsioneerib "Rroosi Selavistes" tihti lättena grafeem, kirjatäht. Foneemi mõistet kasutati siin kõlaüksuse tähenduses. Võimalik, et keeleteadlikum lugeja hakkas mõiste 'foneem' kasutuse pärast protesteerima. Olgu siis täpsustatud, et ülal peeti silmas laiemat tähendust, kui annab näiteks "Eesti keele sõnaraamat" (1999). Sõnaraamatu, tänases praktikas enim levinud seletuse kohaselt on foneem (väikseim) tähendust eristav häälik või häälikuühend. Laaban lähtus aga pisut laiemast määratlusest, mille kohaselt foneem on keelekirjelduse kui terviku ja selle osa fonoloogia ehk kõlaõpetuse üks põhiüksusi. Seejuures ei pruugi kõik foneemid tähendust mõjutada. Olenevalt keelest on see ülesanne kas segmentaal- või suprasegmentaalfoneemidel.

Läbi aastakümnete kasutas Laaban selliseid igivanu permutatsioonivormeleid nagu palindroom ja anagramm sürrealistliku, st irdteadvuslikest impulssidest juhitud muundamisprotsesside käimapanekuks. Ümber üteldes – Rroosi Selaviste võtab oma "pigem de- ja rekonstrueerimismängus" sõnad lahti tähtedeks, häälutus aga helideks; lahtivõetut taas kokku pannes (mitte samal kombel, nagu oli lahti võetu!) saame varasemast ja oodatavast ikka kuigivõrd erineva tulemuse – ning see erinevus rõõmustama ja kaasa elama just panebki.

Aastasadade jooksul tegi "Gutenbergi galaktika" ehk raamatuiks muundatud maailm oma skelettkeelega ehk elumahlast puhastet väljendustega (too keel on ju intonatsioonideta, pausideta, miimikata jne) kõik võimaliku meie meelte nüristamiseks. Tänane tehnika võimaldab skeletile kasvatada praktiliselt kogu organismi välise kuju. Kuid miskipärast see olend ei liigu, mõtle ega tunne. Tolle "miski" poole püüdlemine on kunsti olulisimaid tunnusjooni.

Laaban kasutab oma lühikeses, manifesteerivanagi mõeldud tekstis sõnapaari poesia perennis. *Tõenäoselt peab ta selle Ovidiuse "Luulekunstist" laenat väljendi 'igikestva luule' puhul silmas* homo sapiens'*i sisesügavikkudest ajuti vilksavat tunnetuslikku luuleliistu või vaimupulssi.*

Oletatavasti jätab Laaban küsimuse "Miks ikkagi loobuda poeesia kirjaajastu saavutustest?" paljuski õhku rippuma, lootes, et ühese vastuse andmata jätmine sunnib lugeja sel teemal mõtlema. Loomulikult saab siis esimese hooga arutleda teoreetiliselt, abstraktselt. Mitmeti otstarbekam on aga teatava info olemasolu – näiteks olles kuulanud Laabani CD-d Ankarkättingens slut är sångens början. Poesi & ljudpoesi 1944–1993 *(Ankruketi lõpp on laulu algus. Luulet & häälutusi 1944–1993; ilmus 1998; on Eestis kättesaadav Eesti Muusika Infokeskuses) või plaati* The Pioneers. Five Text-Sound Artists *(Alusepanijad/Teerajajad. Viis heliluuletajat, 1992; TÜ raamatukogu).*

Sõnapaar chaîne signifiante *pärineb 20. sajandi jaoks ühe olulisema keeleteadlase Ferdinand de Saussure'i teosest* Course de linguistique générale *(Üldkeeleteaduse kursus) ning sõnasõnalises tõlkes on see '(väljendit) tähistav ahel', tähendust silmas pidades aga 'tähistajate ahel'. Iga tähistaja viitab mõnele teisele, ja nii*

lõpmatuseni. Formaalloogiliselt võttes, informatsiooni kuhjumise peatumatust ning püsiva igavest puuduma-jäämist arvestades, peaksid kõnes osalejal varem või hiljem n-ö juhtmed kokku jooksma. Kummati saame suhteliselt sageli aru, mida teised meile räägivad. TSC on üheks oma eesmärgiks seadnud lahendada seesama teineteisest arusaamise *mõistatus. Sageli kasutatakse lahenduse otsimiseks justkui köielkõndi, nende piiride kobamist, mille puhul kommunikeerumine on veel võimalik. Enamasti ütlevad TSCde loojad, et nois üldaktsepteeritud normidest ja klišeedest kõrvalekaldumistes just avaldubki inimese (Betti Alveri üliõnnestunud väljendit kasutades) 'sisim tuum'.*

Jaan Malin

TRIINU OJAMAA

KÕNE JA MUUSIKA PIIRIMAIL

Siinne kirjutis tutvustab kunstinähtust, mida ingliskeelses kirjasõnas nimetatakse *text-sound composition*. Nimetus näitab, et tegemist on keele ja muusika väljendusvahendeid ühendava žanriga. Vähemalt kümme aastat eksisteeris see žanr ilma üksmeelset heakskiitu leidnud nimetuseta. Helilisi produkte, mida žanr hõlmab, on nimetatud ka heliluuleks või raadiokunstiks (need olid mõeldud eelkõige raadios esitamiseks). Kumbki termin ei väljenda nähtuse kogu olemust.

1967. aastal toimus Hollandis konverents, kus muu hulgas püüti leida ka sobivat žanrinimetust sellele mitmekesisele heliloomingule, mida Euroopa raadiotes oli juba mõnda aega ette kantud.

Nimetusena pakuti välja liitsõnu, mille üks osis viitas enamasti sellele, et tegemist on verbaalse ainesega, teine näitas, et sel ainesel on kõla (nt *verbosonie*).

Kuna ükski variant ei hõlmanud väljendusvormide tegelikku mitmekesisust, siis kokkuleppele ei jõutudki. Termini *text-sound composition* võtsid hiljem kasutusele rootslased Lars-Gunnar Bodin ja Bengt-Emil Johnson. Autorid peavad terminit piisavalt avaraks ja neutraalseks, et katta kõiki heliloome ilminguid, mida selle žanri piires viljeldakse.[1] Termini sünd oli vaevaline ja ehkki tulemus sai pisut kohmakas, ei hakka me siin sellele suupärasemat eestikeelset vastet otsima, vaid kasutame edaspidi lühendit TSC.

Nii nagu muusika, on ka TSC mõeldud kuuldeliseks nautimiseks. Kuulamine on ühtlasi kõige otsem tee TSC olemuse mõistmise juurde. Järgmiseks pakuksin nähtuse kohta veidi kõige elementaarsemaid taustteadmisi.

Žanri kujunemisloost

TSC sulatab endas ühte muusika ja luule. Nende põimumine ei ilmne mitte ainult selles, kuidas konkreetsed kompositsioonid kõlavad, vaid ka žanri kujunemisloos. Ega vist olegi võimalik täpselt ütelda, kas helilise luule ideed sündisid esmalt muusikas või luules. See omapärane nähtus oli nagu pall, mis aastakümneid veeres edasi-tagasi kahe kunstiliigi vahel, haarates midagi kaasa mõlemast

---

Autor tänab Tartu Ülikooli Raamatukogu muusika- ja keeleõppekeskuse juhatajat Avo Kartulit igakülgse abi eest artikli kirjutamiseks kasutatud materjalide muretsemisel.

[1] L.-G. B o d i n, An Introductory Commentary to Swedish Text-Sound Compositions. Lisa kompaktplaadile *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*, lk 3–7.

ning kasvatades endale sel moel üha uusi kihte.

TSC sügavaimad juured on peidus eelmise sajandi alguse avangardistlikes kunstivooludes. 1950.–60. aastad tõid kaasa eksperimentaalsete kunstide taassünni. Sel perioodil kujunes välja ka TSC žanr, mille viljelemisel Euroopas on kõige suuremad teened Rootsi muusikutel ja poeetidel. TSC žanrile avaldas mõju konkreetluule. Öyvind Fahlströmi konkreetluule manifesti (1953) üks peamisi ideid on sõnade lahutamine nii nende semantilisest kui grammatilisest tähendusest. See põhimõte lähendab luulet muusikale, millel semantiline tähendus puudub.

Fahlströmi konkreetluule kontseptsioon ei tekkinud tühjale kohale. See oli tugevasti mõjutatud nähtusest, mida tuntakse nimetuse all *musique concrète* ning mis samuti kujunes välja 1950. aastate algul.

Konkreetse muusika isaks tuleb pidada prantsuse heliloojat ja akustikainseneri Pierre Schaefferi, kes omakorda oli hästi tuttav Itaalia futuristliku luule ideedega. Helilise materjalina kasutab konkreetne muusika salvestatud inimhäält, pilliheli, tehiskeskkonna või loodushelisid. Enamasti töödeldakse neid elektrooniliselt ning ühendatakse siis uueks tervikuks. Kõike seda võime leida ka TSCdest. Komponeerimisel hakati kasutama uudseid tehnikaid. Fahlström võttis siit üle nt seeriatehnika, kus kõiki ühte liiki kuuluvaid elemente esitatakse teatud kindlal viisil.

Näiteks võib koorilaulu partituuri kirjutada nii, et teatud silpe laulab ainult kindel häälerühm. Selle tulemusena tekib kuuldeline illusioon helikujundite liikumisest ruumis. Seeriatehnika põhimõtete järgi võib korrastada helikõrgusi, rütmi, dünaamikat, tämbrit... Nende ideedega seoses muutus üha olulisemaks ka teksti kuuldeline esitamine, kuna see oli ainus viis tempo-, dünaamika- ja tämbrimuutusi edasi anda.

Muusika haaras omakorda uute tähenduste loomise võimaluste järele, mida pakkusid konkreetluule põhimõtted. Elektroakustilise manipuleerimise teel oma tegelikust tähendusest võõrandatud helidest oli võimalik moodustada mitmekihilise tähendusega struktuure. Teisisõnu – mittemuusikalistest helidest (nt sireenidest) sündis muusika.

Ühest küljest võimaldas selliste helide kasutamine luua värskeid kõlaefekte, teisest küljest aga rikastus muusika tähendus. Lisaks puhtmuusikalisele tähendusele, mis helidel on muusikalise struktuuri seisukohalt vaadatuna, avardusid kaastähenduste loomise võimalused. Helid, mis on pärit mittemuusikalisest keskkonnast, säilitavad isegi töödeldud kujul midagi oma algsest tähendusest ning viitavad seeläbi millelegi, mis asub väljaspool muusikat.

1963. aasta oli TSC arengu seisukohalt tähtis aasta. Siis valmis Fahlströmi töö *Fåglar i Sverige* (Linnud Rootsis), mis oli mõeldud spetsiaalselt raadios esitamiseks. Seda tööd võib pidada paljude hilisemate TSCde eeskujuks. Fahlström võttis kasutusele kaks uut "keelt".

Ühe keele nimi on *fåglo*. See põhineb linnuhäälitsustel, nii nagu need kõlavad silpideks tõlgendatuina (nt *ku-ku*).

Teise keele nimeks sai *whammo* ning

selle aluseks on onomatopoeetilised sõnad. Neis keeltes loodud tekste hakkas Fahlström kombineerima muusikaga.[2]

Rootsi helipoeetide loomingut mõjutas tugevasti asjaolu, et Stockholmis asutati 1965. aastal elektroonilise muusika stuudio. Elektroakustiliste abivahendite kasutamise tõttu hakkas rootslaste heliluule oma kõla poolest lähenema instrumentaalmuusikale, erinedes mujal Euroopas tegutsevate autorite omast, mis toetus pigem inimhääle poolt pakutavatele võimalustele. Lisagem, et tollal Seattles'is tegutsenud John Cage oli juba 1939. aastal kohalikus raadiostuudios kokku monteerinud oma esimese elektroakustilise kompositsiooni *Imaginary Landscape No.1*. Kõlaliselt ja kompositsioonitehniliselt on see täiesti võrreldav rootslaste 60. aastate loominguga. Erinevus seisneb eelkõige selles, et Cage komponeeris muusikat, pretendeerimata eri kunstiliikide sulamile. Oma varasel loomeperioodil kasutas ta eelkõige instrumentaalheli. Ideed kõne musikaliseerimisest hakkas Cage realiseerima 50. aastate algupoolel. 1954. aastal valmis tal teos *45′ for a Speaker*. See kujutab endast elektroakustiliselt töötlemata proosakõnet, mis on struktureeritud sarnaselt eelnevalt valminud klaveripaladega. Kompositsiooni aluseks on numbriline rütmistruktuur 100 x 100. See tähendab, et kogu teos koosneb sajast fraasigrupist, mis omakorda sisaldavad sadat takti. Selline üksuste arv pole juhuslik. 100 x 100 = 10000 ehk maailm võrdub kümne tuhande asjaga. Nii on Cage ise seda struktuurimudelit kommenteerinud, viidates orientalistlikule filosoofiale, kus see arv sümboliseerib lõpmatust. Teose sisu moodustab loeng, mis oli mõeldud esitamiseks heliloojate seminaril Londonis. Loengus selgitab Cage oma kompositsioonitehnikat, seal hulgas ka numbriliste rütmistruktuuride põhimõtet. Seega on teoreetiline loeng kompositsiooniprintsiipidest ühtlasi nende printsiipide rakendamise demonstratsioon tegelikkuses. Oma loometöös jäi Cage lõpuni truuks põhimõttele *sõnad jäägu sõnadeks*. See teeb tema vokaalsed lühivormid (mesostihhonid[3]) võrreldavaiks Ilmar Laabani loominguga, millest kohe juttu tuleb.

Ilmar Laabani häälutused

Heliluuletajate eesmärk oli teksti ja (muusika)heli ühtesulatamine, mistõttu nad töötasid palju just inimhäälega, saades väga huvitavaid tulemusi kõneheli muundamisel. Heli filtreerimise ja moduleerimise abil vabastati sõnad semantilisest tähendusest. Järele jäi vaid hääl, mis omandas sageli instrumentaalse tämbri. Instrumentaalmuusikale lähenevate TSCde autorid olid enamasti professionaalsed heliloojad. Teine suund TSC arengus viis heliluulet lähemale laulule. Selle suuna üks silmapaistvamaid esindajaid on Laaban.

---

[2] Fahlströmi loomingut tutvustab Bodin põhjalikumalt sealsamas, lk 5.

[3] Mesostihhonid on tekstid, kus sõnad on paigutatud üksteise alla nii, et teksti keskel kohakuti asetsevatest tähtedest moodustub uus sõna.

Bodin iseloomustab TSC žanri kui kunstiliiki, kus kõneldud sõnad ja muusikaline heli saavad kokku ja kattuvad nii, nagu see vokaalmuusikas harva – kui üldse – on võimalik.[4] Laulu on võimalik lahutada kaheks komponendiks – viisiks ja tekstiks. Kumbki osa on omaette tervik ja seetõttu ka eraldi esitatav. Me võime laulu teksti deklameerida kui luuletust ning viisi mängida viiulil, ilma et see kaotaks midagi oma muusikalisest väärtusest. Vastupidiselt laulule on TSC sulam, mille tekst ja meloodia teineteisest lahutatuna kaotaksid oma mõtte. Nad sünnivad samaaegselt ja saavad eksisteerida ainult koos. Selles seisneb TSC ja laulu peamine erinevus. Iseäranis selgelt ilmneb see Laabani loodud TSCdes, mida ta nimetab häälutusteks.

Laaban on huvitatud paralleelselt kulgevate sündmuste voo väljendamise võimalustest luules. Kirjaliku kirjanduse vahenditega pole see saavutatav. Me võime korraga lugeda ainult üht teksti. TSC kaudu seevastu võib edastada mitut paralleelsete sündmuste kihistust. Need erinevad üksteisest akustiliste omaduste poolest ja on seetõttu kuuldeliselt jälgitavad. Seda ei saa pidada mingiks eriliseks heliluuletajate avastuseks – kes meist poleks kogenud, et kogu ümbritsev heliline keskkond, olgu see siis tänavamüra või muusika, toimib samal moel. Küll aga võime nimetada uudseks selle teadmise järjekindlat rakendamist luule esitamisel. Erinevate (teksti)liinide esiletoomise nimel kasutatakse elektroakustilisi abivahendeid, mille peamine otstarve seisneb tämbriskaala rikastamises. Laabani suhtumine stuudiotehnikasse on olnud kriitiline. Tema sõnutsi viiks see luule võimaluste laienemise asemel luule hülgamiseni. Laabani enese kompositsioonides on elektroonilist modifikatsiooni vähendatud miinimumini. Kui vaatame asjale tänapäeva positsioonilt, siis tuleb ütelda, et just tänu sellele kõlavad tema kompositsioonid erilistena. Meie kõrv on juba ammu liiga harjunud elektroakustiliste vahendite abil loodud ebamaiste helidega. Nende heliefektide taustal mõjuvad naturaalse inimhääle saavutused taas tõeliselt värskena.

Laabani häälutused eksisteerivad ka kirjalikul kujul ehk partituurina (vt joon. 1).[5]

Mitmepartiiliste häälutuste kirjapanemiseks on Laaban kasutanud joonestikku, mis koosneb kolmest akolaadiga ühendatud joonest. Igale joonele on kirjutatud ühe partii tekst. Partiid ühendatakse terviklikuks kompositsiooniks mitmekordse lindistuse abil. Eri partiide kattumisel tekib heterofooniline mitmehäälsus. See lähendab häälutust muusikale. Partituuri peamine otstarve näib olevat partiide ajalisse järjestusse paigutamine ehk selle fikseerimine, milline on partiide esitamise kord. Neis ei ole midagi, mis viitaks kindlate helikõrguste kasutamisele, nii nagu see on tavalises laulus. Siin näiteks toodud häälutuse partituuris seostub mingil määral helikõrgusega ainult üks märk. See on *glissando* märk (sakiline joon) 2. rea vii-

[4] Vt L.-G. B o d i n, An Introductory Commentary to Swedish Text-Sound Compositions, lk 6.
[5] Autograaf asub Eesti Kirjandusmuuseumis.

mase sõna kohal, mis näitab, et sõna tuleb hääldada, heli ülalt alla libistades. Juhised tempo- ja dünaamikamuutuste kohta on esitatud itaaliakeelsete muusikaterminitega (*rubato, forte*). Esitusviisi terminid on häälutuse tekstiga samas keeles. Enamasti viitavad need tämbrile: *sec* 'kuiv'; *creux* 'õõnes'; *sonore* 'heliline'. Hasso Krull on käsitlenud häälutusi tämbriluulena.[6]

Kuna meloodia pole häälutuses nii tähtis väljendusvahend kui laulus, siis tõuseb tämber siin kindlasti esikohale. Häälutuste kõlaarsenalis on sosinaid, kähinaid, hääle väristamist (mitte *vibrato* nagu laululises intonatsioonis); on vokaalide koloreerimist kõrgemaks ja madalamaks tavapärase kõnega võrreldes; on sissehingamisel hääldatud silpe; on helitute konsonantide esiletõstmist, mida tavaliselt lauldes välditakse. Laaban ja tema mõttekaaslased on seda võtet siiski ka lauludes kasutanud.

Nii näiteks võime leida Harri Oldi ja Ilmar Laabani kirjutatud laulust "Laul lapsele"[7] kohti, kus nõutakse noodi laulmist *s*-häälikul. Kahesilbiline sõna *lauldes* on laulu noodistuses jagatud kolmeks segmendiks (*laul-de-s*). Kuna helitul konsonandil puudub heli, siis puudub sel mõistagi ka helikõrgus. Lauldes seda aga samaaegselt häälega sisse hingates, on võimalik tekitada klusiilile mingi kaasheli, mis klusiili enda kõlama paneb. See on meie kõrva jaoks kahtlemata uudne. Sama võtet kasutab muide ka Cage oma mesostihhonides. Selle taga ei pea ilmtingimata nägema laenamist. Inimhäälega mängimisel on üsna kitsad piirid ja neisse piiresse jäävaid võimalusi üles leida polegi nii raske. Vajadus uute kõlaefektide järele oli üheks põhjuseks, miks hakati kasutama elektroakustilisi abivahendeid.

TSC – novaatorlik või ürgne?

TSC žanri rajajad olid novaatorid, kes püüdlesid uudsete vormide poole poeesias. Ka Laabani jaoks tähendas TSC viljelemine luule võimaluste laiendamist uute väljendusvahendite abil, kuid tema žanrikäsitusel on veel teinegi külg. Laaban näeb TSC ühe eesmärgina luule ja laulu vahelise ühtsuse taastamist, mis tema sõnutsi on kirjaliku kultuuri ajajärgul kaotsi läinud.[8]

Selles võib näha soomeugriliku alatooniga soovi pöörduda tagasi ürgheli juurde. Laabani vaatekoht viib mõtted kõne ja muusika evolutsiooni seletava teooria juurde, mille kohaselt kõnel ja muusikal on ühine päritoluallikas.

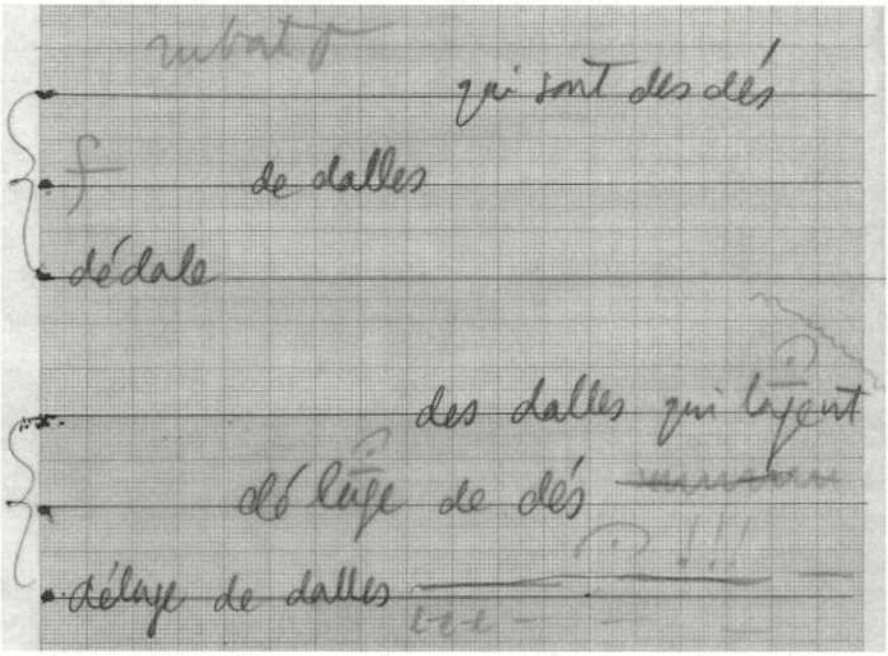
Selle teooria tuumaks on *muusikeele* (muusika+keel) mudel, mille varaseim aste kujutab endast hominiidide spetsiifilist häälitsustesüsteemi. See süsteem koosneb helidest, millel on kahene akus-

---

[6] H. K r u l l, Paragramm ja tämber. Ilmar Laabani "Rroosi Selaviste" ja häälutused. *Looming* 1996, nr 12, lk 1687–1692.

[7] Laulu käsikirjaline partituur asub Eesti Kirjandusmuuseumis.

[8] Vt ajakirja *Vikerkaar* käesolevas numbris Ilmar Laabani kirjutist "Häälutusest" (tlk E.-R. Soovik).



Katkend Ilmar Laabani häälutusest
Des dalles et des dés
('Kiviplaatidest ja täringutest').

tiline olemus: nad kannavad samaaegselt nii referentset kui emotiivset tähendust. Teisisõnu – kõigil helidel on tähendus, mis viitab helidevälisele objektile, nii nagu on tähendus sõnadel, mida tänapäevases suhtluses kasutatakse.

Kuid lisaks sellele tähendusele väljendab heli ühtaegu ka emotsioone, mida viidatav objekt esile kutsub. Ajapikku toimub selle kahese akustilise olemuse pinnal lahknemine. Emotiivne suund viib muusika tekkele. Muusikat loetakse sündinuks, kui inimene on õppinud helisid teatud reeglite põhjal kindlateks jadadeks ühendama ning neid jadasid meetriliselt korrastama.

Keele väljakujunemisest saab rääkida siis, kui sõna tähendus ja emotsioon ei ole enam vältimatult seotud ning kui inimesed on hakanud suhtlema lausete abil, mis väidavad midagi millegi kohta.[9]

Laabanil, eriti aga Sten Hansonil on kompositsioone, mis kohati kõlavad selle hüpoteetilise muusikeele helilise kehastusena. Need kujutavad endast inimhäälset mängu sõnadega, mille puhtsemantiline tähendus on taandunud või pole neil seda kunagi olnudki. Erineva kõneintonatsiooni abil antakse sõnadele kord üllatuse-, siis kahtluse- või rõõmuvarjund. Koos sellega kujuneb ka vaheldusrikas kõnemeloodia, mis lähendab TSCd muusikale.

TSC arengusuundadest

Seoses TSC kujunemislooga oli juttu sellest, et žanr hõlmab väga erineva kõlaga muusikalisi produkte. Millistes suundades TSC liigub ja kus on tema piirid? Püüame sellele küsimusele vastata järgmise skaala abil, mis põhineb Rootsi autorite TSCde ja Cage'i vokaalloomingu kuulamisest saadud muljetel.[10] TSCde liigitamise sõlmpunktiks on kõne, mis paikneb skaala keskel. Kui liikuda skaalal ülespoole, siis sisaldab iga uus aste rohkem laulu ja vähem kõnet, jõudes lõpuks tasemele, kus heliline produkt, ehkki see kannab nimetust TSC, ei erine enam oma kõla poolest tavalisest laulust. Iga kõnest allpool paiknev tasand seevastu läheneb üha enam instrumentaalmuusikale (vt skeemi).

Lisame siin, et kogu pikk protsess kõnest instrumentaalmuusikani on ilmeka väljenduse leidnud Alvin Lucier' kompositsioonis *I'm sitting in a room*, loodud häälele ja magnetlindile (1970). Kümmekond aastat tagasi esitas ta seda ka Eesti kontserdipublikule. Kompositsioon on loodud järgmistel põhimõtetel. Lindistatud kõne mängitakse maha ja salvestatakse samaaegselt uuesti. Kõneheli kvaliteeti hakkavad mõjutama ruumi akustilised omadused: teatud resonantssagedused

---

[9] S. B r o w n, The "Musilanguage" Model of Music Evolution. Rmt-s: The Origins of Music. Ed. by N. L. Wallin, B. Merker, and S. Brown. Cambridge (Massachusetts), London, 2000, lk 271–301.

[10] Kasutatud on järgmisi kompaktplaate: I. L a a b a n, Ankarkättingens slut är sångens början ('Ankruketi lõpp on laulu algus'). p&c 1998. FYCD 1011. Fylingen Records; The Pioneers: Five Text-Sound Artists I, II. p&c 1992. PSCD 63-1. STIM/Svensk Musik; J. C a g e, Singing Through. c&p 1990. CD NA 035. New Albion Records, Inc.; J. C a g e, 62 Mesostics Re Merce Cunnigham I, II. c&p 1991. Hat Art CD 60951; J. C a g e, Music for Five # 1, 2. c&p 1991. Hat Art CD 60701.

LAUL	Laululise intonatsiooniga esitatud TSCd, mida saaks hõlpsasti noodikirjas üles märkida. Teksti ja viisi võib teineteisest lahutada ja eraldi esitada. Näiteks sobib Bodini *Enbart för Kerstin* (Ainult Kerstinile, 1979), mis on kirjutatud esitamiseks metsosopran Kerstin Stålile.
KÕNE	Laabani nii kõne- kui lauluintonatsioone sisaldavad häälutused. Kõlalise sarnasuse tõttu sobiks siin nimetada ka Cage'i mesostihhone (1971) ning aariaid Joan La Barbara esituses (1970). Heli elektroakustiline töötlemine on minimaalne või puudub täiesti.
KÕNE	Töötlemata inimhääl, mis loeb enamasti proosateksti. Taustaks müra ja/või instrumentaalmuusika (Cage'i *45´ for a Speaker*, 1954).
KÕNE	Materjaliks tähenduseta või tähendusest vabastatud sõnad. Erineva kõneintonatsiooni abil antakse sõnadele uusi tähendusvarjundeid. Sõnameloodia on tähtis väljendusvahend. Taustaks elektroakustiliselt tugevasti töödeldud kõnehelid. Ilmneb märke taotlusest muuta kõneheli instrumentaalheli sarnaseks. Näiteks sobib Hansoni *Oips!* (tähenduseta sõna; 1970).
KÕNE	Kasutatakse kogu elektroakustilist stuudiotehnikat. Filtreerimise teel muudetakse kõne arusaadamatuks, kuid me võime siiski ära tunda inimhääle. Ülevõimendatud müra ja liikumise illusiooni loovate stereoefektidega saavutatakse n-ö unenäoline helikeskkond. Selliseid episoode sisaldab Hansoni *Fnarp(e)* (1971).
INSTRUMENTAAL-MUUSIKA	Kui kõneheli üldse kasutatakse, siis instrumentaalheli funktsioonis. Muundatud kõne omandab kõla, mille allikana inimhäält on võimatu identifitseerida. Helilist ainest laenatakse muusikavälisest keskkonnast (nt sireenid). Neist konstrueeritakse mehaaniliselt korratavaid rütmikujundeid (nt Bodini *For Jon III*, 1982).

võimenduvad ning teatud sagedused taanduvad. Salvestatud heli korduva taassalvestamise järel muutub kõneheli instrumentaalheli sarnaseks, säilitades kõnest vaid rütmi.[11]

TSC arengus saab rääkida veel kolmandastki suunast. See kasvas välja Fahlströmi nn linnukeelest. Seda suunda esindavad TSCd, mille sisuks on helijäljendused, olgu need siis loodus- või tehiskeskkonna helid, nagu nt Åke Hodelli imitatsioonis *General Bussig* (Kindral Kena, 1965). Kui Laabani kombel aegade alguse poole tagasi vaadata, tuleb lisada, et muusika ja kõne teket on seostatud ka inimese võimega ümbritseva keskkonna helisid jäljendada. See oskus on praegugi kõrgel tasemel kogu pooluselähedases kultuuripiirkonnas, kuhu kuuluvad ka meie soomeugri keelesugulased. Algselt kasutati kütiühiskonnas helijäljendusi loomade ja lindude peibutamiseks. Hiljem kujunes selle baasil välja omapärane vokaalžanr, mis kindlasti suudaks huvitavate kõlaleidude poolest TSCdega võistelda.

Rootslased on uhked selle üle, et nad võivad pidada end TSC žanri rajajaiks. Nad ei varja ka tõsiasja, et nende tegevuse üheks tõukejõuks oli soov viia rootsikeelne luule väljapoole keelepiire. Selleks pöörduti muusikaliste väljendusvahendite poole. Mõttetera, mille järgi muusika on inimkonna universaalne keel, ütles välja Henry Wadsworth Longfellow 19. sajandi algul. See on poeedi ja keeleteadlase vaatenurk, millesse muusikateadlased suhtuvad skeptiliselt. Isegi kui muusika on käsitatav keelena, ei peeta seda kõigile ühtviisi mõistetavaks. TSC žanriga tutvumine näitab, et tõde võib olla kusagil vahepeal. Sõnum, mis on valatud musikaliseeritud kõne vormi, jõuab kindlasti iga adressaadini hõlpsamini kui tavaline kõne. Ning mida lähemal see kõne seisab muusikale, seda kõrgemalt ületatakse keelebarjäär.

[11] Üksikasjaliku kirjelduse võib leida aadressil http://homestudio.thing.net/revue/content/lucier3.htm

KAIRE MAIMETS

FILMIMUUSIKAST – EESTIS PEAAEGU ESIMEST KORDA

Mis on filmimuusika? Et vältida levinud vastust: "see, mis ei jää filmist meelde", täpsustan küsimust: miks vajab film muusikat, millised on muusika funktsioonid filmis? Vastuse leidmiseks pöördun kõigepealt filmiteoreetiliste tekstide ja analüüside poole. Mugavuse mõttes alustan eesti kontekstist, eestikeelsetest uurimustest. Ja üllatus on suur: kuidas on eesti filmiteadlastel ja -kriitikutel õnnestunud oma töödes filmimuusikat vältida? Eesti filmikriitikute kirjutiste tõlgendusdominantideks on enamasti sisuline ja visuaalne aspekt.[1] Muidugi, filmi peamine diskursiivne meedium on visuaalne. Samal ajal, nagu filmiajaloolased ja -teoreetikud on kogu aeg rõhutanud, on juba üksi "tummfilmgi" tinglik mõiste. Heli ja eriti muusika on visuaalse esitamisel alati olulist toetavat rolli mänginud.

Ehk on siis eesti muusikateadlased filmimuusikast kirjutanud? Ei, küll aga üks helilooja. Võibki vist väita, et helilooja Raimo Kangrolt pärineb ainuke eesti autori sulest ilmunud filmimuusika-alane artikkel.[2] Kirjatöö kaheleheküljelist pikkust arvestades kannab see ilmselt iroonilist alapealkirja: "Esimene ülevaatlik eesti filmimuusika käsitlus, milles iseloomustatakse rohkete näidete varal nii selle žanri üldiselt kõrget taset kui ka põhilisi loojaid".

Võib-olla otsisin valest kohast. Kuna film ühendab endas erinevaid kunstiliike, siis eeldab nende koosvaatlemine interdistsiplinaarseid vahendeid. Muukeelse kirjandusega tutvumine kinnitab kahtlusi, et filmimuusikat ei saagi analüüsida puhtalt filmiteaduslike või muusikateaduslike vahenditega – kummagi valdkonna meetodid ja terminoloogia(d) seavad omad piirid ega suuda adekvaatselt selgitada filmimuusika olemust, funktsioneerimist filmitervikus jne. Näiteks muusikateadlased on pikka aega olnud kammitsetud oma teaduse metodoloogilistest (ja kontseptuaalsetest) probleemidest; neist põhilisim on 20. sajandi modernistlikust esteetikast tingitud kalduvus käsitada filmimuusikat iseseisva artefaktina – filmimuusika partituure on enamasti uuritud väljaspool nende filmilist konteksti (nii nagu traditsioonilises muusikateoorias kaldutakse muusikatki käsitlema väljaspool selle sotsiaalset ja ajaloolist konteksti).

---

[1] Kokkuvõtvalt võiks välja tuua järgmised probleemiseaded: film kui allikas (ajalugu, kultuur jne), film kui tehnika ja meedium, film kui narratiiv, aga ka kui tekst, kui ruum, kui keel.
[2] R. K a n g r o, Eesti filmimuusika. *Teater. Muusika. Kino*, 1990, nr 9, lk 33–34.

Filmis ei ole muusikal aga iseseisvat väärtust ning ta eksisteerib vaid koos pildi- ja sõnatasandiga. Seega, hea filmimuusika kõlbab üldjuhul vaid filmi, mille jaoks ta on loodud.

Viimaste lausete märksõnad – mitu erineva ülesehituse ja loogikaga süsteemi ning nende koostoimimine konkreetses kontekstis – suunavad otsingud semiootikasse. Lisaks meenub vene filmiteadlase Alexey Orlovi mõte, et kui Tartu semiootikakoolkonna "tekkimine kajastab eesti mentaliteedi eripära, siis on iga eestlane – kas ta selle peale mõtleb või ei – semiootik ja strukturalist"[3]. Ja siin ilmubki esimene lootuskiir – otseselt filmimuusikat pole eesti semiootikud käsitlenud, küll aga on mõningate tööde põhjal võimalik hakata täpsemalt mõtlema suunas, kuidas seda võiks teha. Ka on semiootikal filmi- ja muusikateaduse ees see eelis, et filmi vaadeldakse mitmete erisuguste semiootiliste süsteemide (visuaalne, verbaalne, muusikaline jne) kogumina, milles ükski süsteem pole teistest vähem tähtis, ning filmitervikut (st süsteemi tervikuna) käsitatakse suuremana ja kvaliteedilt põhimõtteliselt teistsugusena, kui on selle eri osade (tasandite, allsüsteemide) summa – st filmi vaadeldakse kui keeruliselt funktsioneerivat tervikut, mille üksikosad on omavahel lahutamatult seotud. Kuna iga semiootilise süsteemi kaks peamist omadust on midagi tähendada ja tähendust edastada, siis on semiootika "klassikaliseks" ülesandeks määratleda suhted tähistaja ja tähistatava tasandi vahel. Et aga strukturaalsemiootika hiilgeaeg on möödas, võiks tänapäeval uurimisobjektile lähenemist alustada teiselt poolt: kuna igal kunstiteosel on kaks ülesannet – midagi teadvustada ja midagi sisendada –, siis tundub huvitavam olevat selline seisukoht, mille järgi "filmikeele süstemaatiline kirjeldamine peaks algama mitte kaamera-, valgus- ja heliefektide tähenduse otsimisest, vaid tähenduse tekkimise protsessi kirjeldamisest filmis"[4].

Filmist ja filmimuusikast

Filmikunsti eripära on see, et teose väljendusplaan moodustub visuaalsest (graafilised, maalilised, plastilised väljendusvahendid; olulisteks märksõnadeks dünaamika, ruumilisus) ja akustilisest tasandist – viimasesse ehk siis filmi helitausta kuuluvad põhiliselt hääl (sh sõnalise teksti esitus), muusika, looduslikud helid, müra, heliefektid (nt kaja). Filmiteose struktuuri võiks seletada kolmedimensioonilise mudeli abil, milles vertikaalse mõõtme moodustavad kaadrid, episoodid, montaažilõigud; horisontaalse mõõtme – sõna, heli ja pilt; sügavusmõõtme – esimene, teine ja kolmas plaan (aegruum).[5] Poeetikast lähtuvalt lisanduvad kaadrito-

---

[3] A. M. O r l o v, Eesti animafilm ja eesti anima. Subjektiivseid tähelepanekuid, žiletitera keelel. *Teater. Muusika. Kino,* 1996, nr 6, lk 43–56.

[4] P. T o r o p, Kultuurimärgid. Tartu, 1999, lk 132.

[5] Esimese, teise ja kolmanda plaani kohta vt nt J. L i n a, Filmikunsti väljenduslikkusest. Filmikujundi struktuurist ja dünaamikast. Stockholm, 1998, lk 29–42. Antud mõistetega

naalsus (valgus, värv), keskkonna kujutamine (teine plaan kui metafoor[6]), plaanisuurused[7], rakurss, montaaž jne.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et filmi väljendusplaan (ja sellest lähtuvalt filmikujund) on sünteetiline, moodustudes vähemalt pildi-, sõna- ja muusikatasandi koostoimimisest. Seejuures pole filmikujundi sünteetilisus "kirjanduslike, teatri-, muusika- ja maalikunstikomponentide mehaaniline summa (...) Filmikujundis sünteesitavate, ka teistele kunstiliikidele omaste komponentide kunstiline funktsioon muutub, sest neil puudub filmikujundis see iseseisvus, mis neil oli nn. omas kunstiliigis"[8]. Sõltumatuid, iseseisva struktuuriga süsteeme, "mis võivad eksisteerida eraldi ja mis üksnes keerukamasse süsteemi lülitudes omandavad teisesed elemendiomased jooned, kaotamata seejuures autonoomsust alamal tasandil"[9], ühendavad märgimehhanismid. Viimastega tegelebki semiootika.

Filmimuusikast rääkides näib endiselt valitsevat seisukoht, et muusika funktsioneerib filmis peamiselt vaid emotsioonide (meeleolude, tunnete) peegeldajana – *seda* muidugi nii filmisiseselt (nt psühholoogilises aegruumis) kui filmiväliselt (vaataja mõjutamine). Viimasest lähtuvalt võib loetleda mitmeid vaatajat soovitud suunas mõjutavaid standardvõtteid, mis toimivad kas ainult filmikunstis (mõju/tähendus tekib muusika, sõna ja pildi koostajumisest) või sama hästi ka ainult muusikateostes. Esimesel juhul võiks näiteks tuua südantlõhestavatele stseenidele südantlõhestava muusika "konstrueerimise"; teisel juhul näiteks pinge arendamise ja ülalhoidmise võtted – viivitus dissonantside lahendusega konsonantsidesse, tõusva (harvem laskuva) helirea kasutamine meloodias, peatumine ülikõrgetel helikõrgustel (keelpillide puhul on sel juhul tavaline tremolo kasutus), ühe muusikalise figuuri lõputud kordused.

Helilooja Arthur Honegger on kirjeldanud muusika loomist dokumentaalfilmile, märkides, et helilooja "peab suutma mõne sekundi jooksul minna lõbusast meeleolust kurja, muretust tormilisse, ja lisaks veel tugevalt innustuma nii roosipuude aretusest kui ka kunstkamambääri ratsionaalsest pakkimisest. Andes voli

---

seostuvad vastavalt psühholoogilise, topograafilise ja metafüüsilise aegruumi kontseptsioonid Peeter Toropi töödes. Filmi sees võivad need kolm plaani (aegruumi) eksisteerida kas läbipõimununa või üksteisest lahus, moodustades terviku summas.

[6] Termini "teine plaan" all mõistetakse tavaliselt sündmustiku fooni kaadris, tegevust kaadri sügavuses. Teine plaan moodustub kaadrikompositsioonilistest elementidest, mis seovad kaadrid omavahel kompaktseks ning loogiliseks tervikuks. Mõiste hõlmab ka teisejärgulisi süžeeliine ja sündmustiku mõttelist tausta. Teise plaani roll pole olla passiivne taust – tihti toimib see põhitegevust täiendava ja ilmestava metafoorina.

[7] "Üks ja sama, aga eri plaanides (näiteks üld-, kesk- või suurplaanis) võetud kujutis filmilindil esineb filmi kunstilises konstruktsioonis *eri* kujutistena, sõltuvalt ekraani täidetud osa suhtest tühja osa ja raamiga – just plaanide erinevus saab kunstiliste tähenduste edasiandmise vahendiks." – J. L o t m a n, Kultuurisemiootika. Tallinn, 1990, lk 33.

[8] V. T o b r o, Kirjandus ja film. Tallinn, 1972, lk 50.

[9] J. L o t m a n, Filmikunsti koht kultuurimehhanismis. *Teater. Muusika. Kino*, 1985, nr 7, lk 20.

oma ande impulssidele, peab ta samal ajal teraselt jälgima, et meloodia õilmitsemine, rütmilised ning harmoonilised kujundid oleksid vastavuses režissööri visuaalse montaažiga"[10]. Siiski võivad pilt, sõna ja muusika filmis olla nii kooskõlas kui ka omavahel vasturääkivad (vt nt Andres Söödi "511 paremat fotot Marsist"), st filmimuusika võib olla täielikult allutatud kaadrite mitmekesisusele (pildi, sõna ja muusika sünkroonsus) või omada iseseisvat, sealhulgas pildi ja sõna suhtes ka vasturääkivat funktsiooni (muusika kui kontrapunkt). Esimesel juhul on muusikat võimalik vaadelda intersemiootilise tõlkena ning uurida, kuidas verbaalset ja visuaalset sisu akustiliselt edastatakse. Teisel juhul saab muusikast tähendusi genereeriv mehhanism – seega, Kulešovi efekti ja sellest lähtuva Eisensteini montaažikäsituse printsiip muutub filmi semiootilises uurimises oluliseks ka siis, kui vaadeldakse muusika ja pildi vahekorda.

Film sündis tegelikkuse nähtavate ilmingute fikseerimise vahendina, kuid on arenedes läbi teinud mitmeid kvalitatiivseid muutusi – olulisim viimastest on siinkohal filmi võime kirjeldada, fikseerida ja analüüsida ka silmale *nähtamatut* (nt inimese psühholoogilist seisundit ja arengut, tema mõtteid ja tundeid, teadvuses ja alateadvuses toimuvaid protsesse). Seetõttu ongi väidetud, et muusika suurim panus seisneb just filmi psühholoogilise dimensiooni väljatoomises. Näiteks suudab muusika edukalt asendada sisemonoloogi, tegelaste väljaütlemata mõtteid väljendades anda edasi sisemist draamat. Või nagu märgib Fred Karlin: "Muusika suudab öelda, mis tegelikult toimub, isegi kui seda pole ekraanil näha."[11]

Olen nõus, et hea muusikaline kujundus on diskreetne ja märkamatu, jutustust toetav; samas näitab kogemus, et väga hea muusikaline kujundus lisab filmitervikusse ka midagi sellist, mida pilt ja sõna edastada ei suuda.[12]

Kuidas uurida filmimuusikat?

Küsimus on lahutamatult seotud probleemiga, kuidas uurida filmi.

Analüüsi põhieesmärk on selgitada, mida ja/või kuidas mingi nähtus tähendab. Tähendus – ükskõik, kuidas me seda ka mõistame – on seotud nähtuse sisu- ja väljendusplaani vastastikuse lahutamatusega. Niisiis see, kuidas miski on tehtud (formaalne struktuur), on alati seotud sellega, kuidas ja/või mida see tähendada võib. Filmianalüüsi muudab keerukaks sünteetiline väljendusplaan, milles iga tasand omab iseseisvat ülesehitust, hierarhiat, liigendusprintsiipe, tähendusi, kusjuures filmikontekstis toimivad tasandid teistmoodi kui isoleerituses. Siit ka filmi-

---

[10] A. H o n e g g e r, Filmimuusika. *Teater. Muusika. Kino*, 1991, nr 2, lk 67.

[11] F. K a r l i n, Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music. New York, 1994, lk 88.

[12] Fred Karlin märgib, et filmimuusikal on kaks põhilist eesmärki: olla täielikult filmi teenistuses ning täiendada ja võimendada filmi emotsionaalset teksti ja allteksti (sealsamas, lk 85). Tähelepanu tuleb aga juhtida sellele, et emotsionaalsus pole seejuures ainus võtmesõna.

teooria suurim probleem – iga tasandi jaoks on küll olemas omad uurimismeetodid, aga puudub meetod, mis võimaldaks tegelda kõikide tasanditega korraga.

Küllap just sellest lähtuvalt tehakse filmitasandite käsitlemisel tavaliselt üks põhimõtteline viga: seletada võiks seda näitega, kuidas filmimuusikat püütakse liigitada kategooriatesse "sünkroonne" ja "kontrapunktiline". Ütlus "muusika on pildiga sünkroonne" – või aksioom, et muusika on taotletava emotsiooni võimendaja filmis – eeldab, et filmiterviku tähendus on pildis juba olemas ja muusika vaid dubleerib seda. Väljend "muusika kui pildi kontrapunkt" näib aga viitavat seisukohale, et muusikal võib filmis olla ka iseseisev, pildist sõltumatu roll (siinkohal peetakse silmas nt laule, juhtmotiivide kasutamist instrumentaalmuusikas). Millegipärast aga kiputakse filmiteoorias unustama, et nii nagu muusika mõjutab pildi tajumist, mõjutab ka pilt muusika tajumist – seega ei saa filmi tähendus sisalduda ei muusika- ega pilditasandis. Ja filmis pole ju tegemist ainult pildi ja muusika vahekorraga. Ehkki filmi kõik allsüsteemid võivad omaette iseseisva tähendustasandi moodustada, mõjutavad nad tervikus üksteist – filmiterviku tähendus konstrueeritakse tasandite koostoimimise, nendevaheliste sarnasuste ja erinevuste alusel; filmiterviku tähendus ei sisaldu üheski tema konkreetses tasandis ega võrdu see ka eri tasandite iseseisvate tähenduste summaga.

Suund meetodi väljatöötamisel võiks olla järgmine: analüüsi lähtekoha moodustab filmi iga eri tasandi uurimine antud tasandite puhul töötavate meetoditega.[13] Edasi tuleb tasandeid omavahel võrrelda: pilti muusikaga ja vastupidi, pilti sõnaga ja vastupidi, sõna muusikaga ja vastupidi. "Ja vastupidi" tähendab valikut, kumb võrreldavatest süsteemidest järelduste aluseks võtta (teoreetiliselt on kolme tasandi koosvaatlemisel võimalik saada kuus erinevat lugemisviisi). Alles kõiki lugemisviise arvesse võttes saab hakata rääkima terviklikest filmianalüüsidest. Seega on filmianalüüsi peamisteks märksõnadeks suhted, suhted, suhted.

Tulles tagasi artikli alguse juurde – mu hämmastus filmimuusika-alaste uurimuste või muusikatasandit tõepoolest arvesse võtvate filmianalüüside puudumise üle Eestis on lähemalt seotud kahe asjaoluga: esiteks, enamiku eesti filmiheliloojate vaieldamatu panusega filmikunsti; teiseks, eesti filmiteaduse ja -kriitikaga.

Eesti filmimuusika

Filmi muusikalise tausta kujundamiseks on kaks põhimõttelist võimalust: 1) luua originaalmuusika (siia kuulub ka noodistamata improvisatsioon); 2) kasutada olemasolevat muusikat (kompilatsioon ja arranžeering). Muidugi kasutatakse sageli ka nende kombinatsiooni.

Kangro järgi võib filmimuusika kui omaette žanri tekkeaastateks Eestis pidada 1960. aastaid: Eino Tambergi–Grigori

[13] Üldjoontes sarnast lähenemisviisi multimeediale tervikuna kirjeldab ka Nicholas Cook. Vt N. C o o k, Analysing Musical Multimedia. Oxford, 1998.

Kromanovi–Jüri Müüri ja Jaan Räätsa–Veljo Käsperi koostööd, sealt edasi Veljo Tormise–Vladimir Karasjovi ning Veljo Tormise–Arvo Kruusemendi koostööd. Neid võiks pidada esimesteks tõelisteks filmi- ja muusikakunsti sümbioosideks Eestimaal. Kummaline, et Kangro jätab eesti filmide heliloojate loetelust täiesti välja Arvo Pärdi, kes ju samuti alustas kuuekümnendatel. 70. aastatel hakkasid filmimuusikaga tegelema Lepo Sumera ja Sven Grünberg, 80. aastatel lisandus Erkki-Sven Tüür.

Ajaloo lõikes eesti filmidele kirjutatud originaalmuusikat vene või ameerika filmimuusikaga võrreldes selgub eestlaste tugev külg. Nagu märgib ka Kangro: "masendav enamik idanaabrite juures toodetud filme algab lüürilise, mitte millegi üle mõtiskleva ülespidise väikese sekstiga, ookeani taga toodetud ekraanitäitjad aga alustavad bassakordidega toonust tõstva rütmi taustal."[14] Eesti filmimuusika üks tugevus seisneb ka selles, et puudub filmitegijate poolt välja kujundatud või publiku maitsele orienteeritud intonatsioonide väli, milles filmimuusika tingimata hõljuma peaks. 19. sajandi romantiline stiil – tavalisim stiil, mida filmiheliloojad igal pool maailmas siiani järgivad, – pole Eestis kunagi kohustuslik olnud ning heliloojad on suutnud oma isiklikule loomelaadile truuks jääda.

Muusika võimalused ja funktsioonid erinevad žanriti. Näiteks on Eesti väljapaistvamad animafilmid alati hiilanud oma teravmeelsusega; oluline osa on selles olnud ka muusikal. Ka loodusfilm on žanr, kus muusika võib terviku seisukohast eriliselt tähtsaks (nt diktoriteksti asendavaks) osutuda – eesti loodusfilmi parimates näidetes see nii ongi.

Eesti filmikriitika

Kriitika all pean siinkohal silmas teaduslikke filmianalüüse, mis sisaldavad nii teksti immanentset analüüsi, teksti sidumist tekstivälise reaalsusega (kultuuriline, sotsiaalne, ajalooline kontekst) kui ka esteetilise hinnangu andmist, ja mitte eelkõige massidele suunatud kirjeldavaid arvustusi/ülevaateid.

Eesti filmikriitikat lugedes tekib aegajalt kahtlus, kui tulemusrikkad ja tähelepanelikud (õiglased?) need *filmiterviku* seisukohast olla saavad, kuna filmi hindamisel pole arvesse võetud kõiki tasandeid. Näiteks on Jüri Lina "Ukuaru"[15] kohta märkinud: "Leida Laius minetas "Ukuaru" vändates pretensioonikuse (võrreldes "Libahundiga") ning jutustas elementaarsete filmiväljenditega lihtsa loo – tulemuseks oli üsna õnnestunud lüürilis-eepiline olustikufilm, milles vilksatas ka poeetilisi üksikmetafoore, mis aga ei toetunud filmi mõttekangale."[16] "Elementaarsed filmiväljendid" on muidugi ainult see, mis Linale visuaalsel tasandil silma paistab;

---

[14] R. K a n g r o, Eesti filmimuusika, lk 33–34.

[15] "Ukuaru" (1973), režissöör Leida Laius, stsenarist Mats Traat, operaator Jüri Garšnek, helilooja Arvo Pärt.

[16] J. L i n a, Filmikunsti väljenduslikkusest, lk 66.

filmi tituleerimine "lüürilis-eepiliseks olustikufilmiks" viitab oskamatusele filmimuusikat tähele panna – muusika on selles filmis kõike muud kui lüüriline, järelikult ei saa seda ka filmitervik olla; kuna arvustaja pole suutnud filmitervikut haarata, ei saa tal tegelikult aimu olla ka filmi mõttekangast – juba vaid seetõttu muutub küsitavaks viimane väide toodud tsitaadis. Kui Lina oleks "Ukuaru" muusikatasandile tähelepanu pööranud, oleks ta märganud, et muusika mängib selles vägagi olulist rolli: tegemist on kirjandusteose ekraniseeringuga, milles muusika osutub oluliseks tasandiks ka originaalteksti implitsiitse info tõlkimisel filmi; ühtlasi on muusika võtmeks filmi eri aegruumide (sh metafüüsilise aegruumi, ekraniseerimiskontseptsiooni) avamisel. "Elementaarsete filmiväljendite" hulka ei kuulu kindlasti ka näiteks visuaalse kujundi asendamine akustilisega – Aksli tegelaskuju võrdsustamine akordionil esitatud muusikaga (eriti valsiga), mille tulemusel tegelase surma kujutamine filmis on metonüümia abil lahendatud lausa geniaalselt.

Kokkuvõtteks

Film, filmiteoreetiline mõte ja kriitika arenevad käsikäes, mitte üksteisest sõltumatult, ehkki on loomulik, et praktika on teooriast sammu võrra ees. Mulle aga tundub, et teooria on juba liiga kaugele maha jäänud. Ühtlasi on teooria vajalik ka (ja võib-olla eelkõige) järeltulijate õpetamisel. Mõeldes veel kord eesti filmimuusikast: on see praegu allakäigu teel? Nii mõnedki heliloojad on lahkunud või ei kirjuta (hetkel) enam filmidele. Kirjutavad "vanameistrid" Olav Ehala ja Sven Grünberg, neile lisaks Tõnu Kõrvits, Rauno Remme, Toomas Trass... Tänapäeval kasutatakse filmi (eriti dokfilmi) muusikalises kujunduses järjest enam ka kompilatsiooni. Sel on aga omad ohud ja filme vaadates tekib paratamatult küsimus, kas ka eesti filmimuusika on teel Hollywoodi, kus partituuride loomist näib mõjutavat pigem pragmaatikast inspireeritud eklektitsism kui teatud stiilisüsteem? Loodan, et mitte. Põhimõtteliselt tabab helilooja ka intuitiivselt ära muusika elementaarsed võimalused filmis – nt muusika võime määratleda aega (ajastut) varasemate stiilide imitatsioonide näol, või geograafilist ruumi ja rahvust iseloomulike kõlavärvide (instrumentide) kaudu – ja selle eri žanrides .[17] Kas ta aga suudab oma võimalustest mitteteadlikuna näiteks vältida muusika üleliigset kasutamist filmis, muuta vaikus tähenduslikuks, või jõuda elementaarsusest kõrgemale ning tõesti luua väga head filmimuusikat? Arvestades, et filmi tegemine on meeskonnatöö, peaksid ka vähemalt režissöör ja operaator nii muusika tehnilistest kui sisulistest võimalustest lähemalt teadlikud

[17] Hollywoodis on mängufilmiliikides (n-ö allžanrides), eriti vesternites, õudus-, katastroofi- ja ulmefilmides välja kujunenud omad muusikalised traditsioonid. Seetõttu võib rääkida ka filmi kontseptsioonist lähtuvatest (filmisisestest) muusikažanridest – igaühel neist oma spetsiifiline instrumentatsioon/orkestratsioon, kõlaatmosfäär, meloodiatüübistik jne.

olema.

Filmimuusikast – teooriast ja praktikast – räägitakse aga järelkasvule, nii filmitudengitele kui heliloojatele, vähe. Muusikateadlastele üldse mitte. Muidugi, teooria ei saa kindlaks määrata tulevase kunstiloomingu piire, ta võib üksnes näidata selle võimalikke arenguteid. Kui aga ka võimalikest arenguteedest ei räägita, on taseme hoidmine ja/või edasiminek keeruline.

Minu arust on selge, mis suunas võiks nüüd edasi liikuda.

EVI ARUJÄRV

MUUSIKA VÄÄRTUSTELJEL: "PÜHA" ALLIKAD JA MÄNGUVÄLJAD

Mõnikümmend aastat tagasi mängiti Heliloojate Liidu saalis lindilt Arvo Pärdi Teist sümfooniat. Selle kolmandas osas lõhestas neurootilise kõlakaose äkitselt slaavi tunderikkusega fraas Tšaikovski lastepalast "Magus unelm" – mille selgemeelne täisfraas hiljem teose ka lõpetas.

Mäletan muljet: Pärdi Tšaikovski-tsitaat tundus šokeeriv, sest romantism oli 60. aastate lõpus parajasti *out*. Sentiment, avatud afekt oli meie kohaliku "kärbitud" modernismi kontekstiski parasjagu banaalne.

Tehnoloogiale orienteeritud modernismi kohalike järellainetuste üks tunnetusdominante näis olevat mitte väljendamine, vaid selle vältimine, tähenduse sulgemine, tähenduse eitus. Või selle ratsionaliseerimine. Või ka tähenduse kokkupressimine, varjamine, mingi topeltkodeering, mis sobis hästi totalitaarühiskonna eritingimustega...

Lapsemeelsuse avatud kujund Pärdi sümfoonias mõjus püha ilmutusena – kuigi tänaseks juba sajandivanune, ameeriklase Charles Ives'iga alguse saanud kollaažitehnika ise oma eenduva, plakatliku sümboolikaga oli muusikalise modernismi põhihoiaku seisukohalt ehk mõneti anomaalnegi nähtus...

Valdavalt tehnoloogiale orienteeritud "tähendusvaba" hoiak oli tegelikult terve 20. sajandi avangardmuusika üks dominante.

Ka praegu, postmodernses olukorras, multikultuursuse, *crossover*-nähtuste ja integratsiooni diskursuste taustal, näib muusika väärtusteljest, banaalsest ja sakraalsest, pahast ja pühast kõnelemine pisut pingutatud tegevusena.

Kuid põhjused on teised: kõnelda on lubatud, aga püha ja paha piirid on hägused, mis tahes binaarsused justkui tühjaks saanud. Sellega seoses peaks muusikakultuurgi nüüd olema leebe demokraatlik hõljum, inimlike psühhologeemide kataloog, milles jõupositsioonide ja rivaliteedi märgistus ei toimi.

Üldplaanis näib too demokraatliku "sulatusahju" vaatepunkt siiski vaid intellektuaalses traditsioonis toimuva klaaspärlimänguna. Või ka kultuuripoliitilise soovunelmana (mis teatud aspektides isegi edukalt täitub).

Tundub, et muusikast väärtusteljel (ja väärtusteljest muusikas) on põhjust kõnelda, sest millegipärast on postmoderni totaalse kokkusegamisfilosoofia taustal võimsalt pinnale ujunud just nimelt muusika maagiline ja sakraalne poolus – poolus, mis väärtustab ja pühitseb.

Sakraalmuusika buum

Viimastel aastakümnetel Euroopa ja Ida vana sakraalmuusika vormide "baasil" õitsele puhkenud uussakraalne muusika on sõna otseses mõttes vallutanud maailma kontserdilavad ja plaadiletid. Nüüdismuusikas on ilmselgelt esiplaanil otseselt sakraalmuusika traditsioonidele, liturgilistele tekstidele, sümbolitele ning alltekstidele orienteeritud autorid, lisaks need, kes toetuvad üldistatumatele "sakraalmudelitele". Kui nimetada ka vaid neid maailmanimesid, kes meiegi kontserdielust läbi on käinud, siis ei tule kaugelt alustada: Arvo Pärt – kommentaare ilmselt pole vaja; üliviljakas sakraalmuusika autor inglane John Tavener (1944), kes juba 60. aastatel tähelepanu võitis, keda praegu kummardab Ameerika ja kuulab Euroopa ning kellelt möödunud suvel kõlas meil kantaat *Ultimos ritos* (Viimne rituaal, 1974) – teos, milles autor ortodokssele kristlusele omasel moel kõneleb muusikaliste ikoonide vahendusel; teine inglise autor Gavin Bryars (1943), kelle teostest meil on ette kantud *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* (1971) ja "Titanicu hukk" (1969) – mõlemad kaemuslikku, hüpnootilist minimalismi esindavad teosed, milles mängleb metafüüsiline helk; või siis hoopis teistsugust – ekstaatilist, kire ja keskendumise muusikat loov šotlane James MacMillan (1959), kellelt meil on esitatud maailmas laineid löönud teost *Veni, veni, Emmanuel* (1992) ja kellelt hiljuti Eesti Filharmoonia Kammerkoori esituses kõlas "Seitse viimast sõna ristilt" (1994); hiinlane Tan Dun (1957) ja jaapanlane Tôru Takemitsu (1930–1996), maailmanimed, kelle meilgi tuttav Ida juurtega muusika pühitseb delikaatsel viisil hetke ja aistingut; või märksa kirglikuma kõneviisiga vene ja kaukaasia müstikud – hiljuti lahkunud Alfred Schnittke (1934–1998; "12 patukahetsuse psalmi" vapustav esitus Rootsi Raadio Koorilt ja Tõnu Kaljustelt 1998. aastal), Sofia Gubaidulina (1931; *Aus dem Stundenbuch* 1991, R.M. Rilke tekstile; meil 1998), Gija Kantšeli (1935; "Kurbuse värvi maa" 1994; meil 1998), kelle muusika on nõutud Läänes, aga vaid näpuotsa jagu esindatud meie Läände orinteerunud kontserdielus. Tähelepanuväärne on, et soome romantik Einojuhani Rautavaara (1928) tegi läbimurde maailma muusikaturule romantiseeritud sakraalkontseptsiooni kandva Seitsmenda sümfooniaga "Valguse ingel" (1994), millele järgnesid *Angels and Visitations* (Inglid ja katsumused) ja *Angel of Dusk* (Hämaruse ingel). Ja nii edasi. Lõpuks on ju meeles meie oma eesti noorema muusika metafüüsilised tekstid, alltekstid ning tugev kalduvus kaemuslikku ja hüpnootilisse minimalismi.

Ka nende teoste või autoristiilide puhul, mida ei saa otseselt seostada ajaloolise sakraalmuusika vormiliste või stilistiliste laenudega, on üheks põhitunnuseks "liturgilise" algupäraga meditatiivsus, autokommunikatiivsus, teatavat maagilist eneseregulatsiooni taotlev eesmärk. See käib minimalismi, aga ka nn *ambient*-muusika funktsioonidega sonoristliku stilistika kohta.

Muidugi võib 21. sajandil mis tahes kultuurinähtuse puhul kahelda, kas mingite stilistiliste või tunnetuslike eelistus-

te puhul on tegemist "puhta nõudlusega" või meediamanipulatsioonide tulemusel sündinud konstrueeritud nõudlusega. Kindel on, et postmoderni diskursus mõjutab – et, ühest küljest, distantseerumine väärtuselistest eristustest (nii stiili kui ka kultuuri tasandil) näitab lihtsalt paratamatut kultuurikoodide küllust ja kuhjumist ning ideoloogilist püüdlust selle kuhjumise tagajärgi pehmendada. Avalikest väärtusskaaladest loobumine näitab ka "tarbimisfilosoofide" demokraatlikku hoiakut ja kommertsiaalset kavalust.

Teisest küljest, sakraalse paradigma ülivõimas kohalolek on selge märk vajadusest "kõrgemate" väärtusmaailmade järele. Ehk on see vajadus üks inimese püsivajadusi, mis ilmneb eriti tingimustes, kus väärtussüsteem on mingitel põhjustel hägustunud või eitatud või ümber kujunemas? Äkki töötabki "puhta kultuuri" põhjas hävimatu eetiline regulaator, "püha"-kujundi taaslooja?

Kehakujundi "ilmumine vaimus"

Kui meenutada, et muusika on alati olnud maagiliste ja sakraaltoimingute saatja, võib mis tahes sekulaarseid, ilmalikke, "banaalseid" – argitoimingutega seotud vorme, aga ka keeleliselt emantsipeerunud "kõrgkultuurset" muusikakunsti lausa *musica sacra* "kõrvalnähtusteks" pidada. Selles kontekstis ei ole sakraalfunktsioon midagi erilist. Aga et muusika keelelist iseseisvumist uusaegses kõrgkultuuris ei saa maha salata, siis omandab praegune sakraalsuse ja maagilisuse õitseng siiski "tagasimineku" ilme.

Mis on selle tagasimineku põhjused? Mis on sakraalse tunnused ja toimemehhanismid muusikas, võttes arvesse, et kõlastruktuure "küllastav" religioosne teadvus on postmodernses kultuuriruumis ehk küllalt haruldane nähtus? Kuidas sünnib "püha" muusikas? Ja kas nendes protsessides on tegu üksnes konkreetse "kirjaliku" kultuuri mõjude ja õpitud toimingutega või mängib kaasa mingi universaalsem tegur?

Kindlasti ei ole "sakraalne" muusika "omadus", vaid väärtuseline ja mõistmisega seotud aspekt. Kognitiivses muusikapsühholoogias on kujunenud kindel veendumus, et mõistmine on metafoorne ja et metafoor üldse on kultuurilise algupäraga. Nicholas Cook oma raamatus *Music, Imagination, and Culture* (Oxford, 1990) väidab, et ka akadeemilises muusikateaduses toimivad tunnetusmetafoorid (*cognitive metaphors*), milles üldistatud aja- ja ruumikogemused seostuvad muusikakeele konkreetsete struktuuridega. Cook toetub Roger Scrutoni väitele, et üksnes heli on materiaalne objekt, muusika seevastu on intentsionaalne nähtus, mida ei saa uurida kui materiaalset objekti (Understanding Music. *Ratio* 25, no 2, 1983).

Tuginedes Cooki oletusele ja viimase aja empiirilistele uurimustele, mis kinnitavad väidet muusikakirjelduste metafoorsusest, formuleerib ameerika muusikateadlane Lawrence M. Zbikowski "kontseptuaalse metafoori" mõiste, mille aluseks on korduva kehakogemuse tagajärjel tekkivad invariantsed kujundiskeemid (*image schemata*). Autori väitel kujutavad

need endast eri tunnetusvaldkondi siduvat kognitiivset kaardistust, mõiste-eelsete fundamentaalstruktuuride kogumit, mille abil inimene "mõistab" ja mõtestab muusikat. Lingvistiline metafoor on vaid selle seosteahela keeleline vormistus (vt: Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science. *Music Theory Online: The Online Journal of The Society for Music Theory*; 1998).

Zbikowski uurimus keskendub esmajoones muusikateooria metafoorsusele, aga suur osa teooria metafooridest on pärit n-ö argikeelest, mis peegeldab vahetus muusikatajus implitsiitselt töötavaid tajumudeleid. Päris kindlasti ei kuulu ka see, mida me muusikas tajume või mõtestame sakraalsete seisunditena või kujunditena, transtsendentsi valdkonda, vaid on meeltekogemusest võrsuva seosteahela tulem. Kehakujund ilmub ka vaimus, "püha"-kujundis sisaldub meeltekogemus. Nüüdismuusikas korduv stilistika kõneleb nendest seostest mõndagi.

"Püha" mänguväljad

Muusikal on enam ja vähem teadvustatud mõjuvälju. Teatav maagiline stimulatsioon, mingi emotsionaalse toonuse loomine on teatavasti muusika kõige laiem, arhailisem ja vahetult avalduv toime. Kompositsioonilise loogika tabamine ja dramaturgia mõistmine on juba muusikataju kõrgemad tasandid, milles ühilduvad inimese emotsionaalne ja intellektuaalne kompetents. Veelgi abstraktsemat ja avaramat kultuurilist kompetentsi nõuab näiteks muusikakeelest ja süntaksist eraldunud sümbolikeel. Muusikakirjelduste ja vastuvõtu metafooride seosed stilistikaga annavad teada, et sakraalse tunnusmärgid ulatuvad erinevatele teosetasanditele ja töötavad erineva muusikalise kompetentsi piirides.

Sümbol ja stiilimaailmad

Artikli alguses kirjeldatud naiivromantiline fragment Pärdi Teises sümfoonias toimis nagu "kõrgema maailma" sümbol. Romantilises keeles originaaltsitaadid või stilisatsioon on modernismi hilisajal üks levinumaid "pühitsetud" sümboleid. Näiteks Eino Tambergi autoristiilis on romantilised kadentsid püsiva tähendusega, dramaturgiliselt rõhutatud ja tähendusrikkad "helge maailma" sümbolid. Polüstilistilistes kompositsioonides on ideaalmaailmu sümboliseerinud ka rahvalaul või vanamuusika (barokk, varajane polüfoonia, renessanss) stiiliplokid. Sedasorti sümbolid tähistavad enamasti "rikkumatu teadvuse", infantiilsuse kujundeid, mille algpunkt ulatub tagasi Gustav Mahleri loomingusse ja seostub ususiiruse metafooriga (Saagem kui lapsed...).

Uuemas muusikas on sedasorti selged dramaturgilised vastandused või viited tagasihoidlikumal kohal. Hiljuti meil kõlanud John Taveneri teos *Ultimos ritos* kasutab küll värvikalt dramaatilisi stiilisümboleid, aga nende eredus ja rohkus kärbib iga üksiku väljendusjõudu, tekitab kireva rea, mis hägustab dramaturgilist reljeefi. James MacMillani teoses "Seitse viimast sõna ristilt" on stiilisümbol veel märksa enam lahustunud ja üldistunud

minimalistlikes vormides. Sümboli asemel mängib muusikaline energeetika. Kontseptuaalsete vastanduste asemel eelistabki nüüdismuusika ka sakraalkujutlusi luues pehmemalt, "demokraatlikumalt" toimivaid, dramaturgilise mõtlemise ja postmodernse vabamängu piiril hõljuvaid sünteese.

Stiilisümbolite asemel on aga ülimalt levinud üks teine "alternatiivmaailmade" tähistamise vorm, n-ö bioakustilised sümbolid, vabalt valitud naturaal- või looduslikud helid, "kultuuristamata" – fikseerimata helikõrgusega või sageli ka "esteetilise" intoneerimise normidest kõrvale kalduv kõlavaldkond. Neid helisid tekitatakse tavaliselt ebatavaliste mänguvõtetega traditsioonilistel instrumentidel, ebatavalist või eksootilist instrumentaariumi kasutades. Bioakustilise sümboolika puhul ei mängi helilooja artikuleeritud struktuuride peale, vaid peibutab kõla assotsiatiivsusega. Nüüdismuusikas ei ole bioakustiline sümbol siiski võrreldav polüstilistilise sümboli kaalukusega, vaid põimub leebelt teose kujundivoolu.

Bioakustiline sümbol otsekui äratab muusikataju korduvstruktuuride inertsist, sunnib meeli avanema, hetke ja kõla ainukordsust tajuma. Too kõlakasutus ja strateegia on ilmselgelt pärit Ida muusikast (ilmekaks näiteks hiljuti meil kõlanud Tan Duni teos "Surm ja tuli. Dialoog Paul Kleega"). Eesti muusikas on näiteks Helena Tulve loomingu eripäraks assotsiatiivselt rikas kõlapilt, kuid tegemist ei ole sümbolikõnega, vaid justkui loodusprotsesside orgaanilisust imiteerivate muutumistega. Sama sünesteetiline tundlikkus, assotsiatsioonid ainelise tiheduse, raskuse ja muude "aineomadustega" on omased näiteks ka Erkki-Sven Tüüri muusikale, mis samuti enamasti väldib otsest sumbolikasutust.

Üldiselt ongi stiilisümbol manipuleeritav fragment, "balsameeritud", surnud reaalsus, mis "ühes tükis" toimides on kaotanud oma läbipaistvuse. Sümbol muusikas on kivistunud metafoor, mille vahetu toimemehhanism on juba teatud mõttes "ületatud". Tugevasti kultuurikontekstiga seotuna ei töötagi stiilisümbolid alati väljaspool seda keskkonda. Võib arvata, et postmodernses muusikapraktikas on sakraalsed stiilisümbolid ja kontseptuaalsed vastandused märgatavalt taandunud just selsamal põhjusel – pole ühtset auditooriumi, ja ühtset koodi.

Ilmselt sel põhjusel ongi nüüdismuusikas "sakraalse" aluseks abstraktsem, "somaatiline" universaalkood – inimese üldisem võime mõtestada muusikat kõla-, ruumi- ja ajakogemuste alusel. Ja avatud, tähendust justkui visualiseeriva toimega sümbolikeele asemel domineerivad "sakraalse" paradigmas enam vaimsed toimingud, mis viivad muusika "ainest" eemale.

Aeg, ruum, liikumine

Sakraalmuusika vana traditsioon on eelkõige sõnakeskne, sakraaltekstide mõõdukalt kõrgendatud kõnetempo järgimine. Arvo Pärdi muusikas võib seda taastatud sisendavat kõnerütmi ehk tähtsamakski pidada kui spetsiifilist kompositsioonisüsteemi. Pärdi omaaegne ütlus, et "...tuleb ära visata kogu ballast: ajastud,

stiilid, vormid, orkestratsioon, harmoonia, polüfoonia ja nii jõuda kuni ühehäälsuseni, selle intonatsioonideni", on sakraalse paradigma tänane olemustunnus. Gavin Bryarsi hoiakus on samuti teatavat tehnoloogia tähtsuse taandamist, kui ta ütleb, et loo sees tuleb hoida "teatavat privaatsust..., mitte panna kõike kaarte lauale. Kui keegi tahab teada, mis kaardid sul on, peab ta vaatama väga lähedalt".

Sisendusjõulise, maagilise kõne mudel ongi leidnud erinevaid väljundeid Pärti jäljendavate autorite loomingus. Selgus, rõhutatud retooriline reljeef, kordused ja kõlasündmuste mõõdukas tempo on omadused, mis võimaldavad järgida ja samastuda. Jälgitavus, meeltekohasus muusikas oli pärast konstrueeriva avangardi tehnitsistlikke äärmusi ilmutuslik, see taastas inimese sideme muusikaga. Aga kõnerütm ei ole viimane võimalus.

Muusikamaterjali struktureerimise kaudu tekkivad aja- ja ruumimuljed, ruumimetafooride toime on nüüdismuusika "püha"-kujundis ülima tähtsusega. Kui klassikalises traditsioonis valitses suhteliselt etteantud hierarhiline korrastatus, sümmeetriad ja täidetud faktuur lõid mulje homogeensest, ühtlasest ja "heatahtlikust" ruumist, siis modernism lõi sageli "agressiivse", "ohtliku" või "tühja" ruumi kujundi, rõhutades ruumikoordinaate ülikõrgete ja ülimadalate registrite vastandamise või "kõledate" faktuuride kaudu. Kõrge ja madala, ülemise ja alumise ning tühja ruumi metafoorid assotsieeruvad üksiolekuga, metafüüsilise tühjusega. Ruumikogemus transformeerub psühholoogiliseks ruumiks. Tühjus on ohu märk, tühjus sunnib tõlgendama, sunnib enesega suhtlema. Tühja ruumi poeetika on praegugi üks sakraalmuusika levinumaid võtteid, mida kasutab lugematu hulk autoreid. Sakraalsete alltekstidega eesti nooremas muusikas (Toivo Tulev, Helena Tulve) on "ruumipoeetiline" mõtlemine üheks eredamaks stiilitunnuseks ja vastandub sellisena järsult vanema põlvkonna motoorikakeesksusele.

Kui muusika vertikaal loob ruumikujutlusi, siis horisontaal on eriti tugevasti seotud ajaillusioonidega. 20. sajandi modernism tegeles suurel määral vertikaali ja artikuleeritud struktuuride arendamisega, tänaseks on artikuleeritud struktuuride osakaal märgatavalt vähenenud seoses sonoristliku kõlakontseptsiooniga ja juhusestrateegiaga – olukorraga, kus kuulaja justkui kaotab sideme kõlastruktuuridega nii vertikaalses kui ka horisontaalses plaanis.

Distantseerumisefekt on jälgitav ka teise äärmuse puhul – väga täpselt ja püsivalt artikuleeritud minimalistlike struktuuride korral, mille monotoonsus loob staatika- ja liikumatusetunde, kaotades seeläbi samuti kuulaja sideme muusikasündmustikuga ja kuulamise "motivatsiooni". Kordus muusikas võib sõltuvalt täiendavatest vahenditest (tempo, tämbrid) viia nii "narkootilise" väljalülitatuse (kiired motoorsed vormid) kui ka askeetlikku kaemuse seisundisse.

Sel viisil esile kutsutud aja peatamine, aja- ja ruumimuljete abil loodud "kestva oleviku", sulgunud, ringikujulise aja mudel on üks sakraalse paradigma põhitunnus nüüdismuusikas.

See liikumisillusiooni puudumine või aegluubiefekt paigutab kuulaja "eksistent-

siaalsesse" ruumi, jätab ta vastamisi omaenese minakaemusega. Niisugune Ida traditsioonist pärit eksistentsiaalne ruumimudel on tänaseks tugevasti kõrvale tõrjunud Lääne muusikas seni ülekaaluka dramaturgilise – agressiivse ja dünaamilise ruumihõivamise strateegia.

Tühjad rituaalid

Näiliselt on uussakraalse stilistika puhul tegemist tühjade rituaalidega, mille algsed tähendusväljad on tänaseks tuhmunud ja teatraalne külg ehk liturgiline vormistuski kontserdisituatsioonis kaotsi läinud. Sakraalse "paradigma", mille kujundiskeeme kannab eelkõige otsene, "muusikasomaatiline" kogemus, toimib ja on äratuntav sellest hoolimata.

Kanada muusikateadlane David Lidov (Mind and body in music. *Semiotica* 1987, 66, 1/3) arvab: "Muusika oma kahetise võimega ühtaegu nii väljendada kui ka üldistada annab tunnistust tsivilisatsiooni põhilisest sundvaliku olukorrast – pingelisest dialoogist instinkti ja kontrolli, impulsi ja peegelduse, intellektuaalse vabaduse ja selle hinnaks oleva spontaansuse vahel. (...) kõige huvitavam on selline muusika, mis ei ole surutud mingi kitsa sotsiaalse dogmaatikaga raamidesse, kuid mis reaalse väärtusteadvuse avaldusena ja produktina osaleb siiski ühiskonna lahendamata probleemide mõtestamises." Too "lahendamine" saab toimuda ülimalt vahendatud, metafoorses vormis, oleks õige täiendada.

Postmodernne dogmaatika (globalism, pluralism, multikultuursus, kultuuridemokraatia) mõjutab ilmselgelt tänast muusikat, aga ükski stilistiline hoovus kultuuris ei saa olla üksnes "väljastpoolt" konstrueeritud. Hulgana esinevates stilistilistes eelistustes aimub vastuhäält. Sakraalmuusika, sakraliseeriva teadvuse toimingud – mis tahes ülendamise või kinnitamise, avatuse või suletuse žest on ikkagi üks kultuuris toimiva inimese reageerimisviise – näiteks globaliseeruva infoühiskonna kumulatsioonidele. Võib-olla tähendab sakraalmuusika sukeldumine autokommunikatiivsetesse mudelitesse instinktiivset ärapöördumist muljetekülluse ja ühiskonnas domineeriva visuaalse terrori eest – sisemisse lõpmatusse või keha pessa (kui kasutatada kujundeid Gaston Bachelardi "Ruumipoeetikast").

JAAN ROSS

MUUSIKAST, TEADUSEST JA PISUT MUUSTKI

Laiem avalikkus peab muusikateadust esmajoones humanitaarteaduseks ning vahel tundub isegi, et selle suhteliselt perifeerseks osaks.

Seetõttu on huvitav suuri teadusajakirju nagu *Nature*, *Science* jt enam kui kahekümne aasta vältel põgusalt jälginuna täheldada, et muusikalistele küsimustele pühendatud artiklite osakaal neis ajakirjades on viimastel aastatel järk-järgult kasvanud. Muidugi, tavaliselt pole tegemist muusikaajaloolisest või -teoreetilisest paradigmast lähtuvate kirjatükkidega: pigem on üht või teist laadi loodusteaduslikus uurimistöös otsekui poolkogemata "komistatud" muusikalise iseloomuga objekti otsa.

Teisalt aga on selge, et artikli pääs sedavõrd prestiižikate ajakirjade veergudele eeldab teatavat laadi üldtunnetusliku uudisekünnise ületamist, ehk teisisõnu: neis ajakirjades ilmunud muusika-alased kirjutised on inimtegevuse või -talitluse seisukohast, olgu see siis kultuuriline, füsioloogiline, psühholoogiline vm, kuidagi olulised. Seetõttu refereerin siin mõnd taolist.

Kiviaja flöödid

Juzhong Zhangi jt ülemöödunudaastases artiklis[1] kirjeldatakse arheoloogiliste kaevamiste käigus Jiahu leiukohast, mis asub Henani provintsis Hiinas, leitud flöötide ehitust ning helisid, mida neil pillidel saab mängida. Jiahu leidude hulgas on kuus tervena säilinud flööti, kuid artiklis väidetakse leitud olevat ka veel kolmekümne flöödi tükke. Flöötide valmistamiseks on kasutatud linnuluud ning pillidel on viis kuni kaheksa auku. Kõige tähelepanuväärsemaks on Jiahu leidude puhul nende vanus, mida tänapäevaste meetoditega on võimalik üpris täpselt määrata 7. aastatuhandesse e.m.a. Sellega on muusikaajaloo piire võimalik olnud tänu arheoloogidele nihutada ajas märksa kaugemale kui seni – näiteks on Gerald Abraham "Lühikeses Oxfordi muusikaajaloos" 1979. aastal pidanud tõdema, et "flöötide perekonna levik on dokumenteeritud halvemini [kui lüürade, harfide, topeltauloste ning responsoorse ja antifoonse laulu puhul – *J.R.*], kuid Mesopotaamias olid need kindlasti kasutusel 2. aastatuhande paiku

[1] J. Zhang, G. Harbottle, Ch. Wang, Zh. Kong, Oldest Playable Instruments Found at Jiahu Early Neolithic Site in China. *Nature*, 1999, 401, lk 366–368.
[2] G. Abraham, The Concise Oxford History of Music. Oxford; New York, 1979, lk 3.

[e.m.a. – *J.R.*] ja Egiptuses mõni sajand hiljem".[2] Veidi liialdades võiksime seega öelda, et Jiahu leidudega on inimkond juurde võitnud umbes viis tuhat aastat muusikaajalugu, vähemalt kui silmas pidada selle täpselt dokumenteeritud osa (et uuemal kiviajal flööte või flöödi tüüpi instrumente kasutati, oli ajaloolastele teada varemgi).[3]

Veelgi tähelepanuväärsem on aga tõsiasi, et mõni Jiahust välja kaevatud flöötidest on nii hästi säilinud, et pilli saab kasutada mängimiseks.[4] Muusikaloolast jahmatab sealjuures, et linnuluust flöödiga sai üheksa tuhat aastat tagasi tekitada enam-vähem sedasama diatoonilist helirida, mida tänapäeval on kõige lihtsam kuulata klaveri valgeid klahve üksteise järel alla vajutades. Jiahu flöödi helirida ligikaudu vastaksk tänapäeva klaveril mažoorsele heliredelile, mis liigub teise oktavi *sol*-ist ülespoole kuni kolmanda oktavi *mi*-ni.

Sarnasus tänapäeva Euroopa muusikas ning seitse tuhat aastat tagasi Hiinas kasutatud heliridade vahel viitab sellele, et ühised seaduspärasused, mis iseloomustavad isegi üksteisest geograafiliselt kaugel paiknevaid muusikakultuure, võivad olla universaalsemad kui tavaliselt kombeks arvata. Tõsi, kõige üldisemas plaanis määrab muusika võimalikud piirid ära inimese suutlikkus tajuda teatud kindla sagedusega võnkumisi helina.[5] Kusjuures see suutlikkus iseenesestki mõista ei sõltu ei rahvusest ega ka rassist. Kuidas aga liigendada kuuldavat *pidevat* helisagedusala heliridadeks, mis koosnevad *diskreetsetest* üksustest, nimelt helirea astmetest? Kas erinevates kultuurides lahendatakse heli sagedusala diskretiseerimise ülesannet üldjoontes sarnaselt või mitte?

Tundub, et tavaarusaama järgi vastandatakse muusikute seas tihti teineteisele ühelt poolt kindlalt fikseeritud astmetega heliridasid nagu mažoor ja minoor Lääne-Euroopa muusikas ning teiselt poolt mikrointonatsioonilisi kõikumisi nt India ja islamimaailma muusikas. On aga põhjust oletada, et suurem intonatsiooniline vabadus muusikas ei tarvitse johtuda mitte niivõrd kultuurilistest iseärasustest kuivõrd sellest, et orientaalne muusika on valdavalt ühehäälne, Lääne-Euroopas viljeldav muusika aga on enam kui tuhande viimase aasta jooksul olnud mitme-

---

[3] Tegelikult on arheoloogid mujalt (ka Euroopast) leidnud luust valmistatud flööditükke, mis on märksa vanemad kui Jiahu flöödid. Nt Sloveeniast Divje Babe esimesest leiukohast väljakaevatud pillifragmentide vanust hinnatakse enam kui 40 tuhandele aastale. Sloveenia leidude hulgas pole olnud aga ühtki tervikuna säilinud instrumenti. Vt D. K u m e j, I. T u r k, New Perspectives on the Beginnings of Music: Archaeological and Musicological Analysis of a Middle Paleolithic bone "Flute". Rmt-s: The Origins of Music. Ed. N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown. Cambridge; London, 2000, lk 235–268.

[4] Soovijad saavad neid flöödihelisid kuulata ajakirja *Nature* veebisaidi kaudu aadressil www.nature.com, kuid see eeldab elektroonilise ajakirja tellimuse vormistamist või väikest ühekordset tasu.

[5] Helina tajutavate võnkumiste alumiseks piiriks on umbes 20 Hz ehk täisvõnget sekundis. Vastav ülemine piir on kahekümneaastase inimese jaoks umbes 20 tuhat Hz ning hakkab seejärel vanusega tasapisi langema.

häälne. Mitmehäälne muusika eeldab märksa suuremat koordineeritust eri häälte vahel kui ühehäälne muusika, muidu tekiksid mitme hääle kooskõlamisel kuulaja seisukohast talumatud dissonantsid. Kui see oletus on õige, siis tuleks heliridade stabiilsust seostada eelkõige mitmehäälsusega, ja vastupidi – intonatsioonilisi vabadusi eelkõige muusika ühehäälse iseloomuga. Ning järelikult pole vahet, kas tegemist on nt Johann Sebastian Bachi moteti või gruusia folkloorse mitmehäälse lauluga.

Mõlemat laadi muusika faktuur nõuab suhteliselt täpselt fikseeritud astmetega heliridade kasutamist (nagu nendega on tegu klaverimängus), samal ajal kui nii india ragade kui ka gregooriuse koraali laulmisel saab esitaja intonatsioonilises mõttes enesele lubada palju suuremaid vabadusi.

Samale küsimusele teiselt poolt lähenedes selgub aga, et mikrointonatsioonilised kõikumised pole võõrad ka Lääne süvamuusika esitusparadigmale. Viimased aastakümned on muusika esituse uurimise vallas lisanud rohkesti empiirilist andmestikku[6], mis näitab, et Lääne muusikateoorias kirjeldatavatest häälestussüsteemidest – sagedamatest etalonidest nimetatagu Pythagorase, puhast ja võrdtempereeritud süsteemi – ei leia muusikapraktikas rakendamist õieti mitte ükski.

Tegelikult näib olevat nii, et muusika esitusel otsustab interpreet – kas teadvustatult või mitte, on iseküsimus – iga intervalli suuruse üle, lähtudes muusikalisest kontekstist, mitte mingist ühest teoreetilisest häälestussüsteemist. Meloodiliste intervallide suuruse varieerimist mängija poolt tuleb siis mõista kui muusikaliselt aktsepteeritava esituse üht komponenti.[7] Hea pillimehe eesmärk on mängida nii, et muusika oleks kuulajale nauditav, ning ta kasutab selleks muusika kõiki tema kontrollile alluvaid akustilisi parameetreid: heli tugevust, vältust, kõrgust ja tämbrit. Muidugi, intervallide suuruse varieerimine esituse käigus on võimalik vaid neil pillidel (ja laulmisel), kus mängija (laulja) saab helikõrgust omatahtsi muuta.

Klahvpillide puhul, nt klaveri- või orelimängus, sellised võimalused kahjuks puuduvad.

Partituuri ja muusika esituse vahekorda on muide juba aastakümneid tagasi ontoloogilisest vaatekohast käsitlenud Roman Ingarden, kes kirjutab: "Kogu selles professionaalide ja asjaarmastajate vahelises arvamustevahetuses [muusika üle – *J.R.*] kujuneb aeglaselt ja kollektiivselt välja üks intersubjektne domineeriv esteetiline nähtus, mis pole vastavuses mitte enam üheainsa kuulaja, vaid terve muusikalise kogukonna ettekujutusega [muusikateosest – *J.R.*] teatud perioodil ja teatud geograafilistes piirides. Muusi-

---

[6] Vt ülevaateid: A. G a b r i e l s s o n, The Performance of Music. Rmt-s: The Psychology of Music. Ed. D. Deutsch. San Diego et al., 1999, lk 501–602; C. P a l m e r, Music Performance. *Annual Review of Psychology*, 1997, 48, lk 115–138.

[7] Partituuri ja muusika esituse vaheliste erinevuste kohta vt ka intervjuud Charles Roseniga käesolevas *Vikerkaare* numbris.

kateos, mida võib siis pidada juba sotsiaalseks nähtuseks, justkui muutuks ühiskonda ümbritseva maailma koostisosaks."[8]

Muusikaline andekus

Edasi peatuksin Dennis Drayna ja ta kolleegide artiklil[9], mis ilmus tänavu märtsis ajakirjas *Science*. Artikli eesmärgiks on püüda hinnata, kui suurel määral inimese muusikalised võimed on päritud ning kui suurel määral indiviidi enese sihikindla töö resultaadiks. Andekuse ja töökuse vahekord heade tulemuste saavutamisel mis tahes tegevusalal on laiema publiku huvi alati paelunud: kindlasti mäletavad paljud muusikud omaaegsetest Tallinna konservatooriumi vene keele tundidest helilooja Pjotr Tšaikovskile omistatavat lauset "Inspiratsioon ei armasta külastada laisku!" või ka tundmatu päritoluga retsepti, mille järgi eduka muusikalise tegevuse eelduseks on 1 protsent andekust ning 99 protsenti töökust. Seetõttu on mõistetav, miks nimetatud artikkel kutsus muusikapsühholoogide maililistis Psymus@srpmme.org.uk esile võrdlemisi elava arvamustevahetuse.

Keskseks elemendiks Drayna ja ta kolleegide artiklis on üks Inglismaal küllaltki laialdaselt kasutatav muusikalise andekuse test, nn *Distorted Tunes Test* (DTT, e.k rikutud meloodiate test). Testitavate ülesandeks selles on avastada üldtuntud meloodiatest valenoote, mida testija poolt sinna on meelega lükitud. Valenootide edukas avastamine peaks siis andma tunnistust kuulaja suurematest muusikalistest võimetest kui meloodiavigade tähele panemata jätmine. Drayna jt võrdlesid omavahel kaht rühma testi sooritajaid. Esimene rühm koosnes 136 ühemunakaksikust ning teine rühm 148 erimunakaksikust. Ühemunakaksikud on geneetiliselt teineteisega sarnased indiviidid, kes üldjuhul on üles kasvanud sarnastes oludes, vähemalt varases nooruses, mis inimese võimete väljakujunemise seisukohast on teatavasti kriitilise tähtsusega iga. Mitmikuid lahutatakse teineteisest harva: nad käivad tavaliselt ühes ja samas koolis, tegelevad ühtede ja samade harrastustega jne. Erimunakaksikud seevastu ei tarvitse olla teineteisega geneetiliselt sarnased, kuid üles kasvavad nad tavaliselt samamoodi koos nagu ühemunakaksikudki. Ehk kui kasutada Drayna jt veidi teaduslikumat stiili: muusikalisest kogemusest või kultuurist tulenevad mis tahes mõjud ei avalda tõnäoliselt ühemunakaksikutele mingilgi kujul teistsugust mõju kui erimunakaksikutele.

Võrreldes rikutud meloodiate testi sooritust (täpsemalt, testi sooritamisel tehtud vigade iseloomu) ühe- ja erimunakaksikute poolt, püüdsid Drayna jt arvuliselt hinnata, kui suures osas testi sooritamise edukus on määratud pärilike eeldustega, kui suurel määral aga eduka muusika-

---

[8] R. Ingarden, Muzykal'noe proizvedenie i vopros ego identičnosti. Rmt-s: R. Ingarden, Issledovanija po estetike. Moskva, 1962, lk 566.

[9] D. Drayna, A. Manichaikul, M. de Lange, H. Snieder, T. Spector, Genetic Correlates of Musical Pitch Recognition in Humans. *Science*, 2001, 291, lk 1969–1972.

õpetusega. Üldjoontes võib eeldada, et kui ühemunakaksikud sooritaksid testi sarnaste tulemustega, erimunakaksikud aga mitte, siis oleks põhjust järeldada pärilikkuse komponendi suuremat mõju testi tulemustele, võrreldes muusikaharidusliku komponendiga. Kui aga vastupidi – ühe- ja erimunakaksikute puhul testi tulemustes olulisi erinevusi täheldada ei õnnestu, siis tuleks järeldada, et testi edukaks sooritamiseks omandatud oskused ja vilumused on peaasjalikult muusikalise hariduse tagajärg, mis pärilikest eeldustest kuigivõrd ei sõltu.

Muusikapsühholoogide tormilist reaktsiooni Drayna jt artiklile põhjustasidki saadud tulemused, mille järgi päritud ja omandatud muusikaliste võimete suhe – vähemalt niipalju, kui see puudutab rikutud meloodiate testi sooritamist – pole ei üks üheksakümne üheksa vastu (vrd "üks protsent andekust ja üheksakümmend üheksa protsenti tööd") ega isegi mitte *fifty-fifty*. Päritud võimete osatähtsust hindavad artikli autorid 71 kuni 80 protsendi piirides olevaks, millest järeldub, et indiviidi teadlike püüdluste ja töökuse osaks jääb tühipaljas kaks-kolmkümmend protsenti. Tulemus on mõneti sensatsiooniline, sest näib viitavat asjaolule, et tuntud rahvatarkus "igaüks on oma õnne sepp" ei tarvitsegi ühiskonnas alati kehtida. Muidugi, Drayna ja ta kolleegide kriitikud on juhtinud õigesti tähelepanu kõne all olevas artiklis kirjeldatud tulemuste ainukordsusele ning seega nende vähesele üldistuspotentsiaalile. Teiselt poolt pole minu teada keegi selles töös avastanud ühtki metodoloogilist küsitavust, mistõttu on vägagi tõenäoline, et analoogiliste (ning Drayna järeldusi kinnitavate) uurimistööde tulemused võivad lähitulevikus teadusavalikkuse ette ilmuda mujaltki.

Absoluutne kuulmine

Muusikalise võimekusega on seotud teinegi viimastel aastatel teadusajakirjades kajastamist leidev küsimus, nimelt absoluutne kuulmine. Terminiga "absoluutne kuulmine" tähistatakse inimese võimet määrata üksiku heli kõrgust ilma mingi viiteta teistele helidele või võrdluseta nendega, näiteks suutlikkust ära tunda klaveril mängitud esimese oktavi *sol*-i kõrgust kui sellist, ilma et seda heli oleks tarvis võrrelda nt sama oktavi *la* või *re*-ga. Muusikapraktika taustal võib absoluutse kuulmise rolli hinnata kahetiselt. Ühelt poolt võib öelda, et kuna muusika koosneb nootide (helide) hulgast ja mitte üksiknootidest, siis on eduka muusikalise tegevuse aluseks pigem relatiivse kui absoluutse kuulmise võime, st oskus suhestada omavahel üksikute nootide kõrgust – teiste sõnadega, orienteeruda muusikaliste intervallide ning neist moodustatavate akordide iseloomus. Vahel võib absoluutsest kuulmisest olla isegi rohkem tüli kui tulu. Mulle kuulus kunagi 19. sajandi keskpaigas Peterburis valmistatud kabinettiibklaver, mille keeled olid kinnitatud puidust raamile, mitte metallraamile nagu tänapäeva klaveritel. Kartes puitraami purunemist, ei julgenud häälestajad seetõttu seda klaverit häälestada kaasaja helikõrgusstandardile vastavalt, vaid jätsid pilli kõlama umbes pool tooni madala-

malt kui vaja. Mäletan, et üks mu absoluutse kuulmisega pianistist külaline oli tõsiselt häiritud sellest, et klaveri kõla ei vastanud sellele, mis noodis kirjas, st nt Do-mažoor sellel instrumendil kõlas tema jaoks nagu Si-mažoor. Sama lugu võib tihti kohata *a cappella* kooripraktikas, kus lauljate võimetest lähtuvalt transponeeritakse esitatavat teost nii, et lauljatel oleks mugavam.

Teiselt poolt aga näitab kogemus, et muusikaliselt andekate või vähemalt muusikaga aktiivselt tegelevate inimeste seas on absoluutse kuulmisega isikute hulk palju suurem kui rahvastikus tervikuna. Siamak Baharloo ja ta kolleegid[10] on mõni aasta tagasi kirjutanud, et nende muusikute seas, kes oma õpingutega alustasid nelja-aastaselt või varem, kujunes absoluutse kuulmisega isikute osakaaluks nelikümmend protsenti. Kui muusikat hakati õppima üheksa-aastaselt või hiljem, arenes absoluutne kuulmine välja vaid kolmel protsendil lastest. See tulemus näib viitavat vähemalt kahele olulisele tõsiasjale: esiteks, et absoluutse kuulmise kujunemiseks on vajalik aktiivne kokkupuude muusikaga suhteliselt varases lapseeas, ja teiseks, et absoluutse kuulmise võime on olulisel määral arendatav ega ole seletatav ainuüksi pärilike teguritega.

Viimase illustreerimiseks tooksin näite omaenese kunagistest õpingutest Tallinna konservatooriumis. Kadunud helilooja Harri Otsa, kes õpetas solfedžot, sööbis tõenäoliselt 1975. aasta sügisel kõigile meile (s.o esimese kursuse üliõpilastele) mällu, kui ta esimesse tundi tulles teatas umbes järgmist: "Kellel teie hulgast pole kevadeks välja kujunenud absoluutne kuulmine, ärgu lootkugi kevadel minu juures eksamil läbi saada!" Seda Harri Otsa avaldust tuleb tagantjärele muidugi hinnata kui pedagoogilist trikki, mis ärgitas üliõpilasi aktiivselt otsima teid absoluutse kuulmise või selle ligilähedase ekvivalendi arendamiseks. Muusikapedagoogiline praktika näitab, et absoluutse kuulmise elemendid ilmnevad kõige selgemini selle pilli helide suhtes, mida õpilane kõige rohkem mängib. Nii suudavad ka ilma täieliku absoluutse kuulmiseta pianistid tihti ainuüksi kuulmise järgi määrata klaveril esitatava muusikateose helistikku. Mis võiks olla sellise võime objektiivseks seletuseks? Üks võimalus on, et mustade ja valgete klahvide erineva paigutuse tõttu klaviatuuril on nende klahvide abil tekitatavate helide tämber teineteisest erinev. Nii võib kuulaja õppida hindama mustadele ja valgetele klahvidele vastavate helide osakaalu eri helistikes ning püüda selle tunnuse abil otsustada, millise helistikuga on mängitava teose puhul tegemist.[11] Teine võimalus seletada absoluutset kuulmist lähtub inimese mälust. Väga lihtsalt öeldes: neid helisid, mida inimene rohkem kuuleb,

---

[10] S. Baharloo, P. A. Johnston, S. K. Service, J. Gitschier, N. B. Freimer, Absolute Pitch: An Approach for Identification of Genetic and Nongenetic Components. *American Journal of Human Genetics*, 1998, 62, lk 224–231.

[11] Näiteks diatoonilise helirea mängimiseks Do-mažooris pole tarvis ühtki musta klahvi, sama helirea mängimiseks Fa-diees-mažooris läheb aga tarvis kõiki viit musta klahvi (pluss kaht valget).

mäletab ta ka paremini – kuni selleni välja, et suudab määrata nende helide absoluutset asukohta kõrgus- ehk sagedusskaalal.

Süntaks muusikas

Viimastel aastatel pühendavad suured teadusajakirjad rohkesti ruumi aju eri piirkondade talitluse kirjeldamisele. Asjaomane teadusharu kannab inglise keeles nimetust *cognitive neuroscience*, mida sõna-sõnalt eesti keelde tõlkides saaksime termini "kognitiivne neuroteadus" (või "kognitiivne neuroloogia"). Küsimus, mille uurijad siin esitavad, on üldjoontes järgmine: kas on võimalik aju teatud kindlaid osi vähem või rohkem üheselt seostada teatud kindla inimtegevuse laadiga – kõnega, muusikaga, kuulmisega, nägemisega jne? Seda laadi uurimistöös kasutatavate meetodite seas on sagedasemad kolm, mida tavaliselt tähistatakse ingliskeelsete lühenditega EEG, MEG ja PET. EEG ehk elektroentsefalograafia abil mõõdetakse aju elektriliste potentsiaalide ning MEG ehk magnetoentsefalograafia abil aju magnetiliste potentsiaalide muutust ajas reaktsioonina mingitele välisstiimulitele (milleks muusikaga seotud uurimistöös on mõistagi helid). PET ehk positronemissioontomograafia võimaldab jälgida aju verevarustuse muutumist ajas ning selle abil järeldada, millised aju piirkonnad – vastuseks eksperimendi käigus kasutatud stiimulitele – toimivad aktiivselt ning millised mitte. EEG ja MEG rakendamisel on muide maailmas laialt tunnustatud saavutusi meie põhjanaabritel Soomes, kus esimese meetodi abil on häid tulemusi saadud eeskätt Helsingi ülikooli psühholoogia osakonnas ning teise meetodi abil Helsingi tehnikaülikoolis Otaniemis.

B. Maessi ja ta kaastööliste hiljuti ajakirjas *Nature Neuroscience* ilmunud artiklist[12], milles kirjeldatakse MEG abil tehtud katseid, selgub näiteks, et süntaktiliste (lauseehituslike) struktuuride töötlemine on ajus keskendunud eeskätt nn Broca piirkonda. Täpsemalt, selles piirkonnas saab registreerida aju suurenenud aktiivsust siis, kui inimene kuuleb süntaktiliselt ebakorrektset lauset. Kuid muusikauurimise seisukohast on üllatav, et nn vigadele muusikalise süntaksi vallas reageerib aju täpselt samamoodi kui keelelistele. Kuidas üldse aru saada väljendist "vead muusikalise süntaksi vallas"? Kas muusikat saab siis pidada keele üheks avaldumisvormiks? Seda küsimust on loogilise arutluse teel püüdnud lahendada paljud muusikauurimisega tegelnud inimesed. Üheks nendest on Inglismaal Keele'i ülikoolis töötav poola päritolu muusikapsühholoog John A. Sloboda, kelle seni kõige olulisem raamat "Muusikaline meel" ilmus hiljuti ka eestikeelses tõlkes.[13] Selle raamatu teises peatükis vaatleb Sloboda kordamööda peamisi loomuliku keele komponente – fonoloogiat, süntaksit ja seman-

---

[12] B. M a e s s, S. K o e l s c h, T. C. G u n t e r, A. D. F r i e d e r i c i, Musical Syntax Is Processed in Broca's Area: An MEG study. *Nature Neuroscience*, 2001, 4, lk 540–545.
[13] J. A. S l o b o d a, Muusikaline meel. Kognitiivne muusikapsühholoogia. Tallinn, 2000.

tikat – ning uurib, kas nimetatud komponentidest on võimalik rääkida ka muusika puhul. Fonoloogia ja süntaksi osas annab Sloboda sellele küsimusele jaatava vastuse, kuid semantika ehk siis muusika tähendusõpetusega on asi märksa keerulisem (selle küsimuse vaatlus jääb küll siinse artikli piiridest välja).

Muusikalise süntaksi kohta võiks kõige kergemini mõistetava näite leida ilmselt koraaliharmooniast. Muusikavõhikust lugejale olgu nimetatud, et koraaliharmoonia teooria ülesandeks on kirjeldada tavaliselt neljahäälsete akordide koostamise ja teineteisega ühendamise seaduspärasusi, kusjuures viimaseid võiks siis pidada süntaksi üheks ekvivalendiks muusikas. Koraaliharmoonia nimi tuleneb sellest, et niisugust laadi muusika kõige levinumaks näiteks on protestantlikus kirikus koguduse poolt ühiselt esitatavad vaimulikud laulud. Muusikateoreetilise distsipliinina on koraaliharmoonial tähtis koht muusikahariduses. Üheks näiteks muusikalise süntaksi ja selle reeglite eiramise kohta võiksid olla mõned dissoneerivad akordid, mille lahendused harmoonia teooria täpselt ette kirjutab. Teiste sõnadega, teatud akordi kasutamise korral muusikalises tekstuuris on teooria poolt tingimusteta paika pandud ka temale järgneva akordi liik ja struktuur. Näiteks Do-mažooris vähendatud juhtseptakordi si-re-fa-la-bemoll kasutamisel pole tavaliselt võimalik vältida selle akordi lahendamist toonika kolmkõlasse tertsi kahendusega, st akordisse do-mi-mi-sol. Kui nüüd nimetatud Do-mažoorne vähendatud juhtseptakord toonika kolmkõla asemel lahendada nt (kvindi kahendusega) subdominandi kvartsekstakordi do-do-fa-la, on tegemist ilmselt muusikalise süntaksi reeglite rikkumisega.

Teaduslikus mõttes avastusliku iseloomuga on siin see, et John Sloboda enam kui kakskümmend aastat tagasi (kui ilmus tema raamatu ingliskeelne esmatrükk) publitseeritud ratsionaalse arutluse vilju on nüüd kinnitanud ka kognitiivses neuroloogias tehtud uurimistöö. Ehk siis lühidalt veel kord: nagu loomuliku keele nii näib ka muusika puhul tõepoolest olevat võimalik rääkida süntaktilisest komponendist. Muusika ja keele sarnasus on seega äsja leidnud märksa dokumentaalsema kinnituse kui varem.

Parem ja vasak ajupoolkera

Muusika ja bioloogia vahelistele seostele on pühendatud Mark Jude Tramo hiljutine artikkel pealkirjaga "Poolkerade muusika" ajakirjas *Science*. Alustaksin tsitaadiga sellest: "Nagu keeltki, võib muusikat pidada akustilise kommunikatsiooni liigiks, mis seisneb helide üksteisega kombineerimises. Sealjuures on kasutatavate helide hulk lõplik ning nendega käiakse ümber teatud kindlate reeglite järgi. Muusika kui eri kultuure iseloomustav universaalne nähtus soodustab rahvusi, religioone ja teisi inimrühmi iseloomustava kollektiivse identiteedi teket."[14] Tramo pöörab artiklis tähelepanu sellele, et levinud ettekujutus, nagu leiaks muu-

[14] M. J. T r a m o, Music of the Hemispheres. *Science*, 2001, 291, lk 54–56.

sikaliste, või laiemalt, pidev- või ka nn holistlike (inglise sõnast *whole*) signaalide töötlemine aset aju ühes (tavaliselt paremas) ning diskreetsete signaalide (sh keele) töötlemine teises (tavaliselt vasakus) poolkeras, on tugevasti lihtsustav. Ta kirjutab, et helikõrguse ning meloodia, harmoonia, tämbri ja rütmi tajuga seotud protsessid on tõepoolest lokaliseerunud peamiselt aju paremas poolkeras. Samal ajal aga muusika meetrilise korrastatusega seotud protsessidest võtavad osa aju mõlemad poolkerad. Üldse näib, et muusika kuulamisel on võimalik täheldada aktiivsust aju väga paljudes piirkondades, mis lubab järeldada, et pole võimalik rääkida n-ö kitsalt lokaliseeritud muusikakeskusest (mis varasemate ettekujutuste järgi võinuks paikneda paremakäeliste inimeste puhul paremas ajupoolkeras).

Edasi ühest nähtusest, mida on psühholoogia-alases kirjanduses hakatud nimetama Mozarti efektiks[15]. Peab kohe ütlema, et see efekt on seotud vaid ühe teosega Wolfang Amadeus Mozarti rohkearvulisest loomingust, nimelt Sonaadiga kahele klaverile Re-mažoor, KV 448. Efekt seisneb selles, et pärast kümmet minutit nimetatud sonaadi kuulamist näivad inimesel mõnevõrra paranevat teatud käelise tegevuse võimed. Selliseid võimeid mõõdetakse standardsete psühholoogiliste testidega, näiteks paberist ümbrikute voltimise kiiruse kaudu. Vastavates katsetes kasutati kaht inimesterühma. Ühele rühmale loeti kümne minuti jooksul ette mõnd kirjandusteost, teine rühm aga kuulas samal ajal Mozarti Sonaati kahele klaverile. Selgus, et muusikat kuulanud inimesed voltisid ümbrikuid hiljem kiiremini kui need, kellele oli ette loetud kirjanduslikku teksti.

Muusikalise kogemusega inimesele võib selline katse tunduda vähemalt naljakas (kui mitte tobe), ent ta on oluline järgmisel põhjusel: katse osutab, et muusika teraapilist toimet inimestele on võimalik uurida ja mõõta ka empiirilise teaduse meetoditega.

Muusikateraapia roll tänapäeva ühiskonnas järjest suureneb – põhjuseks on ilmselt ühiskonna pidev keerukustumine, mis vähemalt linnatsivilisatsiooni tingimustes nõuab inimestelt üha rohkemate uute oskuste omandamist. Võrreldes traditsioonilisema ühiskonnaga on kultuuri poolt inimestele esitatavad nõuded oluliselt kasvanud, mis toob enesega kaasa inimeste märksa suurema psüühilise koormatuse ning ühtlasi ka vajaduse seda koormatust kuidagi tasakaalustada. Ilmselt seetõttu kasvab muusikateraapia populaarsus pidevalt, vaatamata sellele et (muusika)teaduslikust vaatenurgast lähtudes kaasneb muusikateraapia rakendamisega terve hulk küsitavusi.

Kõige laiemalt puudutab see muusika ja emotsioonide vahekorda. Kas emotsioone nagu viha, rõõm, kurbus jne on võimalik siduda muusika mingite kindlate tunnustega, nii et nende tunnuste abil saaks kuulajas esile kutsuda alati üht ja sedasama emotsionaalset seisundit?

Näiteks tavapäraselt iseloomustatakse

---

[15] Vt nt J. S. J e r k i n s, The Mozart Effect. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 2001, 94, lk 170–172.

minoorses helistikus muusikat kui kurba ja mažoorses helistikus muusikat kui rõõmsat. Niisugused seosed näivad muusikat tundva inimese jaoks olevat siiski liialt primitiivsed. Charles Rosen on tähelepanu juhtinud sellele, et lõbusas tujus inimesed võivad vahel mažoorsele muusikale eelistada vastupidi just minoorset.[16] Ka võib mitmete rahvaste muusikafolkloor olla valdavalt minoorses laadis, kuid raske oleks uskuda, et kultuuriuurija saaks selle tähelepaneku põhjal teha kuigi olulisi järeldusi nende rahvaste meelelaadi kohta.

Märksa tõepärasem näib oletada, et muusika emotsionaalset mõju inimesele tuleks hinnata, lähtudes ühtaegu nii kuulatava muusika iseloomust kui ka kuulaja samaaegsest emotsionaalsest seisundist ja tema muusika-alasest ettevalmistusest. Teiste sõnadega: muusika emotsionaalne mõju inimesele näib olevat interaktiivse iseloomuga ning lõpptulemus sõltub nii sellest, mida kuulatakse, kui ka sellest, kes ja millises meeleolus kuulab.

Mõelgem näiteks inimeste suhtumisele nn tarbemuusikasse, millega neil kokkupuuted tänapäeva ühiskonnas päev-päevalt süvenevad. Suures kaubamajas sisseoste tehes või bussiga ühest linnast teise reisides tuleb üksikisikul üha sagedamini täheldada, et teda ümbritseb muusikaline taust, mille laadi ja omaduste mõjustamiseks tal puuduvad vähimadki võimalused. Enamgi veel, sageli puudub inimesel isegi võimalus vältida sellise muusika kuulamist, sest palvele raadio välja lülitada ei tarvitse bussijuht ega ka kaasreisijad sugugi heakskiiduga reageerida. Laias laastus võib oletada, et "kohustuslikule" tarbemuusikale reageerivad kuulajad kolmel viisil: ühtede toonust see tõstab, teised suhtuvad neid ümbritsevatesse helidesse neutraalselt ning kolmandatele on see akustiline taust aktiivselt vastumeelne.

Iseenesestki mõista pole nende kolme inimrühma piirid jäigalt kinnistunud, vaid sõltuvad parasjagu kõlava muusikapala iseloomust. Kuid üks peaks olema selge: postuleerida ühe kindla muusikateose universaalset emotsionaalset mõju kuulajale on ilmselt võimatu.

Muusika ja linnulaul

Muusika ja linnulaulu suhteid on ajakirjas *Science* käsitlenud Patricia Gray ja tema kolleegid.[17] Gray jt kirjutavad, et lindude laulus täheldatavad rütmimallid ei erine kuigi palju muusikas kasutatavatest. Linnud on võimelised transponeerima oma laule erinevatesse helistikesse (st laulma ühtesid ja samu viise eri kõrgusel). Mõned linnud koostavad esitatavaid meloodiaid, lähtudes samadest heliridadest (näiteks võrdtempereeritud kromaatilisest, milles on kaksteist elementi, või pentatoonilisest), mida kasutatakse muusikas.

Linnulaulu ja muusika sarnasust tuleks ilmselt käsitleda, tuginedes esmajoones

---

[16] Vt intervjuud Charles Roseniga käesolevas numbris.

[17] P. M Gray, B. Krause, J. Atema, R. Payne, C. Krumhansl, L. Baptista, The Music of the Nature and the Nature of Music. *Science*, 2001, 291, lk 52 jj.

kindla kõrgusega helide nn harmoonilisele struktuurile, mida muusikateaduses tavaliselt tuntakse ülemhelide rea nime all.

See tähendab, et mis tahes kindla kõrgusega loomulikul teel (st mingi keha nagu pillikeele, puhkpilli õhusamba või löökpilli korpust katva membraani võnkumise tulemusel) tekitatud heli kätkeb eneses samal ajal mitmeid erinevaid osahelisid, mille sagedused on omavahel täisarvkordsetes suhetes. Olgugi et inimese kuulmine omistab sellistele helidele tavaliselt vaid ühe kõrguse, mis vastab üldjuhul heli kõige alumise osaheli sagedusele, on selge, et ülemhelide reas (eriti selle rea alumises otsas) sisalduvad intervallid nagu oktav, kvart, kvint, terts jt on needsamad, millel paljuski rajaneb ka muusikas kasutatavate meloodiate ehitus.

Kui nüüd selgub, et linnulaulu heliline struktuur põhimõtteliselt ei erine muusika elementaarsest helilisest struktuurist, näib olevat põhjust oletada, et helide tekitamist iseloomustavad objektiivsed füüsikalised seaduspärasused on ühtmoodi mõjutanud nii inimeste kui ka lindude akustilist käitumist.[18]

Muide, kui tuletada meelde eespool tsiteeritud Mark Tramo muusikadefinitsiooni (muusika kui akustilise kommunikatsiooni liik, mis seisneb helide üksteisega kombineerimises), siis ei paista siit küll midagi, mis ei lubaks ka linnulaulu liigitada muusika hulka kuuluvaks.

Lõpetuseks

Mida siis sellest suhteliselt haralisest jutust järeldada muusikateaduse ja "päristeaduse" vahekorra kohta?

Peamiselt seda, et muusikat uuriva teaduse paradigma näib olevat hakanud, kui nii tohib öelda, lausa plahvatuslikult laienema. Muusikast ei räägita enam mitte ainult lähtudes traditsioonilisest muusikateaduslikust dihhotoomiast, mis eristab ajalugu ja teooriat, vaid helikunsti käsitlevate meetodite spekter on palju laiem.

Vahel näib, nagu oldaks muusikauurimisel 21. sajandi alguseks tagasi jõudnud 19. sajandi teise poolde, Hermann von Helmholtzi ja Arthur von Oettingeni aegadesse. Esimest peetakse teatavasti tänapäevase kuulmispsühholoogia rajajaks, kelle raamat "Õpetus heliaistingutest kui muusikateooria füsioloogiline alus" ilmus saksakeelses originaalis 1863. aastal (ja venekeelses tõlkes Peterburis 1875) ja kelle tegevus, nagu viidatud raamatu pealkirigi näitab, ühendab eneses kaunilt nii loodus- kui ka humanitaarteaduslikke aspekte. Oettingen omakorda töötas aga aastakümneid Tartu ülikooli füüsikaprofessorina, lugedes samal ajal Tartus teadaolevalt esimesena ka muusikateooria (!) erikursust.

On päris ilmne, et muusikateoreetikuna on Oettingeni näol tegemist järjekordse prohvetiga, keda omal maal tuntakse kas vähe või üldse mitte. Oettingeni tööd on oluliselt mõjustanud ühe saksa kultuu-

[18] Muusikaajaloost teame, et maailma tippheliloojate hulgast on linnulaulu vastu ilmselt kõige suuremat huvi tundnud prantslane Olivier Messiae n, kelle "Lindude kataloogi" on viimastel aastatel olnud võimalik mõnigi kord kuulda Peep Lassmanni esituses.

riruumi kõigi aegade suurima muusikateadlase Hugo Riemanni mõtlemist, kuid viiteid Oettingeni töödele leiab ka tänapäeva saksa muusikateaduse korüfee Carl Dahlhausi töödest. Mida rohkem me hakkame mõistma seda, et Eesti teadus- ja kultuuriruumi piirid on laiad ega piirdu ajas vahemikuga ärkamisajast tänapäevani ning haaravad enesesse lisaks eesti rahvusest autoritele ka Eestis tegutsenud venelasi, sakslasi ja muudegi rahvuste esindajaid, seda suuremaks muutub tõenäosus, et kunagi võiks Toomemäel seista mälestussammas või -kivi Arthur von Oettingenile.

DIXI

TÕNIS KAHU
Heli efektid

Kui analüüsitakse häält ja otsitakse ta tähendust, siis toimub see tavaliselt kahes suunas. Esiteks uuritakse hääle suhet keelega, nende sõnade tähendusega, *mida* ta kõneleb, ning teiseks jälgitakse ta suhet kehasse, *mis* meile hääle kaudu kõneleb. Aga kommunikatsioonisituatsiooni ennast – seda, kuidas toimub hingeõhu liikumine suu ja kõrva vahel, – just tihti ei rõhutata. Too ent pole pelgalt füüsikaline skeem, vaid on kultuuriliselt tähendusrikas ja kõnekas mitmel väga ootamatulgi moel. Sest hääl mitte lihtsalt ei liigu ühest punktist teise. Ta liigub ühest ruumist, ühest "olekust" teise.

Frances Dyson on toonud huvitava võrdluse, mille kaudu võib pürgida mõistma ka tänast elektroonilist meediat. Nimelt võib tolles hääle edasikandumise ahelas näha paralleeli kristlikule Kolmainsusele: Sõna, Sõna, mis sai Lihaks, ja Püha Vaim. Hääle liikumine on seega viljastav, sigitav akt, mis viib kokkupuutesse jumaliku ja maise ruumi.

Just üks asjaolu selle ahela puhul on eriti oluline. Nimelt see, kuidas kristlik mütoloogia aegade jooksul on keeldunud ülekandeseosest Jumala Sõna – Püha Vaim – kehaline materiaalsus. Keha oli madal. Sõna ei saanud keha kaudu levida, sest see oleks teda rüvetanud. Läks vaja vahendavat elementi, millesse teda saaks rüütada ja millega teda saaks maise madaluse eest kaitsta.

Siinjuures on tähtsal kohal mõiste, mida tähistab kreekakeelne sõna *pneuma* – elu andva jõuga kõige kergem aine. See printsiip ilmutas end õhus. Sõna liikus õhuna, nähtamatu ja kuulmatuna. Tema edasikandumisel ei olnud enam mingit välist kuju, see ei olnud seotud mingite maiste, füüsiliste elementidega. Jumala hääl saavutas niiviisi surematuse, mis kehaga-seotuse puhul oleks olnud võimatu.

See soov püüelda kehatusse on pärandunud ka moodsale ajastule. Ja ei piisa, kui seletada seda lihtsalt eskapismina – needsamad kirjeldatud religioossed impulsid toimivad endiselt. Iseasi, et kuna tänases maailmas pole asjade mõõdupuuks mitte Jumal, vaid inimene ise, siis täidab religioosse atribuutika aset nüüd samasugune ihalus tehnoloogilise printsiibi järele. Mida enam tsivilisatsioon areneb, seda võõramana tunneme end oma kehades, seda rohkem tunduvad nad olevat dekoratiivsed, pelgalt ebavajalikud lisandused sellele, mida me inimestena endast tegelikult kujutame.

On ju näiteks nii telefooniline kui ka mikrofooniline kommunikatsiooniahel väga sarnane kristliku mütoloogia omaga. Nii nagu Jumala hääl vabastatakse kehast, nii toimub see ka helistaja häälega telefonis – see hääl hajutatakse õhku ja saadetakse vastuvõtjale läbi elektri, mis nüüd

on *pneuma* (Püha Vaimu) aseaineks. Saab teoks seesama viljastusakt, mis kristlikus transsubstantsiatsioonis. (Asju vulgariseerides võiksime näiteks öelda, et Neitsi Maarja rasestus pärast seda, kui Jumal oli talle helistanud.) Vastuvõtja dekodeerib ja võimendab sõnumi kuulajale ning see on seesama, mis Kristuse kui Jumala Sõna sündimine lihalikul kujul.

Et mõista seda kommunikatsiooni kui *massi*kommunikatsiooni, tuleb tähele panna, millist rolli täidab siin telefonioperaator. Just tema on kirjeldatud ahelas see dekodeeriv vastuvõtja. Siin on kaks tasandit. Vana Testament räägib meile prohvetitest (Mooses jt), kes kuulsid Jumala häält otse. Uues Testamendis kannab Jumala Sõna edasi Kristuse (inimlik) keha. Prohvetite puhul kandus Jumala Sõna üksikute väljavalituteni, Kristus tuli aga lunastama kogu inimkonda, mitte üksikuid. See tähendab, et Kristuse (kehaline) hääl asub "massikommunikatsiooni" absoluutsesse, universaalsesse rolli. Seesama skeem kehtib telefoni puhul. Operaatori hääle vahendus annab telefonile massikommunikatsiooni tähenduse, just niisama nagu Neitsi Maarja tegi seda kristlikus mudelis – "võimendades" Kristuse kogu inimkonna lunastajaks.

Ja sama arengut võib märgata, nagu öeldud, ka mikrofoni puhul. Enne mikrofoni tulekut teostus muusikaline esitusakt ainult kindlas sotsiaalses ruumis. Ta markeeris mingit sotsiaalset situatsiooni – kontsertmuusika oli üks selline situatsioon, rahvamuusika jälle teistsugune. Kontsert oli lavastatud, rituaalne, kunstisündmuseks deklareeritud. Sellest sündmusest sai osa üksnes pärast teatud aega ja kohta puudutavate tingimuste täitmist. Muusikaline esitus sellel kontserdil oli esialgu väljavalitute pärisosa ning ideaalis on ta seda tihtipeale nüüdki. Tõeline kommunikatsioon, mille poole muusikud püüdlevad ka mikrofoni- ja massiteabeajastul, on ju ikkagi kõne inimeselt inimesele. Nüüd aga leiab aset skisofreeniline protsess (või "skisofooniline", kui kasutada R. Murray Schaferi terminit helide kohta, mille allikat me ei näe). Kõigepealt hääl fikseeritakse, antakse talle koht ja püütakse ta kehatuna mikrofoni. Seejärel heli kaotab oma kohalise seotuse. Heli fragmenteerub, teda võib kuulata igal ajal ja igal pool. Temast saab objekt. Tal on kuju (näiteks heliplaat). Teda saab koguda ja säilitada, transportida ja edastada. Teda saab lõputult korrata. Selles mõttes polegi enam tegemist heliga, vaid *heliefektiga*. Või teisiti öeldes – see pole heli reprodutseerimine, vaid *representeerimine*. Niisugune objekt on juba osa massikommunikatsioonist – mõeldud kõigi jaoks üldiselt ja eikellegi jaoks konkreetselt.

Esteetilises mõttes tähendab see tihti keerukat kompromissi. Tegelikult on väga ränk üritada pakkuda ainulaadset kogemust masside tarvis. Kunstnik pole Jumal. Ta pole ilmtingimata kutsutud kedagi lunastama. Tema ideaal on kõnelda väljavalitutega, kuid mikrofoni kaudu seatakse talle massikommunikatiivsed kohustused. Vahest sellepärast ongi see tihti nii kummaline ja võõrandav, kuidas mikrofon markeerib intiimsust. Intiimsus oli ka telefoni ideaal. Telefon märkis eriliselt kompresseeritud, absoluutset ruumi, kuhu kehad on liiga kohmakad mahtuma, kuid kus võivad liikuda kehatud hääled.

Ja kui muusikast näidet otsida, siis tuleb meelde kõige mikrofoonilisem laulja Frank Sinatra. Tema intiimsuski on teatav solipsism – kehaline väljaspoolsus tõrjutakse vaikima. See on kehast vabastatud, hingamisest ilma jäetud hääl.

Kui siit moodsa meedia juurde tulla, siis on kultuuriteoreetik Mark Dery just suhtumises kehasse näinud tänapäevase küberkultuuri põhiküsimust – ühelt poolt surelik liha ja teisalt kehatu, taevalik informatsioon. "Keha on jäänuslik ripats ja 20. sajandi lõpu *Homo sapiens – Homo Cyber* – ei vaja seda enam," ennustab ta oma raamatus *Escape Velocity* aastal 1996. Ja teine uurija Hakim Bey on ühes oma artiklis otsesõnu umbusklik, tuues sisse ka sellesama paralleeli kristliku mütoloogiaga: "Meedial on täita religioosne roll, preestri roll, ja ta näib pakkuvat meile teed kehast välja, defineerides hinge ümber informatsiooniks. Teadvusest saab miski, mida on võimalik *download*'ida, animaalsuse maatriksist välja lõigata ja muuta informatsioonina surematuks. Enam pole jutt "vaimust masinas", vaid masinast kui vaimust, masinast kui Pühast Vaimust, täiuslikust vahendajast..."

Masina mõiste lisab siia olulise aspekti. Kui pöördume tagasi hääle liikumise ahela juurde ja lähemalt uurime kehalisuse kaotamist kui ideaali selles ahelas, kohtame seal ikkagi ka üht veidralt vastassuunalist protsessi. Ja nimelt – tollel kehatul kommunikatsioonil on ometi materiaalne kuju. Ta kardab lihalikku kesta, kuid otsib endale selle asemel "proteese". Ehk teisiti öeldes: kehatus on defineeritud kui "masin". Vaadake või lihtsat telefonitoru, kus on olemas nii suu kui kõrva surrogaadid. Inimene, kui ta varustada tehnoloogiliselt konstrueeritud kõrva ja suuga ning elektriga – *pneuma* aseainega – nende vahel, muutub ise masinataoliseks. Seeläbi omandab ka inimene ise omal kombel surematuse ja saab jumalasarnaseks. Masin, nagu öeldud, kannab moodsal ajal surematuse-ideed ning just tehnoloogiast on saanud uus religioon.

Sellel omamoodi teostunud ideaalil on aga ka pahupool. Ühes masinlikkusega on kultuuri tulnud kaotuse ja ilmajäetuse tunne, ning isegi surma-sümboolika. Ehk teisisõnu: allasurutud keha tuleb tagasi viirastusena, tontliku ähvardusena nähtamatust maailmast. Mikrofoni lauldud häälel ei ole kõrgeimat jumalikku autoriteeti just seepärast, et masinliku täiuse tagant tulevad esile kehalised hallutsinatsioonid. Saavad kuuldavaks pominad, arusaamatud irdfraasid, sosinad, mahasurutud karjed. Üha keerulisem on kommunikatsioonivõimelisena vastu pidada sellisel muusikal, mis lähtub terviklikkusest ja otseühendusest kõrgema tõega. Ühesõnaga sellisel muusikal, mis on kuju võtnud mikrofonieelsel ajal (nagu ooper) või mis püüdleb jumalikku täiust (nagu gospel).

See häälte skisofooniline pealetung on hirmutav. Tehnotunnetuse uurija Erik Davis on öelnud, et tehnoloogia koloniseerib neid kultuuritaju tsoone, kus varem valitsesid hullumeelsed, narkomaanid ja usufanaatikud. Juhtub ju küllalt sageli, et näiteks vaimuhaiged kuulevad oma peades televiisorist ja raadiost saadetavaid signaale ja käitumisjuhiseid ning kurdavad telefoonilise mõttekontrolli pärast. Taevaruum meie kohal omandas täiesti uue "kõla", kui inimesed hakkasid suht-

lema elektriliste ja elektromagnetiliste signaalidega, ning selles kõlas oli surma hingust. Thomas Watsoni jaoks, kes koos Belliga telefoni avastas, oli see instrument üks surnutega lävimise viise. Ka fonograafi leiutaja Thomas Edison oli veendunud, et hingedemaailm, hauatagune elu on oma loomult elektromagnetiline, ning ta otsis ka selle teispoolsusega kontakti. Rootsi spiritualist Friedrich Jürgenson on oma raamatus *Voices Of The Universe* kirjeldanud, kuidas tühjas ruumis salvestusrežiimile jäetud magnetofon püüab hääli, mis oletatavasti on surnute hingede tekitatud. Ning see on just seesama, mida nägime mikrofoni puhul. Mikrofonigi mahub viirastuslikke hääli, mida seal ometi päriselt olla ei tohiks. Ja loomulikult me tunneme selliste häältega kohtudes füüsilist ebamugavustunnet ning sama kehtib ka viirastusliku muusika puhul, mis keeldub seda müra enesest välja puhastamast. Mõnigi vana bluusisalvestus kinnitab seda – näiteks Robert Johnsoni oma, kes legendi järgi muide oligi sõlminud lepingu Saatanaga (nii et kes see siis tegelikult ikka on, kelle häält me kuuleme?). Ja *dub*, Jamaikas sündinud *reggae* eksperimentaal-illusoorne haru, on samuti ilmne kõrvamoondus. Nood hääled seesuguses muusikas ei valetanud, aga nad ei kandnud endas ka tõde, ei kandnud mingit absoluuti. Rockmütoloogia poliitiline idealism võis ju üritada seda muusikat taltsutada tema formaalse päritolu, tema etnilisuse kaudu, kuid eeskätt olid nii bluus kui *dub* ikkagi mürad. Tehnoloogilistest protsessidest allasurutud keha ilmutas ennast kaootilisel, ohjeldamatul kujul.

Kuigi need kontaktikatsed teispoolsusega ja surnud hingedega, mis moodsa tehnoloogia koidikule veidraid (ehkki tumedaid) värve lisasid, võivad tunduda naljakad, leidub siin ometi ka üks kaalukas "legaalne" paralleel. Sisuliselt sedasama tegi sajandi algul ju ka Sigmund Freud. Ka tema otsis kontakti selle kaosega. Kõrvutus tundub küll pretensioonikas, kuid eelöeldut arvestades täpne – psühhoanalüütik oli omal ajal, nagu preestergi, Jumala Sõna kõneleja. Ta polnud pelgalt arst ega teadlane tolleaegses tähenduses. Ta ei piirdunud väliste sümptomitega (muusikateoorias oleks viimase vaste nootide analüüs helide kuulamise asemel), vaid uuris sügavamalt. Psühhoanalüüs interpreteerib ja dekodeerib sisemist häält, varjatud alateadvust. Ja niisugusena on psühhoanalüütik väga kellegi sellise moodi, kes parandab rikkiläinud telefoni – olgu siis kas või kujuteldavat telefoni skisofreeniku peas. Ning omal moel teeb ju sedasama preestergi – meenutagem kas või kurjade vaimude väljaajamist William Friedkini filmis *The Exorcist*. See, mida seal räägib 12aastase haige tüdruku keha, ütleb igal juhul ära kõik selle, mida ma eelpool osutada jõudsin või ei jõudnud.

INTERVJUU

Sa pead kuulama pingsalt! Intervjuu Charles Roseniga

Eelmisel aastal külastas teistkordselt Tallinna kuulus pianist, laia haardega esseist ja erudiit Charles Rosen (sünd. 1927). Ta pidas 28. oktoobril Muusikaakadeemias loengu "Beethoveni traditsioonilisus ja uuenduslikkus" ning mängis päev hiljem festivali "Klaver 2000" raames "Estonia" kontserdisaalis Beethoveni "Diabelli variatsioone". Charles Roseni tähtsamateks teosteks on "The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven" (1971), "Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music" (1994), "The Romantic Generation – Music from the Death of Beethoven to the Death of Chopin" (1995), "Romantic Poets, Critics and Ohter Madmen" (1998) ja "Romanticism and Realism: the Mythology of Nineteenth Century Art" (koos Henri Zerneriga, 1984).

Et nõnda säravaid intellektuaale siia kanti sageli ei satu, siis haaras Vikerkaar *võimalusest Charles Roseniga vestelda. Et pooled liialt ebavõrdseks ei jääks, kutsus* Vikerkaar *appi professor* ***Jaan Rossi****, kes oli Roseni loengut tõlkinud. Alustasime juttu ühest hiljutisest kultuuripoleemikast. Tuntud inglise tšellist Julian Lloyd Webber, kes muide eelmisel aastal samuti Eestit külastas ja Põltsamaal vabaõhukontserdi andis, oli 1998. aastal oma kõnes mõjuvõimsal maailma majandusfoorumil Davosis kritiseerinud "muusika* establishment*'i uusi* führer*'eid". Ta väitis, et publiku huvi languses tõsise muusika vastu on peamiselt süüdi modernistlikud heliloojad, kes keelduvad kangekaelselt kirjutamast niisugust muusikat, mis inimestele meeldiks, ning nende liitlased muusikaringkondades, kes abitule publikule avangardteoseid peale suruvad. Inglise päevalehed kajastasid seda* Daily Telegraph*'is (7. veebruar 1998) ilmunud kõnet õige põhjalikult. Mitmete kirjutiste seas, mis Julian Lloyd Webberi rünnakut tagasi tõrjusid, ilmus ka Charles Roseni essee "Kes kardab avangardi?" (*New York Review*, 14. mai 1998).*

Mõni aasta tagasi tõmmati teid nn kultuurisõdadesse ja te kirjutasite poleemilise artikli Julian Lloyd-Webberi vastu...

Mind ei tõmmatud, mul paluti kommenteerida Julian Lloyd Webberi meediamulli. Ta esitas oma sõnavõtus küsimuse, mis on klassikalise muusikaga lahti, ja jõudis järeldusele, et kõigi hädade põhjuseks on mingi ahnete impressaariote konspiratsioon. See on jama. Impressaariod on nagu kirjastajadki – mõned on kompetentsed, teised mitte. Selles pole midagi uut ega huvitavat, kui väidetakse, et viimased arengud muusikas ei ole publikut enda poole võitnud. Ma ei vaidle väitega, et modernistlik muusika on ebapopulaarne. See, et Schönberg, Elliot Carter, Boulez ei ole populaarsed, pole kellelegi

uudiseks. Nii see on olnud juba ligi sada aastat. Kontserdil käijate arvul aga pole muusika väärtusega midagi pistmist.

See kõik on üldteada ka kirjanduse ja kunsti puhul. Modernistlik muusika ärritab inimesi võibolla rohkem. Kui vaataja puutub kokku kaasaegse pildiga, siis kulub tal vaid mõni sekund veendumaks, et see talle ei meeldi. Aga kaasaegset muusikat kuulates peab ta istuma paigal oma 45 minutit. See juba tekitab viha. Raamatutega on lood lihtsamad, sest raamatu võib ju vabalt pooleli jätta, aga kontserdilt on raskem minema jalutada, ja seega võib tekkida tunne, et muusika on arusaamatum kui teised kunstid.

Modernistliku muusika ebapopulaarsuse üle kurdetakse vääral eeldusel, nagu oleks muusika loodud kuulajaskonna jaoks. Tegelikult on muusika loodud esitamiseks. Idee, nagu oleks muusika mõeldud kuulajatele, tekkis alles 18. sajandil. Selle ajani kirjutati muusikat eelkõige mängijate, lauljate ja pillimeeste rõõmuks, ning publikule meeldimine oli pigem juhuslik kaasnähtus. Avalikud kontserdid on ju tekkinud alles suhteliselt hiljuti, 18. sajandil neid veel ei tuntud. Veel 19. sajandil mängiti 90% muusikast eraviisiliselt kodus. Tänapäeval on aga lood vastupidi, ainult väga vähesed inimesed mängivad ise muusikat, klaveri mängimise asemel mängitakse plaate. See on hoopis teistsugune suhe muusikasse. Enamik muusikakuulajaid ei oska tänapäeval ise midagi mängida. Kultuur on aga muutunud kuulajakeskseks ja seega nõutakse muusikat, mida oleks kerge kuulata. Aga kui tahetakse kergesti kuulatavat muusikat, siis Schönbergi juba kuulama ei minda. Selles pole midagi uut.

Kunagi kritiseeris George Orwell inimesi, kes ütlevad, et vaestele ei ole vannitubasid tarvis, sest nad hoiaksid vannis hoopis kivisütt. Orwell väitis, et esiteks pole see tõsi ja teiseks ei ole see ka tõeline põhjus, miks ei taheta vaeste elutingimusi parandada. Samamoodi öeldakse praegu, et modernistlikke teoseid ei ole tarvis, sest need rikuvad muusikat. Aga esiteks pole see tõsi, nad pole muusikategemist kuidagi rikkunud, isegi muusikatööstusel läheb päris hästi, ning teiseks: modernismi vaenajad ei lähtu kartusest, et modernism rikub muusikat, vaid nad lihtsalt ei armasta seda. Üks põhjusi, miks nad seda ei armasta, on aga see, et nad ei saa niisugusest muusikast aru.

Ma pole nõus Julian Lloyd Webberi etteheitega, et modernistlikud heliloojad rikuvad muusikat ja seda muusikat määritakse publikule kaela. Asi on pigem vastupidi, paraku mängitakse niisugust muusikat üliharva. Muusikat, mida on lihtne kuulata, mängitakse palju sagedamini. Mõnikord ei taheta kuulata isegi muusikat, mida on lihtne kuulata, kuid millel on raskestikuulatavuse maine. Kui Pierre Boulez kandis New Yorki filharmoonikutega ette Alban Bergi "Altenbergi laule", mis on äärmiselt kaunis ja lihtsalt kuulatav teos – selle mõistmine ei nõua suurt pingutust –, siis hakkasid inimesed ikkagi kümne sekundi pärast saalist lahkuma. Nad ei tahtnud seda kuulda, nad ei tahtnud seda kuulata ja nad ei tahtnud seda nautida.

Kui sa tahad kritiseerida muusikat või raamatut, mis sulle ei meeldi, saamata aru, miks see mõnele inimesele ometigi

väga meeldib, siis pole su kriitikal mingit väärtust. Kui sa ei saa aru, miks mõnedele inimestele läheb ülimalt korda Webern või Schönberg või Elliot Carter või Boulez, kui sul puudub arusaam, miks see on mõnede inimeste meelest suurim muusika, mis eales kirjutatud – siis ei paku su kriitika vähimatki huvi. Mina pole kunagi kirjutanud ega teinud avaldusi muusika kohta, mis mulle ei meeldi. Nojah, näiteks ma ei hooli küll eriti Messiaenist või õieti tema muusikat ümbritsevast hardusest. Kuid kindlasti on tema imetlejatel õigus, ja kui ma asja käsile võtaksin, siis ehk õpiksin minagi teda hindama.

Kuivõrd on inimeste muusikamaitse vahetu ja spontaanne ja kuivõrd annab seda tahte jõul kujundada?

Muusikamaitse on tahtejõu küsimus. Beethoven ei ole tegelikult eriti meeldiv helilooja. Beethoven meeldib inimestele eelkõige sellepärast, et ta on kuulus. Nad tunnevad, et kui neile meeldib Beethoven, siis nad on kultuursed. Siis hakkavad nad pingutama selle nimel, et Beethoven neile meeldiks. Ja kui see neil korda läheb, siis nad hakkavad saama Beethovenist suurt naudingut. Beethoveni armastamine nõuab suuremat pingutust kui Mozarti armastamine. Wagneri armastamine nõuab veel suuremat pingutust. Aga lõpuks imbub niisugune muusika kultuuri ega valmista enam peamurdmist. Kui te lähete tänapäeval kinno, siis võite seal sageli kuulda wagnerlikke helisid, isegi liftis võib kuulda muusikat, mis kõlab nagu Wagner. Teatud hulk tänapäeva muusikast on juba praegu kergemini kuulatav, sest filmides kõlab midagi sarnast. Kui ma olin kahekümnene, siis oli Ameerikas ainult üks laulja, kes oskas laulda Webernit. Teised seda ei suutnud, nad ei saanud nootidest aru. Tänapäeval oskavad peaaegu kõik konservatooriumi lõpetajad Webernit laulda. Ta ei pruugi neile meeldida, aga nad teavad, kuidas see käib. Kui ma lindistasin koos oma aja ühe suurima viiuldaja Isaac Sterniga kõiki Weberni palasid, siis ta mängis neid algul nagu nonsenssi. Selleks kulus natuke tööd, enne kui ta õppis neid ilmekalt mängima.

Oma väikeses, tobeda pealkirjaga raamatus "Frontiers of Meaning" tsiteerin ma Carl Friedrich Zelteri kirja Goethele 1811. aastast, mis kõneleb Beethovenist, kes oli tollal 41-aastane – tal on väga raske iseloom, ta põlgab kogu ümbritsevat seltskonda, milleks on ka põhjust, aga see ei tee temaga läbisaamist kergemaks, nüüd, kus ta on kurdiks jäämas, teeb see temaga läbisaamise veel raskemaks, aga seltskondlikus, mitte muusikalises mõttes. (Väga intelligentne kiri, sest Zelter saab aru, et Beethoveni kurtus ei avalda mõju ta muusikale!) Beethoveni maine on väga kummaline – leidub inimesi, kes kuulavad ta muusikat, justkui selle autori isa oleks naine või ema mees. Justkui oleks tegu mingi seksuaalse värdjaga. Inimesed, kes kuulavad teda esimest korda, kohkuvad, järgmisel korral nad vaimustuvad, nagu kreeka armastuse entusiastid. Niisiis Zelteri meelest oli Beethoveni hindamine peaaegu nagu huvi homoseksualismi vastu – väga veider seksuaalne metafoor. See on tegelikult edumeelse muusika puhul sageli nii: esmakordsel kuulamisel seda vihatak-

se, teisel korral vaimustutakse – nõnda oli see Wagneri ja Schönbergi puhul. Aga 20. sajandil leiab see aset üha väiksema kuulajaskonna seas.

Kontserdiformaat paistab siiski ju olevat elu ja tervise juures?

On ja ei ole. Näiteks üks väheseid keerulisi moodsaid heliloojaid, kes on tõesti päris populaarne, on Šostakovitš. Ja ma arvan ka, et tean, mispärast. Mulle tundub, et Šostakovitši muusika on valede nootidega klassikaline muusika. Ükskord arutasime Elliot Carteriga, tänapäeva kõige väljapaistvama ameerika heliloojaga, just niisugust nähtust: klassikalist muusikat, mis on kirjutatud valede nootidega, et see kõlaks modernselt. Ta küsis mult, mida ma parasjagu harjutan. Ütlesin, et Boulezi Teist sonaati. Ta ütles, et see on väga huvitav teos, milles kõik noodid on valed.

Klassikalise muusika teisenenud roll tänapäeva kultuuris tuleneb muutustest ühiskonnas, mis on kujundanud hoiakuid muusika suhtes, samuti muutustest kontserttegevuses. Klaverikontserte korraldatakse järjest vähem. 30 aastat tagasi korraldati Ameerika väikelinnades neid sageli. Kõik see on kadunud, inimesed kuulavad plaate, nad ei taha kontserdil käia.

Kui ma esitan Elliot Carterit või Boulezi, muusikat, mis on tõesti suurepärane, siis see tekitab minus väga tugevaid tundeid. Ma tahan seda esitada. Küsimus on selles, kes seda kuulata tahab. Ma ei mängi niisugust muusikat väikelinnades, kus seda kuulata ei taheta. Kui mult palutakse, siis ma esitan. Muusika ei jää püsima mitte selle pärast, et inimesed tahaksid seda kuulata, vaid selle pärast, et inimesed tahavad seda mängida. Kui 21. sajandil leidub veel kusagil tosin kuni sada muusikut, kes tahavad mängida Boulezi või Carterit, siis jääb nende muusika püsima – kui selliseid muusikuid ei leidu, siis mitte. Kui nende muusika ellu ei jää, siis võibolla see veel äratatakse ellu kaugemas tulevikus – seda ei saa ette ennustada. On muusikat, mis ununes pikaks ajaks ja avastati siis järsku uuesti. Näiteks Josquin des Près'd ei mängitud oma kolm sajandit ja siis avastati ta taas 18. sajandi lõpul.

Aga viimastel aastakümnetel on saavutanud suure populaarsuse igasugused vabaõhukontserdid, kolm tenorit jms. Kuidas te suhtute selliste nähtuste mõjusse?

Ei kuidagi. Mind häirib väärusk, nagu rajaneks muusika väärtus inimeste hulgal, kellele seda õnnestub müüa. Schuberti muusika oli kirjutatud ja seda esitati väikesele publikule, mis koosnes paarist tosinast inimesest. Schuberti teosed, mis on kirjutatud suurele publikule, nagu ooperid, mida ta eluajal keegi ei lavastanud, ei ole kaugeltki nii head kui väikesele auditooriumile mõeldud teosed. Ta tundis end hästi väga väikese kuulajaskonna seltsis, kes olid enamasti ta isiklikud sõbrad. Kui Schuberti sonaati mängitakse suures kontserdisaalis paarile tuhandele inimesele, siis teose formaat moondub täielikult. Kui rääkida viie-kuue inimesega, siis võib tulemuseks olla vestlus, tuhande inimese puhul on aga tegu avaliku kõnega, mis on hoopis teine žanr. Kui muusikat, mis oli algselt vestlusvormis, mängitakse hiigel-

auditooriumile, siis muutuvad teose nüansid ebaoluliseks ja teos kaotab oma huvitavuse. Kui Mozarti ooperit esitada paarituhandelise publikuga saalis, siis jääb paljugi kuuldamatuks.

Üldiselt tahetakse siiski vist kuulata pigem Brahmsi kui Boulezi?

Enamik inimesi ei taha üldse midagi kuulata, ka Brahmsi mitte. Või nad eelistavad muusikat, mille kuulmine neid ei sega. Nad ei protesteeri Brahmsi kuulmise vastu. Kuid on muusikat, mille kuulmise vastu nad protesteerivad. Aga kui kõnelda inimestest, kes on muusikast kirglikult huvitatud, siis nemad tahavad võibolla kuulata pigem Schönbergi kui Mozartit.

Tegelikult ei aita ka tühipaljas esitamine muusikal püsima jääda, muusika peab ka vaimustama. Muidu mängitaks teda vaid selle pärast, et teda on hea lihtne mängida. Kui mõnel orkestril on vaja mängida tänapäeva muusikat, siis valitakse sageli mõni lihtne pala, mida orkester on juba varem esitanud. See pole enam huvitav ... Kui mõni õpilane esitab mu meistriklassis näiteks Ginastera sonaati – siis ma ei viitsi kuulata. See on lihtne lugu, mis mind ei huvita, sest seda mängivad need õpilased, keda kaasaegne muusika ei huvita, aga kellel on vaja mängida üks kaasaegne lugu.

Minu huvi muusika vastu on omamoodi piiratud – ma usun niisuguse muusika suurusse, millele tuleb pöörata pingsat tähelepanu. Sedasorti tähelepanelikkust on võimalik saavutada eelkõige siis, kui osatakse natukenegi ka ise mängida. Selleks ei pea palju mängima, aga teatud oskus oleks vajalik, et niisuguse muusika probleeme mõista. Mozarti ja Beethoveni sümfooniate mõistmine oli sügavam 19. sajandil ja 20. sajandi algul, kui suur osa inimesi mängis neid neljal käel enne, kui nad kontserdile läksid. Selleks ajaks nad juba tundsid teost ja oskasid hinnata esituse erinevust.

Muuseas üks asi, mis teeb Lääne klassikalise muusika eripäraseks, on just nimelt partituuri ja esituse vaheline lõhe, mis peaaegu kõigis teistes kultuurides puudub.

Sest mujal partituure ei tunta ...

Just nii. Kuid sageli arvatakse, et see on kõrvaline küsimus ning esitatakse tobedaid esteetilisi kontseptsioone, nagu polekski partituur kunstiteos, vaid kõigest rida juhiseid ettekande tarvis. Tegelikult on partituur iseseisev kunstiteos, mis erineb esitusest. Ja tal on omaette esteetiline väärtus. Üks väike detail: Bachi *gigue*'s Viiendast partiitast on väga huvitav koht. Kui mängida kaunistusi, nii nagu noodis kirjas, tekivad paralleelsed kvindid! Neid pole võimalik vältida, kuid need paralleelsed kvindid tekivad *esituses*, st neid pole noodis kirjas. Nooditekst järgib muusikalisi konventsioone, esitus aga mitte. Ja nende kahe vahel on lõhe.

Muusikaajaloos on juhtunud see, et kontserdiinstitutsiooni arenedes ilmusid heliloojad, kes nõudsid publikult intensiivsemat tähelepanu kui teised, nemad kirjutasidki raskemat muusikat, et niisugust tähelepanu stimuleerida. Need heliloojad on minu jaoks kõige huvitavamad. Beethoveni kuulamisel tuleb muusikale

pöörata pingsamat tähelepanu kui Mozartit kuulates. Mozart on lihtsam. See ei tähenda, et Beethoven oleks suurem kui Mozart. Nad on mõlemad suured. Kuid Mozart ei nõua sama intensiivset tähelepanu.

Paul Celanit on raskem lugeda kui Goethet või isegi Hölderlini. See ei tee tast paremat ega halvemat luuletajat, küll aga piiratud lugejaskonnaga luuletaja. Ka modernistlik muusika kütkestab väiksemat publikut. Asi pole selles, et heliloojad püüaksid meelega kirjutada väikesele kuulajaskonnale. Lihtsalt stiil, milles nad kirjutavad ja milles nad tunnevad, et peavad kirjutama, ei ole ligipääsetav suurele hulgale.

See on intrigeeriv teema. Muusikat, mis veetleb väga suurt publikut, kirjutati peamiselt 18. sajandi lõpust 19. sajandi lõpuni. Niisuguse muusika õitseaeg langeb kokku kontserdi kui avaliku institutsiooni kujunemisloogа. 19. sajandil toimus tohutu murrang – tekkis muusika, mida on kõige parem kuulata suurtes avalikes saalides. Ja enamik niisugusest muusikast on kirjutatud sajandi teisel poolel: Tšaikovski, Brahms, Wagner, Strauss jne.

Kui keskkond ja esituspraktika kõrvale jätta ja keskenduda ainult muusikateostele, siis kas 1905 – 1910 vahel toimunu, tonaalsuse kadumine jne, on teie meelest muusikaarengu seaduspärane jätk?

Tänases loengus ma püüdsin väita, et tonaalsuse lagunemine algas juba 1830ndatel. Ma mõtlen seda tõsiselt. 19. sajandi tonaalsus on palju vähem huvitav ja lihtsam süsteem kui 18. sajandi tonaalsus, mis on märksa ekspressiivsem. 19. sajandi tonaalsus keskendub nendele akordilise tonaalsuse elementidele, mis on tajutavad ka kogenematu kuulaja jaoks – pole tarvis professionaalset haridust, et mõista, mis toimub. Selleks et hinnata täiel määral Haydnit ja Mozartit, läheb tarvis erialast ettevalmistust. Suurem osa Haydni kuulajaist ei saa tänapäeval vähimalgi määral aru, mis ta muusikas toimub. Nad lihtsalt tunnevad, et see kõlab kenasti. Nad kuulavad teda umbes samal moel nagu Tšaikovskit. Aga Haydn ei komponeerinud niimoodi. Need tonaalsed suhted, mida ma silmas pean, olid arusaadavad kõikidele kaasaegsetele kuulajatele, sest enamasti nad ei olnud üksnes kuulajad, vaid oskasid ka ise mängida.

Keskklassi, isegi madalama keskklassi tüdrukud õppisid alati klaverit, nad õppisid mängima Beethoveni sonaate. Kas teile on tuttav Marcel Prousti sissejuhatus John Ruskini esseede tõlkele? See on üks suurepärane muusikakriitiline kirjutis. Seal ta räägib oma vanaemast: ta vanaema oli tagasihoidlik naine, kes ei söandanud kirjanduse küsimuses kellelegi vastu vaielda, kuid oma emalt õpitud reeglite ja printsiipide põhjal arvas ta, et oskab asju õigesti hinnata kolmes valdkonnas: ta teadis, kuidas valmistada teatud toite, kuidas külalisi elegantselt vastu võtta ja kuidas mängida Beethoveni sonaati. Talle ei meeldinud, kui toit oli ülevürtsitatud, ja Beethoveni sonaadi mängimine, pedaal põhjas, ülemäära tundeliselt, oli halb. Ta arvas, et lihtsat *andante*'t on naeruväärne mängida ülepaisutatult. Ning tema kriteeriumid toiduval-

mistamiseks, külaliste vastuvõtmiseks ja Beethoveni mängimiseks olid ühed ja needsamad. Kõike tuli teha teatud karguse, lihtsuse ja sarmiga. Beethoveni sonaat oli nagu biifsteek kartulitega – see oli osa kodanlikust kultuurist. 19. sajandil oli kahesugust muusikat: muusika, mida kuulati kontserdil, ja muusika, mida mängiti kodus. Beethoveni sonaadid kuulusid korraga mõlemasse liiki, neid mängiti kodus ja kuulati kontsertidel. Nad oli sillaks kodumuusika ja kontserdimuusika vahel – ülev muusika, mida sai ka ise mängida.

Ja praeguseks on see muusikakultuurist kadunud. Välja arvatud ehk Jaapanis, kus – nagu mulle on öeldud – tüdrukutel, kes oskavad klaverit mängida, on paremad šansid mehele saada. Nii nagu Euroopas 19. sajandil, mil klaverimänguoskus parandas mehelemineku väljavaateid.

Kui palju lapsi õpib tänapäeval USAs klaverit?

Väga vähe. Kuidas Eestis?

Üsna vähe.

Oma poisipõlves käisin ma kaheksanda ja üheteistkümnenda eluaasta vahel Juilliardi muusikakoolis. Siis hakkasin võtma tunde eraõpetaja juures. Koolis oli suurem osa klaveriõppijaist juudi lapsed, kelle vanemad olid sisse rännanud Poolast, Lätist, Venemaalt, Tšehhoslovakkiast, Saksamaalt jne. Enamasti olid nad poisid. Tänapäeval domineerivad tüdrukud korea ja jaapani perekondadest. Kui korraldada näiteks Viinis meistriklass, siis on peaaegu kõik õpilased jaapani tüdrukud.

Kas 19. sajandi suuri kontserte tuleks pidada pigem anomaaliaks kui normiks?

See on normaalne ajalooline areng. Kui asi väga vulgaarsotsioloogiliselt kokku võtta, siis 18. sajandil loobusid kirik ja õukond vähehaaval muusika patroneerimisest. Muusikud pidid leidma teisi äraelamisviise. Neid leiti peamiselt kaks: nootide müük otse keskklassi publikule või kontsertide korraldamine, millele sai pileteid müüa. Nii kaua, kui muusikastiil nende institutsionaalsete vormidega klappis, oli kõik hästi. Kuid 19. sajandi jooksul hakati arendama järjest keerulisemaid kunstivorme, mis olid selle olukorraga halvemini kohastunud, kuni 20. sajandil tekkis muusika, mis pole enam üldse kohastunud. Me ei tea, mida peale hakata. Heliloojad tahavad kirjutada muusikat, mis pakuks neile rahuldust... Ei saa ju kirjutada stiilis, mis ei ole su enda stiil – nojah, muidugi on see võimalik, aga tulemuseks on enamasti jama.

Õigupoolest oli Bach see helilooja, kes arendas välja muusikalise keele, mis tegi kontserdivormi võimalikuks. Enne seda, kui Mendelssohn korraldas 1828 "Matteuse passiooni" suurettekande, põhines Bachi maine peamiselt teostel nagu "Hästitempereeritud klaviir", "Fuugakunst", partiitad jmt. Kuid neid Bachi teoseid tundsid kõik, Beethoven kasvas nende peal üles, Czerny ja Haydn teadsid neid, Mozart seadis neid keelpillikvartetile. Kogu see muusika oli mõeldud kodus eraviisiliselt sõpradele mängimiseks.

Bachi suurus kasvaski välja sellest, et ta oli sunnitud järele mõtlema, mediteerima sedasorti hariva, filosoofilise muusika võimaluste üle. Tänapäeval me teame, et need Bachi teosed kõlavad ka avalikus ettekandes suurepäraselt, kuigi need polnud niisuguse esitamise jaoks mõeldud. Bachi puhul on veel hämmastav see, et pole tähtis, millisel instrumendil teda mängida."Hästitempereeritud klaviir" on mõeldud esitamiseks klavessiinil, klavikordil, orelil ja klaveril. Pole erinevamaid pille kui klavikord ja orel, aga Bachi saab sama hästi ette kanda mõlemal. Selle muusika väärtus ei sõltu sellest, kuidas ta kõlab! See on üks põhjusi, miks Bachi muusika on olnud muusikahariduse baasiks 18. sajandist tänapäevani.

Bach uuris võrdtempereeritud häälestussüsteemi võimalusi, st ta avas kogu tonaalse muusika süsteemi selle terviklikkuses ja see laiendas tohutult muusika emotsionaalset potentsiaali. 18. sajandi lõpu heliloojad arendasid selle põhjalt välja avaliku kontserdi institutsiooni, mis oli midagi enneolematut. Suure publiku tekkides minetas muusika osa oma peenusest ja viimaste sajandite muusikalugu oleks võimalik kirjeldada kui heliloojate püüdlust taastada mõningaid kaotsi läinud kvaliteete. 18. sajandi keskpaigaks kaob muusikast kogu Bachi kontrapunktuaalne rikkus, hakatakse kirjutama väga lihtsalt. See kestab paarkümmend aastat, kuni ühtäkki 1770ndatel leiavad heliloojad nagu Haydn ja Gassmann, et neil on uuesti vaja rakendada kontrapunkti, ja nad pöörduvad Bachi juurde tagasi, et seda taastada. 18. sajandi lõpul arenes välja võrratu sümmeetriline ja kompleksne tonaalsussüsteem, mis kulmineerub Beethoveniga ja tema viimaste kvartettide keerukusega. Kuid kõik see läheb vahepeal kaotsi ning alles 19. sajandi lõpul püüavad heliloojad nagu Schönberg taastada seda komplekssust, mis oli romantismis kaduma läinud. Nad hakkavad kirjutama muusikat, mida on raskem kuulata. Kuid selle taustaks oli tugev kaotusetunne. Näiteks üks asi, mis 19. sajandi vältel kaotsi läks, on 18. sajandi lõpu muusika ülipeen ajaline liigendatus – 19. sajandi teisel poolel võtavad maad neljataktilised struktuurid. Chopin on küll ajalise liigendamise suur meister, aga Mozart on tegelikult palju peenem.

Võibolla püüdis Schönberg taastada osakest sellest komplekssusest, mis oli tema meelest Debussy muusikas kaotsi läinud?

Võibolla. Aga kes oli Schönbergil tema kodumusitseerimise seltsis kõige sagedamini mängitav helilooja? Debussy. Schönberg mängis Debussyd rohkem kui kedagi teist. Debussy on 20. sajandi alguse muusika suurmeister, kes tegi ehk rohkemgi tonaalsuse lammutamiseks kui Schönberg.

Kas Schönbergi ja Stravinski muusika jäik vastandamine, nagu Adornol, on teie meelest mõttekas?

Ei, sel pole vähimatki mõtet. Adorno oli äärmiselt intelligentne inimene ja "Moodsa muusika filosoofias" teeb ta palju väga huvitavaid tähelepanekuid. Aga ta oli ka paras šarlatan ja võltsija. Väga paljud ta muusikaalased kirjutised lihtsalt petavad.

Kõige skandaalsem on ta artikkel Beethoveni "Missa solemnisest" – teosest, mida ta ei mõista ja mille möödamõistmise pöörab ta teosevastaseks rünnakuks. Ta ei ole alati nii tobe, kuid mõnikord küll. Ta on vahel ka kentsakal kombel rassistlik. "Moodsa muusika filosoofias" on huvitav joonealune – küllap on see tal meelega joone alla peidetud, sest ta ise natuke häbeneb seda –, milles öeldakse, et "Petruška" parimad osad olevat need, mis käsitlevad rahvahulki, ja see näitavat, et Stravinski nagu kõik slaavlased ei oska hinnata indiviidi. Sellest on muidugi naljakas rääkida siin, Tallinnas, poolenisti slaavi maal. Adorno keskeuroopalikud eelarvamused on jahmatavad — ta ei talunud *jazzi* ja see on üks põhjusi, miks ta põlgas Stravinskit, kes on *jazzist* rohkem mõjutusi saanud kui Schönberg. Samas on Adorno muidugi väga intelligentne ja ta teeb päris palju läbinägelikke – mul on seda natuke raske tunnistada – tähelepanekuid, vahel isegi Stravinski kohta.

Tundub, et Adorno tahab "Moodsa muusika filosoofias" öelda, et vahetu meeleline kuulamisnauding ei ole muusikas tähtis, tähtis on hoopis teoreetiline arusaamine teose struktuurist või varjatud koodidest. Milline on teie meelest nende varjatud struktuuride roll kunstis?

Ma suhtun varjatud koodide otsingusse kunstikriitikas väga skeptiliselt. Mu peamine selleteemaline essee "Concealed Structures: Heinrich Schenker, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson" püüab näidata, et arusaam, nagu põhineks kunstiteose väärtus mingil varjatud koodil, on äärmiselt kahtlane.

See on kunstiteose analüüsi probleem. Kui me loeme Shakespeare'i, siis me ei ütle endamisi: see siin on võrdlus, see on metafoor, see oksüümoron. Lugemise käigus ju ei tegelda retoorilise analüüsiga. Sa kas mõistad teost või ei mõista – Shakespeare on õigupoolest äärmiselt keeruline autor, ta võib küll olla populaarne, kuid keskmise lugeja arusaamise temast on üsna kasin.

Kriitikas ja kunstiteose analüüsis on teatud paradoks: kui sa tahad teose kohta öelda midagi uut ja originaalset, mida keegi teine ei ole varem märganud – siis tõenäosus, et su avastusel on seost sellega, miks teos on kellelegi meeldinud, on nullilähedane. Kui te loete Shakespeare'i ja leiate sealt mingi tunnuse, mida keegi ei ole varem märganud, siis tõenäoliselt ei puutu see kuidagi sellesse, miks kellelegi on Shakespeare meeldinud. Kui te tahate öelda midagi, mis on täiesti uus, mille peale keegi pole varem tulnud, mida keegi pole varem märganud, ja kui teil tõepoolest õnnestub midagi uut avastada, siis pole eriti tõenäoline, et see avastus on asjakohane. Sel juhul teeb kriitik niisuguse sundmanöövri, et ütleb: ma leidsin midagi, mida kõik on näinud, aga mitteteadlikult; nad pole lihtsalt aru saanud, et nad on seda näinud. Roman Jakobsoni puhul ongi huvitav vaadata, kuidas selleks, et ta analüüs töötaks (ja alati see tal ei tööta), on ta sunnitud väitma, et tunnused, mida ta Shakespeare'i või Baudelaire'i luulest avastab, mõjutavad lugejat ka tegelikult, ilma et lugeja sellest ise aru saaks – alateadlikult või kuidagi nii.

Ka Saussure püüdis leida ladina luulest

salakoodi ning tema analüüs on eriti huvipakkuv, sest see jõuab juba hullumeelsuse, teatud paranoia piirimaile. Kriitiline analüüs ei tohiks piirduda teose taandamisega tema sisemistele koodidele, vaid ta peaks seisnema pidevas liikumises varjatult varjamatule ja tagasi ning lõppema seal, kust analüüs algas – teose pealispinnal.

Kuid mõned autorid on oma teostesse teadlikult salasõnumeid peitnud.

Hea küll, võtame helilooja, kes on teadlikult pannud oma teosesse salasõnumi. Alban Bergi "Lüürilises süidis" on kindlasti kood, mis viitab ta armukese nimele, kellest helilooja naine midagi ei teadnud. Bergi austajad on "Lüürilist süiti" alati meistriteoseks pidanud, ilma et nad oleksid seda koodi tundnud. Põhjus, miks nad on pidanud seda suurteoseks, ei seostu niisiis mitte kuidagi varjatud koodiga. Kui te aga olete ükskord selle salakoodi siiski üles leidnud, siis kerkib küsimus, mida see muusikakogemusele lisab. Ma arvan, et midagi ta tõepoolest lisab, aga väga vähe. See on üks kriitika probleeme – kriitiline analüüs mõjutab teose hindamist tegelikult väga vähesel määral. Kriitikud, kes väidavad pretensioonikalt, et nad on avastanud kunstiteose põhialuse või süvasaladuse, mis teeb Shakespeare'i või Alban Bergi või Mozarti tõelise mõistmise alles nüüd võimalikuks, petavad ennast. Kriitilisel analüüsil on teose vastuvõtule või hindamisele väga väike mõju. Ma ei ütleks, et need süvastruktuurid oleksid täiesti tähtsusetud, aga nad on üsna tähtsusetud.

Kui tähtis on muusikas see aspekt, mis pole kõrvaga kuuldav?

Kui muusika on kuuldamatu, siis ei saa seda kuulda ja mis osa muusikast see siis oleks? Tõsi küll, tegelikult ma ei jaga täiel määral uusaegset eelarvamust, et absoluutselt kõik, mis on muusikas väärtuslik, peaks olema kuuldav. Aga ma ei usu, et sel kuuldamatul osal oleks olulist mõju. Alfred Einstein oli väga nördinud, kui avastas 16. sajandi itaalia madrigalide nootidest visuaalseid efekte: see ei ole ju muusika! Näiteks itaalia sõna "occhi" (silmad) tähistamiseks on Marenzio partituuris kasutatud ka fermaati [mille kuju meenutab silma. *Tlk*]. Selline nördimustunne on meie üleni kuulajakeskses muusikaesteetikas loomulik. Kuulajad ju noote ei näe, küll aga mängijad. Ning noodikiri kuulub nende muusikakogemusse. Muusikal võib olla kuuldamatuid, näiteks ikonograafilisi aspekte, mis muusikaelamust mõjutavad. Aga kui need aspektid on totaalselt varjatud, siis pakuvad nad suurt huvi peamiselt helilooja või poeedi psühholoogia seisukohalt. Kuid teose väärtuse seisukohalt on nende aspektide tähtsus üliväike.

Võtame näiteks suured tonaalsed struktuurid J. S. Bachi "Matteuse passioonis", millel on väga sümmeetriline, väga korrastatud struktuur. Leidub käsitlusi, mis on püüdnud kuulajaid uurides kindlaks teha, kas nemad tabavad seda tonaalset kaart. Ma pole kindel, kas neid struktuure saab nimetada varjatuks selles mõttes, nagu eelpool juttu oli ...

On mitmesuguseid varjatud struktuure.

Näiteks temaatilised suhted. Deryck Cooke on kirjutanud tobeda raamatu "Language of Music", milles väidetakse, et teatud meloodiamallidel on tonaalses muusikas oma kindel emotsionaalne tähendus. See on väga rumal idee. Ta toob muuhulgas niisuguse näite – V astmelt algav minoorne meloodia, mis laskub kuni VII astmeni, st toonikast üks astc allapoole, on alati ängi sümbol. Paraku võib ka skertso niiviisi kulgeda, vähimalgi määral ängi sümboliseerimata.

Pelgalt meloodiajoonise põhjal pole võimalik öelda, et muusika sümboliseerib või väljendab või kujutab – olenevalt sellest, millisest esteetikast lähtuda – ängi. Kui seda põhjendada lisaks meloodiale ka rütmi ja harmooniliste implikatsioonidega – sest meloodia implitseerib alati ka teatavat kontrapunkti –, siis see oleks juba võimalik. Aga sel juhul ei ole te lahti muukinud mingit meloodia koodi, mis kannaks üht kindlat tähendust, vaid tegu on mitme muusikalise parameetri koosmõjuga. Ning sel puudub säärane universaalsus, millele pretendeerib Cooke. Muidugi, minoorne muusika kaldub olema kurb ja mažooris muusika rõõmus – see on üsna üldine tõdemus, mis paraku ei aita mõistmisele just palju kaasa.

Üks huvitav 18. sajandi prantsuse esteetik on märkinud, et kui madrused on õnnelikud, siis nad laulavad kurbi laule. Muusika afektiivne iseloom on enamasti väga mitmetähenduslik, liialt vahelduv, et seda kuidagi paika panna. Näiteks me ei tea, kas Bachi muusika emotsionaalne mõju meile on samasugune, nagu see oli ta kaasaegsetele. Samas on selge, et see ei saa olla ka radikaalselt teistsugune.

Oleme puudutanud ühiskondliku elu mõju muusikale, milline on aga muusika mõju ühiskonnale ja elule?

Rilkel on kuulus luuletus "Archäischer Torso Apollos", mis lõpeb sõnadega: *Du mußt dein Leben ändern – Sa pead muutma oma elu*. Kunst muudab elu, aga väikestviisi. Ja mitte igaühe elu, vaid nende oma, kes pööravad sellele pingsat tähelepanu. Mitte nende elu, kes kuulavad passiivselt.

AKEN

TIMOTHY GARTON ASH
Euroopa orkester

Kas Euroopa ei saagi Euroopaks, sest ta on muutumas Euroopaks?

Enamikule võib see lause tunduda mõttetusena või heal juhul tahtlikult absurdse näitelausena mõnest keelefilosoofia õpikust. Aga nn "eurodebati" sisetempli asjassepühitsetutele on see niihästi arusaadav kui ka eluliselt tähtis. Selleks tuleb lihtsalt sisestada lausesse sõna "Euroopa" neli erinevat tähendust. Niisugusel juhul kõlaks küsimus järgmiselt: Kas praegune viieteistkümne riigi Euroopa Liit (Euroopa, tähenduses 1) ei saavuta kunagi sidusat poliitilist ühtsust, seda kauaigatsetud lõppseisundit (Euroopat, tähenduses 2), sest ta on otsustanud liita endaga kõik teisedki riigid geograafilisest maailmajaost Euroopa (tähendus 3)? Kuid üks koolkond sisetempli teoloogе esitab ka alternatiivse tõlgenduse, mille järgi lause viimasel osal on pessimistlikum mõte: "Sest ta on pöördumas tagasi nende halbade kommete juurde, mis valitsesid 1945. aasta eelses konkureerivate rahvusriikide Euroopas."

Esmaspäeval, 11. detsembril 2000 umbes kell 3 hommikul hiiglaslikus betoonist konverentsikeskuses Nice'is, kus Euroopa Liidu väsinud riigijuhid püüdsid kokku võtta ELi viimase "valitsustevahelise konverentsi" tulemusi, hakkas Belgia peaminister äkki nõudma rohkem hääli Rumeeniale. Mispärast? Aga sellepärast, et kui tulevikus, laienenud ELis, peaks Belgia vana rivaal Holland oma suurema rahvaarvu tõttu saama ELi Ministrite Nõukogus rohkem "arvestushääli" kui Belgia, siis peaks ju Rumeenia (kus elab 23 miljonit inimest võrreldes Hollandi 16 miljoniga) saama kindlasti rohkem hääli kui Holland.

ELi kogenud vaatlejatele ei tulnud see mingi üllatusena, et maailma viieteistkümne kõige jõukama demokraatiamaa just nagu täiskasvanud juhid käitusid otsekui kamp koolilapsi, kes nääklevad lauamängu "Diplomaatia" ümber. Tegemist oli ju lõppude lõpuks Euroopaga (tähenduses 1).[1] Üllatav oli see, et nääklusteemaks olid *Rumeenia* hääled. Ja Leedu ja Küprose, Bulgaaria, Eesti ja Sloveenia hääled.

Nädalaid hiljem, kui targad diplomaadid olid lõpuks suutnud kokku leppida selles, milles oleksid pidanud kokku lep-

---

Timothy Garton Ash, The European Orchestra. *The New York Review of Books*, 17. mai 2001. Autor on ülimalt tänulik Kalypso Nicolaidisele, Joachim Fritz-Vannahmele, Michael Mertesile, Helen Wallace'ile ja William Wallace'ile nende kommentaaride eest selle essee esialgsele visandile.

[1] Varem oli Hispaania taotlenud endale kaht häält rohkem kui peaaegu niisama suure rahvaarvuga Poolal, et saavutada pariteeti Saksamaa, Prantsusmaa, Suurbritannia ja Itaaliaga ning leida nõnda tunnustust "suure poisina".

pima nende pea- ja välisministrid esmaspäeva, 11. detsembri varajastel hommikutundidel, võisime kopeerida Euroopa Liidu võrguleheküljelt juriidilise teksti, mis on saanud tuntuks Nice'i lepinguna.[2] Muu hulgas ütleb see täpselt ära, kui mitme "arvestushäälega" Ministrite Nõukogus, kui mitme volinikuga Euroopa Komisjonis, kui mitme liikmega Euroopa Parlamendis ja kui mitme kohtunikuga Euroopa Kohtus võib iga riik arvestada tulevases kahekümne seitsme riigiga Euroopas.

Nice'i kohtumine, kaootiline, ebavääärikas ja Prantsuse presidendi Jacques Chiraci poolt halvasti juhitud, oli ometigi sümboolseks ja psühholoogiliseks läbimurdeks "teise Euroopa" endiste kommunistlike riikide toomises Euroopa Liitu. Üksteist aastat pärast 1989. aasta sametrevolutsioone näis Euroopa Liit viimaks mõistvat, mida 1989 tähendas. Sõna "liigutav" ei kuulu just nende sõnade hulka, mis tavaliselt ELi kohtumistega seostuks, kuid oli tõepoolest liigutav näha Poola välisministrit Władysław Bartoszewskyt – endist vastupanuliikujat, niihästi Auschwitzi kui Stalini vanglate veterani – televisioonikaamerate ja ajakirjanike piiramisrõngas ajal, mil tema maa on viimaks valmistumas võtma sisse oma kohta Euroopa orkestris.

EL on nüüd selgelt väljendanud eesmärki võtta vastu esimesed postkommunistlikud kandidaatriigid Euroopa Parlamendi järgmiste valimiste ajaks 2004. aastal. Muidugi võib juhtuda veel mõndagi, mis seda edasi võib lükata. Käib tuline vaidlus selle üle, kas Poola farmerid peaksid osa saama ELi ühise põllumajanduspoliitika subsiidiumidest – ühest ELi kuulumise traditsioonilisest eelisest. Eurobaromeetri küsitluse järgi 2000. aasta sügisest on Prantsusmaal ja Austrias 50% ning Saksamaal 43% küsitletutest laienemise vastu.[3] (Austerlased ja sakslased kardavad, et Ida-Euroopa odav tööjõud röövib neilt töökohad, sakslased pelgavad, et neil tuleb kinni maksta laienemise arved, ning prantslased muretsevad Prantsusmaa mõjujõu jätkuva kahanemise pärast ELis.) Ometigi on mõistlik arvata, et 2005. aastal me näeme ELi, kuhu kuulub vähemalt kakskümmend riiki, ja 2010. aastaks on neid seal juba kakskümmend viis, Bulgaaria ja Rumeenia lisanduvad ehk mõni aeg hiljem – selle tulemusena saaks täis Nice'is kokkulepitud kahekümne seitsmest riigist koosnev komplekt, mis teeks ELi rahvaarvuks 500 miljonit inimest.

Sellega aga asi veel ei piirdu. EL on teinud äärmiselt julge sammu ja vormiliselt aktsepteerinud kahekümne kaheksanda kandidaadina ka Türgit – 66 miljonit inimest, kes on valdavalt islami usku ja elavad Aasias. (Ometigi ei eraldatud Nice'is Türgile veel kohti ega "arvestushääli" ja läbirääkimised tema liitumiseks ELiga saavad alata alles siis, kui Türgi on täit-

---

[2] Vt www.europe.eu.int/eur-lex/en/treaties/dat/nice_treaty_en.pdf.

[3] *Eurobarometer* on regulaarne ELi liikmesriikide avaliku arvamuse võrdlev uuring, mida tehakse ELi tellimusel. See on internetist kättesaadav aadressil www.europa.eu.int/comm/dg10/epo/eb.html

nud poliitilised eeltingimused, mille hulka kuulub austus inimõiguste ja vähemuste õiguste vastu.) Kolm vaieldamatut Euroopa riiki, Šveits, Norra ja Island, võivad viimaks leida, et klubist väljajäämine põhjustab rohkem ebamugavusi kui sellega liitumine. Ka Albaania, Miloševići-järgne Serbia ja kõik teised endise Jugoslaavia osad kalduvad nüüd ühinemise poole ja see teeks riikide koguarvuks juba kolmkümmend kuus – või kolmkümmend kaheksa, juhul kui Kosovo ja Montenegro kandideeriksid iseseisvate riikidena. Moldova oleks sel juhul kolmekümne üheksas.

Enamik Euroopa riike tahab kuuluda ELi ja neil on selleks mitmeid põhjusi. Nad usuvad, et ELi ühisturg, selle tohutu nõudlus kaupade ja teenuste järele, toob neile pikas perspektiivis suurt majanduskasu, nii nagu on juba toonud praegustele liikmesriikidele. Vaadates nende riikide kogemust, kes – nagu Iirimaa, Portugal ja Kreeka – ühinesid ELiga 1970ndatel ja 80ndatel, loodavad kandidaatriigidki mõnedele otsesubsiidiumidele ELi eelarvest – st rikkamatelt Euroopa riikidelt. Ent kõige selle taga on uutel riikidel siiski üks veelgi sügavam soov: et nad tunnistataks täiel määral Euroopa perekonda kuuluvaks. Otsides sõjalist julgeolekut küll pigem teiselt peamiselt üleeuroopaliselt organisatsioonilt, NATOlt, usuvad nad samas, et kuulumine ühinenud Euroopa õiguslikku ja institutsionaliseeritud solidaarsusega kogukonda tugevdab ka nende julgeolekut – Venemaa, oma naabrite ja võibolla isegi iseenda ees.

Kui kõik kenasti läheb, võib EL ühel päeval nii umbes viieteist või kahekümne aasta pärast oodata vastuvõtuavaldusi postsovetlikust kolmnurgast, kuhu kuuluvad Ukraina, Valgevene ja – mis loo eriti keeruliseks muudab – Venemaa. Seega tõuseks ELi võimalike liikmete arv juba neljakümne või neljakümne kaheni, mis tähendaks praeguse ELi elanikearvu (375 miljonit) kahekordistumist. Paljud lääneeurooplased ütleksid viimatimainitud kolmele kindlasti "ei iial". Hiljutises vestluses viitas üks eurovolinik Poola-Ukraina piirile kui ELi "lõplikule piirile". Kuid Euroopa idaküsimus ei kao kusagile, eriti pärast seda, kui Poola on saanud ELi liikmeks. Tänase ELi lõplik "ei" ei pruugi siiski jääda lõplikuks. Ja lõpuks ei tohi muidugi unustada ka Rutheniat – mis selleks ajaks võib olla Ukrainast iseseisvunud – kui võimalikku neljakümne kolmandat riiki.[4]

Kuigi küsimus "Kas Rutheniast saab ELi neljakümne kolmas liige?" kõlab fantastilisena, peavad eurooplased minu

[4] Vt "Long Live Ruthenia!" minu rmt-s "History of the Present: Essays, Sketches and Dispatches from Europe in the 1990s" (Random House, 2000). Võimalike kandidaatide hulka võivad lülituda veel Šotimaa, Baskimaa, Kataloonia ja Vene enklaav Kaliningradis. Iisraeli presidendi hiljutises intervjuus Saksa ajalehele *Bild am Sonntag* tsiteeritakse tema mõtet, et Iisraelgi peaks ühinema Euroopa Liiduga. Maroko on 1987. aastal ka tegelikult taotlenud ELiga liitumist, kuid taotlus lükati siis viisakalt tagasi põhjendusega, et Maroko pole Euroopa riik. Eelmise aasta riigivisiidil Prantsusmaale aga käis Maroko kuningas mõttemänguna taas välja sama idee.

meelest sellega arvestama. Kui on juba vastu võetud kakskümmend seitse, siis miks mitte kolmkümmend viis või nelikümmend kolm? Kuid vaevalt saab see lähimal aastakümnel veel praktiliseks küsimuseks ja Nice'i lepingus[5] pidulikult paika pandu on juba isegi küllalt fantastiline. Ajaloolane Jacques Le Goff on märkinud, et kuigi Euroopal on oma nimi juba kakskümmend viis sajandit, on ta ikka veel alles kavandamisjärgus. Kuid nüüd on Euroopa ajaloos esmakordselt enamik Euroopa maailmajaos asuvaid riike pühendunud vabatahtliku mittehegemoonilise korra kavandamisele enamiku Euroopa jaoks.

Jääb ainult üks pisike probleem: kuidas? Kuidas saavutada midagi sellist, mis pole kunagi varem õnnestunud ei Euroopas ega üheski teises riikide konstellatsioonis mõnel muul mandril? Kuidas võiks selline asi korda minna kahekümne seitsme riigiga, kui see kõigest viieteistkümnegagi vaid hädavaevu toimib? Sest *l'après-Nice* [pärast Nice'i], nagu prantslased seda olukorda võluvalt kutsuvad, nii et see kõlab pigem justkui *après-ski* [suusatamisjärgne lõõgastumispidu], ei ole küsimus üksnes laienemises. Küsimus on ka praeguse ELi kahanevas efektiivsuses ja hapras legitiimsuses. "Niimoodi ei saa enam edasi minna!" hüüatas Suurbritannia peaminister Tony Blair, kui koitis kahe ja poole päevasena plaanitud tippkohtumise viies päev. "Nad on haiged! haiged! haiged!" teatas mulle üks väga kõrge ja kogenud ELi ametnik Brüsselis, iseloomustades ELi kolme põhilist poliitilist institutsiooni: Komisjoni, Nõukogu ja Parlamenti.

ELi legitiimsus on hakanud tegema üha rohkem muret pärast seda, kui 1991. aasta Maastrichti kohtumisel sõlmitud leping, mis otsustas Euroopa ühisraha kasuks, lükati referendumil tagasi Taanis, oleks peaaegu maha hääletatud Suurbritannia parlamendis ja võeti vaid ülinapi häälteenamusega (51,05%) vastu Prantsusmaal – maal, mis peab rohkem kui ükski teine Euroopat enda omaks. Keskmine osalus Europarlamendi valimistel on 1979. aasta enam kui 60%-lt langenud vähem kui 50%-le 1999. aastal – ning seegi arv on saavutatud tänu sellele, et neljas liikmesriigis on hääletamine kohustuslik. Suurbritannias osales Euroopa valimistel vähem inimesi kui vuajeristliku telesaate *Big Brother* hääletustel (kus televaatajad peavad otsustama, kes osalejatest välja langeb). Eurobaromeetri avaliku arvamuse viimane küsitlus näitab, et vaid 48% sakslastest ja prantslastest arvab praegu, et ELi kuulumine on nende riigile "hea". Populistlikud kriitikud käsitlevad ELi tehnokraatlike eliitide, "Brüsseli eurokraatide" kauge ja kontrollimatu ettevõtmisena, mis sekkub pidevalt igapäevaellu, kirjutades ette, kui suuri õunu tohib süüa, kui suured peavad olema teeviidad ja kui kõverad banaanid. Ametnike ja ekspertide sisetemplis käivad närvilised jutud ebapiisavast "läbipaistvusest" ja "demokraatia defitsiidist".

---

[5] Peab arvestama sedagi, et Nice'i leping tuleb veel ratifitseerida viieteistkümne riigi parlamendis.

Vastusena sellele kolmekordsele väljakutsele – laienemine, tõhusus ja legitiimsus – on mitmed Euroopa poliitikud, nagu Saksa välisminister Joschka Fischer, Jacques Chirac, Tony Blair ja Soome ning Belgia peaminister, juba enne Nice'i kohtumist esitanud oma nägemusi ELi tulevikust.[6] Nice'i lepingule lisatud deklaratsioonis kutsuvad ELi juhid üles "sügavamale ja laiemale debatile ELi tuleviku üle", mis hõlmaks "kõiki avaliku arvamuse väljendusi, poliitilisi, majandus- ja ülikooliringkondi, kodanikuühiskonna esindajaid jne". See protsess peaks kulmineeruma järgmise valitsustevahelise tippkohtumisega 2004, mis peaks viima veel ühe lepinguni.

Kuigi sõna "konstitutsioon" selles deklaratsioonis ei mainita, tunnistab enamik osalisi, et tegu on konstitutsioonilise debatiga. On tehtud tõsiseid ettepanekuid algatada ELi tiiva all midagi niisugust nagu 1787. aastal Philadelphias.[7] Kõikides eelmistes ELi eneseotsinguvoorudes oli eeldatud, et Euroopa integratsioon on määratlemata lõpuga progress "üha tihedama ühtsuse" poole, mida kuulutas, kuid ei defineerinud 1957. aasta Rooma leping. Tegu oli olnud reisiga tundmatu sihtpunkti poole. Nüüd tunnevad paljud – kuigi mitte kõik – Euroopa juhid, et käes on aeg sihtpunkti kirjeldada – anda selgem kuju sellele, mida prantslased nimetavad *finalité européenne* [Euroopa lõppeesmärk]. Ühesõnaga, Euroopalt oodatakse oma Philadelphiat.

USA endine riigisekretär Madeleine Albright on väidetavasti öelnud, et Euroopa Liidu mõistmiseks peab olema kas geenius või prantslane. Ometigi on isegi prantsuse geniaalsusel – ja selle ollusega on Euroopa institutsioonid olnud ikka hästi varustatud – raskusi tänase ELi lahtiseletamisega.

Kandidaatriigid peavad läbi närima 80 000-leheküljelisest – täpne maht sõltub keelest – nn *acquis communitaire*'ist, mida Suurbritannia ELi-spetsialist Timothy Bainbridge kirjeldab kui "tervet rida printsiipe, poliitikaid, seadusi, praktikaid, kohustusi ja eesmärke, milles ELis on kokku lepitud või mida seal on välja töötatud". See sisaldab 50 aasta jooksul sõlmitud lepinguid koos kõigi järgnenud paranduste, täienduste ja juriidiliste ning bürokraatlike täpsustuste ja edasiarendustega.[8] ELi dokumendid kubisevad lühenditest ning fraasidest, mis sageli viitavad mõnele mõnusale kuurordile, kus vastav kokkulepe on sõlmitud: "Gymnichi kohtumised" ja "Petersbergi ülesanded" (Saksamaa losside järgi), "Villa Marlia protseduur" (villa järgi Itaalias) jne.

Igasugune katse tabada ELis mingit selget tööjaotust täidesaatva, seadusand-

---

[6] Paljud neist kõnedest on hõlpsasti kättesaadavad kogumikust "The Future Shape of Europe" (toim. Mark Leonard; London, 2000).

[7] Philadelphia ja üldse võrdlus Ameerika Ühendriikidega on lähtepunktiks Larry Siedentropi rmt-s "Democracy in Europe" (Columbia University Press, 2000). Selle briti väljaanne, mis ilmus eelmisel kevadel Penguini kirjastuselt, on andnud olulise panuse "Euroopa debatti".

[8] Vt Timothy Bainbridge'i suurepärast rmt-t "Penguin Companion to the European Union" (Penguin, 2. trükk, 1998).

liku ja kohtuvõimu vahel, nagu on iseloomulik Ameerika mudelile, on nurjumisele määratud. Näiteks algse Euroopa Majandusühenduse kolm keskset institutsiooni – Euroopa Komisjon, mille liikmed on ametisse nimetatud ELi valitsuste poolt ja kinnitatud Euroopa Parlamendis; Ministrite Nõukogu, mis koondab liikmesriikide poliitilisi ja diplomaatilisi esindajaid; ning otsevalitav Euroopa Parlament – kõik nad osalevad keerulises protsessis, mille abil EL töötab välja Euroopa õigussüsteemi, mis on ülimuslik rahvusliku seadusandluse ees. Selles mõttes kujutavad nad kõik endast seadusandlikku võimu.

Igasugune katse kirjeldada ühtset "ELi meetodit" on võimatu sel põhjusel, et pärast Maastrichti lepingut on Euroopa Liidul (nagu teda siis nimetama hakati) veel kaks "sammast" Euroopa Majandusühenduse "esimese samba" kõrval. Teine sammas ühise välis- ja julgeolekupoliitika jaoks ning kolmas justiits- ja siseasjade tarvis toimivad väga erinevate meetoditega ja tuginevad üldiselt otsesemale koostööle riigivalitsustega – viimast nimetatakse žargoonis "intergovernmentalismiks", valitsustevahelisuseks.

Sambametafoor pidi arvatavasti tooma silme ette Antiik-Kreeka templid. Kui te aga märkate, et need sambad ei sobi omavahel kokku, ja võtate arvesse ka kõiki teisi tähtsamaid hooneid ja juurdeehitisi – Majandus- ja Rahandusliitu (mis vastutab euroraha eest ja asub vormiliselt esimeses sambas, kuid sel on oma iseseisev Euroopa Keskpank Frankfurtis), Majandus- ja Sotsiaalkomiteed Brüsselis, Audiitorite Koda ja Euroopa Investeeringupanka Luxembourg'is, et nimetada vaid mõnda –, siis näeb tulemus välja rohkem nagu mõni kaootiline mägiloss, millesse iga põlvkond on vastavalt ajastu stiilile lisandusi teinud: siin on keskaegne müür, seal barokktorn, seal jälle väike gootilik ilustis. Võibolla üksnes Euroopa suudab kõigest 50 aastaga tekitada midagi nii keerulist.

Tavaliselt seisneb "eurodebatt" ettepanekute tegemises selle kaootilise kindluse "arhitektuuri" muutmiseks ning uus plaan kroonitakse siis mõne lööva termini või loosungiga. Nii näiteks pooldab Joschka Fischer "Euroopa föderatsiooni", Jacques Chirac ütleb, et me ei vaja "Euroopa Ühendriike, vaid riikide ühend-Euroopat", ning Tony Blairi motoks on: "ülivõim, mitte üliriik". Ja küllap me kuuleme enne 2004. aastat veel palju sellesarnast.

Selle asemel esitan ma oma seisukoha pigem kümne tähelepanekuna.

1.

Keele küsimus on ühtaegu kõige tehnilisem ja kõige põhimõttelisem. Praegu on ELil üksteist ametlikku keelt. Valem, mille järgi arvutada kõiki võimalikke keelekombinatsioone, on $n^2 - n$, niisiis on kombinatsioonide praegune koguarv 110. Juba praegu sarnaneb Euroopa Parlament Paabelile. Isegi komisjoniruumides on hämmastav hulk tõlkekabiine. Umbes veerand Parlamendi personalist on ametis lingvistiliste teenuste osutamisega, mis hõlmab ka kõigi dokumentide tõlkimist. 1999. aasta arvestuste järgi olid ühe päeva tõlkekulud Nõukogus 640 000 eurot.

Kui optimistlikult eeldada, et Tšehhi

Vabariik ja Slovakkia lepivad omavahel kokku, et tšehhi keelt ei tule slovaki keelde tõlkida, oleks kahekümne seitsme riigiga ELil ikkagi kakskümmend kaks keelt, mis nimetatud valemi järgi annaks kombinatsioonide koguarvuks 462. Kui tagataks vastastikune tõlkimine kõikidest keeltest kõikidesse keeltesse, siis oleksid ainüüksi Nõukogu päevased tõlkekulud 1 miljon dollarit – ning teist sama palju kuluks Parlamendi tõlkekuludeks. Kolmkümmend viis keelt aga annaksid juba 1090 permutatsiooni.

Kõige lihtsam lahendus oleks võtta inglise keel – mida praegusel ajal kõneleb vähemalt 55% EU-rooplastest – ELi töökeeleks, nii nagu oli ladina keel keskaegses Euroopas. Esimeseks probleemiks on aga see, et paraku kõnelevad inglased juhtumisi inglise keelt emakeelena (kui vastutustundetu nendest!). Keskaegne ladina keel oli eikellegi ja kõigi keel, inglise keel üldise töökeelena aga annaks ELis eriprivileegi ühe kõige tõrksama liikmesriigi elavale keelele. (Ma kasutan teadlikult mõistet "inglased". Samuti ingliskeelsed, kuid väiksemaarvulised ja vähem euroskeptilised šotlased, waleslased ja iirlased üksi ei kujutaks endast nii suurt probleemi.)

Teine probleem on see, et prantslased ütleksid igal juhul "*Non*", sakslased rõhutaksid, et saksa keel on ELi kõige suurema rahvasterühma emakeel, ja ka teised Euroopa rahvad asuksid oma keele kaitsele. Säärase keelelise protektsionismi halvaks põhjenduseks oleks rahvusliku maine kaitsmine. Heaks põhjenduseks on see, et teises keeles on tõesti raske ütelda täpselt seda, mida silmas peetakse. Nagu Friedrich Schleiermacher on täheldanud: "Iga keel moodustab teatud mõttelaadi ja seda, mida mõteldakse ühes keeles, ei saa kunagi korrata teises keeles."

Veelgi põhimõttelisem küsimus on aga see, kas osalusdemokraatiat on üldse võimalik viljelda võõras keeles ja/või kahekümne kahes eri keeles. John Stuart Mill arvas, et see pole võimalik. Riigid nagu Lõuna-Aafrika ja India üritavad seda. Kui EL oleks lihtsalt rahvusvaheline organisatsioon, siis oleks võimalik kokku leppida näiteks kuues töökeeles, nagu on ÜROs. Diplomaatidelt eeldatakse võõrkeele oskust. Aga valitud poliitikutelt? Tavakodanikelt? Demokraatlik poliitika ei ole nagu äri või diplomaatia. See vajab sõnu, milles inimesed tunneksid end kodus.

2.

Mida aga endast üldse kujutab see "eurodebatt"? See on rahvuslike eliitide seast pärit väikese grupi sisediskussioon. Pole olemas Euroopa *demos*'t ehk rahvast, kellega samastuda. Pole olemas tõeliselt üleeuroopalisi erakondi. Üleeuroopalistel ajalehtedel, ajakirjadel või telekanalitel on vähe kõlapinda. Kui ma tahan jõuda kõige laiema intellektuaalse lugejaskonnani Euroopas, siis parim viis selleks on kirjutada essee *The New York Review of Books*'i. Lühema kommentaari jaoks sobib ka *International Herald Tribune*, *Financial Times* või siis tuleb võtta ette vaevarikas töö ja saata kirjatükk kahekümnele erinevale rahvuslikule ajalehele; telekanalitest on lai kõlapind pigem *CNN*-il või *BBC World*'il kui teadlikult euroopalikul *Euronews*'il või *Arte*'l.

Nn eurodebatt võtab eri maades eri vorme, kuid üks rahvuslik debatt võib mõjutada teist. Näiteks Taani euroskeptikud muretsevad, et EL kärbib nende väga heldeid sotsiaalkulutusi, samal ajal kui Briti euroskeptikud kardavad, et EL suruks Suurbritannia dereguleeritud majandusele peale Taani stiilis sotsiaalkulutusi. Ometigi aitasid Briti euroskeptikud finantseerida eelmise aasta sügisese referendumi eel Taanis toimunud euroraha-vastast kampaaniat ja rõõmustasid selle kampaania edu üle.

Euroopa sisetemplisse pühitsetud saavad kokku konverentsidel, loevad üksteise raamatuid ja artikleid, vahetavad kirju või meile, kuid see Euroopa "meie" moodustab väikese murdosa isegi rahvuslikest eliitidest. Ametnikud, kes töötavad Euroopa Komisjonile välja "Euroopa valitsemise visandit", püüavad kasutada internetti selleks, et tekitada laiemat debatti ELi reformiettepanekute üle – et seal kujuneks välja virtuaalne Philadelphia. Mõned loodavad, et euroraha kasutuselevõtt kogu eurotsoonis 2002. aasta jaanuaris annab tugeva impulsi üleeuroopalise teadlikkuse kujunemisele. Elame, näeme. Kuid praegu on küsimus selles, kas üleeuroopaliste eliitidegi seas tõelist debatti tekib.

3.

Brüssel – ELi sünonüüm ja Euroopa mitteametlik pealinn – illustreerib suurepäraselt seda kuristikku, mis haigutab ühelt poolt eliitide ja teiselt poolt elu vahel "seal all, kus elab rahvas", kui kasutada paavst Johannes Paulus II meeldejäävat väljendit.

Brüssel on koht, kus kõige erisugusema taustaga kõrgelt haritud mehed ja naised – Prantsuse tehnokraat, endine Hongkongi kuberner, kunagine Franco üliõpilasoponent – püüavad lepitada rahvuslikke huvisid ja rahvuslikke mõtteviise laiema ühishuviga.

Samas on tegu niisuguse riigi pealinnaga, mis on peaaegu lagunemas oma prantsus- ja flaami- (ehk hollandi-) keelse osa, Flandria ja Valloonia konfliktis. Prantsuse ja flaami koolid ja ülikoolid on täiesti lahutatud. Prantsuse keele kõnelejatel ei ole flaami piirkondades õigust prantsuskeelsele haridusele ja nad ei saa suhelda kohaliku administratsiooniga oma emakeeles.

Mulle on räägitud juhtumist, kus prantsuskeelseid lapsi üle piiri Vallooniasse sõidutanud koolibussil ei lubatud teha peatusi flaami külas, kus lapsed elavad. Ida-Euroopa maid, mis taotlevad ELiga ühinemist, kritiseeritaks vähemuste õiguste ja – nagu neile öeldakse – Euroopa väärtuste niisuguse eiramise eest rängalt.

Algatades "suurt debatti" Euroopa Liidu tuleviku üle, ütles Euroopa Komisjoni president Romano Prodi k.a märtsis Brüsselis, et Belgia "on mudeliks kogu Euroopale"[9]. Tõepoolest.

---

[9] "Le grand débat sur l'avenir de l'Union européenne a été lancé à Bruxelles". *Le Monde*, 9. märts 2001.

4.

Millised ka oleksid selle vaidluse üleeuroopalised osapooled, sõltub 2004. aasta valitsustevahelisel konverentsil vastuvõetava "konstitutsioonilise" lepingu iseloom eelkõige sellel ajal kehtivast jõudude tasakaalust rahvuslike valitsuste vahel. See leping hakkab kajastama kõike – riigijuhtide isiklikest veendumustest ja bilateraalsetest suhetest kuni sisepoliitiliste valimisarvestuste, survegruppide, tagatoatehingute ning riigiametnike pädevuse ja ebapädevuseni. Nii nagu Nice'i leping ja nagu kõik eelmised lepingud ELi ajaloos, saab ka see uus olema välkülesvõte võistlevate osapoolte vahelisest tasakaalust lõpliku kokkuleppe sõlmimise õhtul.

Traditsiooniliselt on arutelu juhtinud kooskõlas tegutsevad Prantsusmaa ja Saksamaa. Nüüd on Prantsuse-Saksa telg ehk "paar" nõrgenenud: Prantsuse ja Saksa juhtide üha sagedasemad vastupidised väited ainult kinnitavad seda tõsiasja. 1989. aastal toimunut tunnistades tuleb aktsepteerida, et ühinenud Saksamaa on suurem ja rikkam kui ükski teine liikmesriik. Nice'is õnnestus Prantsusmaal säilitada Saksamaaga formaalne pariteet Nõukogu "arvestushäälte" osas, hoolimata sellest et Saksamaal on 82 miljonit elanikku ja Prantsusmaal 59 miljonit. Kuid Saksamaa suuremat rahvaarvu peegeldavad keerulise hääletamisvalemi teised osad[10] ning Saksamaal on teistest enam kohti Parlamendis. Sageli väidetakse, et Saksamaa Kesk- ja Ida-Euroopa naabrite kaasamine ELi tugevdaks Saksamaa mõju veelgi. Tihedad majandussidemed ja poliitilised suhted idapoolsete maadega, mille arendamisega Liitvabariik on tublisti vaeva näinud, osutavad kindlasti selles suunas. Kuid maad, millel on valusaid mälestusi Saksa ülemvõimust, otsivad kindlasti ka teisi partnereid, et Saksamaa tugevust tasakaalustada. Igal juhul on Saksamaa juba praegu *primus inter pares*.

Praeguse EU-roopa tähtsaim poliitiline tõsiasi on see, et nii Liitvabariigi sotsiaaldemokraatlik kantsler kui ka roheline välisminister pooldavad mõlemad föderaalset Euroopat. Nad rõhutavad, et üleeuroopalise, rahvusliku ja piirkondliku tasandi võim peab olema selgelt määratletud Euroopa konstitutsiooniga, toonitades samas selgesti detsentraliseerimise vajadust – millegi samataolise poole püüdlevad ju ka Saksa liidumaad. Nii nagu teised riigid mõistavad Euroopat tüüpiliselt taanilikul, hispaanialikul või itaalialikul moel, nii kalduvad Saksa juhid, nagu Itaalia peaminister Giuliano Amato on märkinud, "nägema tuleviku Euroopat just nagu suurt *Bundesrepublik*'i".[11]

Prantsusmaa ei tea, mida arvata, ja

---

[10] Need "arvestushääled" mõjutavad selliseid poliitikavaldkondi (ja viimaste hulka Nice'is suurendati), mille kohta võetakse otsuseid vastu Ministrite Nõukogus kvalifitseeritud häälteenamusega – mis tähendab, et üksikriike võidakse maha hääletada. Pärast Nice'i seisneb kompleksvalem selles, et otsuse vastuvõtmiseks on tarvis, et seda toetaksid 169 arvestushäält (millest Saksamaal on praegu 29, nii nagu ka Prantsusmaal, Suurbritannial ja Itaalial) *ja* kaks kolmandikku liikmesriike *ja* 62% ELi rahvaarvust – viimane arv kehtestati Saksamaa pealekäimisel algse 58% asemel. See skeem määrab ära "blokeeriva vähemuse" suuruse. Saksamaa rahvaarv üksi on suurem kui pool vajalikust blokeerivast vähemusest (38%), kuigi mõistagi ta osakaal Liidu kasvades langeb.

niikuinii halvab teda gaullistliku presidendi Chiraci ja sotsialistliku peaministri Lionel Jospini ebamugav kooselu, kes astuvad tõenäoliselt teineteise vastu välja järgmise aasta presidendivalimistel. Prantsuse positsioon selgub alles siis – võibolla. Kui Tony Blair valitakse käesoleva aasta juunis tagasi, mis näib peaaegu kindel, siis peab Suurbritannia otsustama, kas ühineda eurotsooniga ja võtta seega endale kesksem roll ka konstitutsioonilises debatis. Me ei tea, milline on Itaalia ja Hispaania valitsus aastal 2004.

Praegusel hetkel kaldub suurem osa ELi keskmisi ja väiksemaid liikmesriike eelistama vana Euroopa Majandusühenduse traditsioonilisi meetodeid, mis toimivad Komisjoni, Nõukogu ja Parlamendi kaudu. Need riigid kahtlustavad, et "valitsustevahelisus", mida propageerivad Suurbritannia, Prantsusmaa ja Hispaania, tähendab seda, et suured maad hakkavad sõlmima tehinguid üle nende peade. (Nice'i kohtumise aegsel meeleavaldusel "Euroopa föderaalse konstitutsiooni" toetuseks nägin ma inimesi, kes kandsid rohmakaid puukujusid, umbes nagu Guy Fawkesi päeval põletatavaid nukke. Nende peale oli kirjutatud *Inter-Gouvermentalismo* ja *Inter-Gouvernementalismus*.) Tähelepanuväärne on see, et suurim riik, Saksamaa, esineb väiksemate kaitsjana.

Meelierutav küsimus on seegi, kuidas hakkab käituma uute liikmete esimene laine, iseäranis Hispaania-suurune Poola. Kas pärast aastakümnete-pikkust allutatust Nõukogude Liidule ning alles äsja täieliku suveräänsuse saavutanuna muutuvad nad eurodirektiivide suhtes tõrksaks, nagu loodavad Briti euroskeptikud? Või ilmutavad nad hoopiski neofüüdile iseloomulikku euroentusiasmi, uskudes – nii nagu iirlased –, et suurem eurointegratsioon pigem tugevdab kui ohustab nende iseseisvust? Ma ise c[illegible] limata tšehhi thatcherist[illegible] suurtest jõupingutust[illegible] Euroopa käitumine [illegible] kui Inglismaaga.

Õigupoolest pole küll[illegible] suurt mõtet ennustada, millise[illegible] keeruline rahvusvaheline tasakaal[illegible] [illegible]ks 2004. Pigem võiks püüda piiritleda võimalike ja tõenäoliste tulemuste vahemikku.

5.

"Rahu võimatu, sõda ebatõenäoline" – selle kuulsa lausega iseloomustas Raymond Aron külma sõda. 21. sajandi alguse Euroopa Liidu kohta ütleksin ma: "ühtsus võimatu, kollaps ebatõenäoline".

Mõistagi tähendab "ühtsus" erinevates euroopa keeltes eri asju. Kuid peaaegu mitte keegi ei kõnele enam "Euroopa Ühendriikidest", nagu seda tehti veel kümme aastat tagasi. Liikmesriikide kasvav arv ja mitmekesisus teeb niisuguse üksmeele veelgi ebatõenäolisemaks. 2006. aastani on paika pandud, et ELi aastaeelarve kulutused ei ületa 1,27% kogu ELi rahvuslikust koguproduktist, ja liikmesriigid ei kaldu just selle suhtarvu suurendamise poole. See ka mõni föderatsioon!

Ühtsus tekib enamasti mingi välisohu

[11] Tsit. rmt-s "The Future Shape of Europe".

palge ees ja/või võimsa välise tagantõhutamise tulemusena. 1950ndatel Euroopa Ühendusele aluse pannud Jean Monnet', Konrad Adenaueri ja Alcide de Gasperi kohal kõrgus neist suurem kolmainsus: Hitler, Stalin ja Truman.

Kohutav mälestus Teisest maailmasõjast, vahetu Nõukogude oht ja väga tungiv tagantõhutamine Ameerika poolt – kõik see katalüseeris Euroopa liitumist.

Nüüdseks on mälestus sõjast kuhtunud. Paariariikide, rahvusvahelise terrorismi ja (väidetavat) "islamimaailma" ohtu ei anna võrrelda vana Nõukogude ohuga. Ja nagu oleme näinud Ameerika reaktsioonist Euroopa Kiirreageerimisjõudude plaanile, on Ühendriikidegi suhtumine muutunud ambivalentseks.

"Kollaps ebatõenäoline" on riskantsem tõdemus. On ju iga varasem Euroopa riikide allianss, koalitsioon, *entente*, impeerium, ühendus või rahaliit varem või hiljem kokku varisenud. EL erineb neist siiski selle poolest, et ta on tihe pundar paljudest harjumuspärase koostöö ja konfliktide lahendamise püsimehhanismidest. Tegu pole enam Viini või Berliini kongressil juhuslikult kokkusaava Euroopa kontserdiga.

Tegu on Euroopa püsiorkestriga, mis käib koos ja mängib pidevalt. Pealegi varises enamik varasemaid arranžeeringuid kokku selle tõttu, et mõni Euroopa riik püüdis domineerida, olla hegemoon. ELi korraldus seevastu väldib järjekindlalt igasugust hegemoonilisust. Saksamaa on küll suurim üksikvõim, kuid ta ei ole hegemoon.

6.

Võimatu ühtsuse ja ebatõenäolise kollapsi vahele mahub kõik see, mis on lähima viie kuni kümne aasta jooksul tõenäoline. EL ei saavuta kunagi midagi USA konstitutsiooni sarnast. Olenevalt 2004. aastal valitsevast konstellatsioonist võidakse jõuda kvaasikonstitutsioonilise dokumendini, mis sätestab – niisugusel viisil, et selle mõistmiseks ei lähe tarvis doktorikraadi Euroopa uuringute alal –, kes teeb mida ja miks. (Üks ettepanek on, et praegune lepingute palimpsest tuleks jagada kaheks: fundamentaalseks, "põhiseaduslikuks" osaks ja kõigeks ülejäänuks.) Selle alternatiiviks on evolutsioonilise pragmatismi jätkumine, nii et kaootilisele lossile lisatakse pelgalt deklaratiivsete sidususloosungite varjus eri liikmesriikide või Euroopa institutsioonide initsiatiivil üha uusi tükke ja osasid.

Nice'i leping sätestab vormilised tingimused, mille alusel väiksemad riikiderühmad võivad oma piirkonnas "tõhustatud koostööd" arendada, nii nagu nad on seda praktikas aastaid teinud, alates piirikontrolli kaotamisest ja lõpetades rahaliiduga. Teine võimaluste diapasoon puudutab seega küsimust, millised üksikriigid kaasatakse millistesse ELi ettevõtmistesse. Selle kujuteldava skaala ühes servas asuks "kontsentriliste ringide" muster, mida pooldavad ikka veel mõned Prantsuse ja Saksa autorid. Mustri tuumas oleks Prantsusmaa ja Saksamaa poolt juhitud riikide ring, mis on hõlmatud kõikidesse ELi ettevõtmistesse ühisrahast kuni ühise kaitsepoliitikani. Välimised ringid hõlmaksid selliseid riike nagu Suurbritannia, Soome ja Poola, mis oleksid hõlmatud vaid mõ-

nesse ettevõtmisse. Teine äärmus kujutaks endast mitme keskmega mustrit mitmest riikiderühmast, kes ühinevad "tõhustatud koostöö" nimel mitmesugustel eri eesmärkidel, nagu kaitse, keskkonna-alane koostöö, rahaliit – aga selge keskne ring sel mustril puuduks. Esimese mustriga kaasneb kollapsirisk, kui klassikalise Euroopa tava kohaselt tekib reaktsioon domineerimispüüetega võimu või alliansi vastu; teine muster tähendakski juba kollapsit.

Kõige tõenäolisem lahendus jääks nende kahe äärmuse vahele. Kõik liikmesriigid, vanad ja uued, oleksid kaasatud teatud tuumikettevõtmistesse, näiteks neisse, mis iseloomustasid kunagist Euroopa *Majandus*ühendust: ühisturg, mille eesmärgiks on kaupade, inimeste, teenuste ja kapitali vaba liikumine liikmesriikide vahel (ELi "neli vabadust"); konkurentsipoliitika, mis peaks võimaldama "ühetasase mänguväljaku" sellel ühisturul; kaubandusläbirääkimised liikmesriikide nimel Ameerika Ühendriikide ja ülejäänud maailmaga jne. Kuid sellel kesksel ringil leiduks kattuvusi erinevate "tõhustatud koostöö" ringidega. Nii näiteks võib Suurbritannia kuuluda kaitsepoliitika ringi, kuid mitte piirikontrolli kaotamise ringi, mis põhineb 1985. aasta Schengeni leppel. Austria ja Soome võivad kuuluda just viimasesse, kuid mitte esimesse ringi. Kõige raskem küsimus on see, kas ühisraha ring saab pikas perspektiivis erineda majanduslikust tuumikringist. Kui see on võimatu, siis peab hakkama planeerima rohkem kui kahekümne rahvusriigi rahaliitu. Kuidas see aga funktsioneeriks?

7.

Väidetakse, et suurema legitiimsuse annaks Euroopa institutsioonidele nende suurem "läbipaistvus". Suurem demokraatlikkus. Või see, kui EL teeks silmanähtavalt rohkem selliseid asju, mis oleksid vahetult kogetavad ka harilikule inimesele: tagaks puhtamad rannad, paremad maanteed jne. Või kui ta sekkuks vähem oma regulatsioonidega igapäevaellu ega ärritaks nendega enam inimesi üle terve Euroopa. (Paar aastat tagasi kuulsin ma, kuidas üks Itaalia professor kurtis, et ELi üleregulatsioon on rikkunud ära traditsioonilised Itaalia veinid ja juustud, kirjutades nende tootmisele ette tarbetult kõrged hügieenistandardid. See professor on nüüd Euroopa Komisjoni president, mida tavaliselt, ehkki sageli ka ebaõiglaselt, niisuguses bürokraatlikus sekkumises süüdistataksegi.)

Mul on tunne, et kõige tähtsam võti suurema legitiimsuse saavutamiseks ja ELi jätkuva toimimise tagamiseks nii paljude ja erisuguste liikmete puhul on see, kui tehtaks vähem, aga paremini. Paraku pole Liidus ühtegi olulist institutsiooni, millel oleks selget huvi oma tegevusala piirata. EU-roopa institutsioonide kogu ajalugu seisneb üha uute ülesannete, kohustuste, järelevalverollide ja sekkumisvaldkondade lisandumises – mida kõiki õigustatakse eesmärgiga saavutada "veelgi tihedam ühtsus" või "teha veelgi enam kodaniku heaks" ning mille sätestamises liikmesriigid lepivad kokku põhimõtte järgi: "kui sina aktsepteerid minu lisandust, siis mina aktsepteerin sinu oma." Näiteks luuakse Nice'i lepinguga Sotsiaalse Kaitse Komitee, mille ülesandeks on liikmesriikide

"sotsiaalse olukorra jälgimine." Kas on see ka üks täpselt määratletud ja tähtis ülesanne?

Vastavalt Parkinsoni seaduse euroopalikule variandile loovad Komisjon, Nõukogu ja Parlament endale üha tööd juurde. Kusagil *acquis communitaire*'i 80 000 leheküljel leidub ikka mõni lepingupunkt või kohtumise resolutsioon, millega uut projekti õigustada. Kuid ega rahvuslikud valitsused ole palju paremad. ELi kuuekuised eesistujamaad lansseerivad sageli täiesti uusi teemasid: kultuuri või spordi või uue majanduse või mille tahes Euroopa. (2001 on "Euroopa keelte aasta".) Riigijuhtide üha sagedasemad kahepoolsed kohtumised toovad kaasa bilateraalsete euroalgatuste "nädalalõpu sortimente", kui eurovolinik Neil Kinnocki väljendit kasutada. *Last but not least* – rahvuslikel valitsustel enestel on halb komme sundida ELi võtma tarvitusele meetmeid, mida nad ise peavad küll vajalikuks, ent riigisiseselt ebapopulaarseks – näiteks kalleid saastamisvastaseid norme. Seejärel aga pööravad nad otsa ringi ja süüdistavad "Brüsselit".

Ühe väljapääsuna on siin soovitatud Euroopa Senatit, Euroopa Parlamendi teist koda, mis koosneks kas otsevalitavatest senaatoritest või rahvusparlamentide esindajatest ning käiks koos ainult mõned nädalad aastas. Senat peaks toetama palju kõneldud "subsidiaarsuse" printsiipi: et otsuseid võetaks vastu nii madalal tasandil, kui efektiivse tegutsemise jaoks vajalik.

See organ võiks jälgida, kas EL on rikkunud oma konstitutsioonilist või kvaasikonstitutsioonilist "kompetentsside kataloogi" (üleeuroopalisel, rahvuslikul või regionaalsel tasandil), ning näiteks ütelda: "EL ei tohi sekkuda sellesse koskhariduse probleemi, kuid ta peab rohkem tegelema näiteks tolle ökoloogilise probleemiga." Erinevalt Euroopa Ülemkohtust oleks Parlamendi teisel kojal otsene demokraatlik legitiimsus. Ent veel ühe institutsiooni loomine oleks veider viis bürokraatiat kärpida: just nagu liitmine selleks, et lahutada. Kas ei langeks seegi ettepanek europarkinsonismi ohvriks?

8.

Lähemal vaatlemisel on näha, kuidas Brüsselis käib kogu aeg vaikne privaatne draama: erinevatest ja ajaloo käigus teineteisele vastandunud rahvustest indiviidid püüavad iga päev ületada rahvuslikke huvisid ja rahvuskeeltes juurdunud mõttemalle – et saada selleks salapäraseks olendiks, eurooplaseks. Kuid seal puudub avalik draama. Kõige rohkem meenutavad poliitilist teatrit tähtsad tippkohtumised, nagu Nice'is, kuid neid kirjeldatakse pigem rahvusvaheliste vehklemisturniiridena. Larry Siedentrop, väga mõttetiheda raamatu *Democracy in Europe* autor, meenutab, kuidas eelmisel sügisel ELi tuleviku teemalisel konverentsil osaledes pani ta tähele, et ainus asi, millest kõik kohvipauside ajal kõnelda tahtsid, olid USA presidendivalimised – mis dramaatiliselt sõltusid noist augukestest Florida valimissedeleis.

Teatud määral käib niisugune avalik draama igas riigis ja kõige rohkem on seda USAs. EU-roopa tasandil see aga puudub. Kuigi nii mõnedki eurooplased

on paigutanud oma autonumbriplaadile Euroopa lipu, leidub siiski väga vähe inspireerivat sümboolikat, salapära ehk seda, mida Walter Bagehot Briti konstitutsioonist kirjutades on nimetanud lihtsalt "maagiaks".

Enamiku eurooplaste jaoks on EU-roopa lihtsalt igav. See *grand ennui* on suureks ohuks kogu europrojektile ning võib kujuneda tulevikuarengutele piduriks. Järgmisel aastal, mil võetakse kasutusele euro-rahatähed ning eri maade hindade võrdlemine muutub hõlpsaks, võib küll tekkida üleeuroopaline tarbimisvaimustus. Aga üle mõistuse käiv institutsionaalne keerukus ja ühtaegu üleeuroopalise avaliku sfääri puudumine muudavad Euroopa institutsioonide ümber avaliku draama või maagia tekkimise etteaimatavas tulevikus võimatuks. Võibolla peab EU-roopa lihtsalt ilma selleta läbi ajama.

9.

Mõned eurooplased loodavad ja mõned ameeriklased kardavad, et EU-roopast saab ülivõim. Ühe arusaama järgi, mis on veel üsna valdav Prantsusmaal, peaks EU-roopast saama Ameerika Ühendriikidega konkureeriv ülivõim. Teise vaateviisi järgi, mis on levinud rohkem Saksamaal ja Suurbritannias, peaks ta olema USAle tugevaks partneriks. Laienenud EL, seni küll vaid paberil, on veelgi suurem ja tugevam. Aga ülivõimu EU-roopast ei saa. Lähemas tulevikus ei suuda ta fokuseerida niisugust majandusliku ja sõjalise võimsusega kaetud poliitilist tahet, mis oleks vajalik võimu kontsentreeritud suunamiseks väljapoole oma piire.

Praegusel ajal paistab, et ELi liikmesriikidel on raske jõuda isegi selle üpris tagasihoidliku eesmärgini, et luua 60 000-meheline hästi varustatud, hästi väljaõpetatud ja mobiilne kiirreageerimisjõudude üksus. Niisugust väesalka võib ehk kunagi tarvis minna selleks, et päästa mõningaid eurooplasi välja mõnest rahutust Aafrika riigist, või mõnes muus väiksemas rollis kusagil mujal. Kuid on väga ebatõenäoline, et see suudaks omal käel midagi rohkemat korda saata. Muidugi, kaubandus- ja majandusabiläbirääkimistel võib EList saada niisama tähtis jõud kui USA. Kuid see ei tähendaks veel ülivõimu. Kui asi puudutab välispoliitikast, siis on selge, kuidas tuleb vastata küsimusele, mille väidetavasti olevat esitanud Henry Kissinger: "Te mainisite Euroopat, aga kas te oskate öelda, mis numbril ma peaksin helistama?" Euroopa on ikka veel "konverentsikõne".

10.

EU-roopa, mis tahab saada ühtseks ülivõimuks, on nagu Hans Christian Anderseni muinasjutu näkk, kes tahtis saada tüdrukuks: ta jalad valutasid kogu aeg, sest tegelikult oleksid need pidanud olema sabauimed. Kuid Euroopal ei tarvitseks olla õnnetu. Ta peab lihtsalt aru saama, kes ta on.

EU-roopa on võimas majandusühendus. Ta on üha enam ka ühist Euroopa õigust järgiv ühendus. ELi tugevaks küljeks pole võimu ja julgeoleku suunamine väljapoole, kuid ta ise on turvaline kooslus – riikide grupp, kelle jaoks omavahe-

liste erimeelsuste lahendamine kuidagi teisiti kui rahumeelsete vahenditega on muutunud mõeldamatuks. Ja enamik teisi riike selles maailmajaos tahab ELiga liituda. Kuigi tegu pole kaugeltki otsese demokraatiaga ning ebatõenäoline on, et ta selleks ka saab, on see ikkagi demokraatiate ühendus. Need demokraatiad kontrollivad, olgugi et puudulikult, ELi toimimist ja seega annavad sellele mõningase legitiimsuse. Võrreldes Euroopa minevikuga – ja Balkani olevikuga – on see juba suur põhjus rahuloluks.

Kui te otsite sidusat mõistuspärast demokraatlikku struktuuri, siis peate viieteistkümne riigi ELis pettuma ja küllap on selleks veelgi enam põhjust kahekümne seitsmest riigist koosneva EU-roopa puhul. Kui te aga mõistate seda pigem protsessi kui struktuurina, pigem meetodi kui ehitisena, siis teil pettuda ei pruugigi. Ja te võite olla üpris optimistlik, et kahekümne seitsme või kolmekümne seitsme riigiline EL suudab kuidagi toime tulla. Mugandades Churchilli kuulsat lauset demokraatia kohta: "See on halvim kõigist võimalikest Euroopatest, v.a need Euroopad, mida on senini järele proovitud."

Need tähelepanekud ei anna kokku mingit hõlmavat nägemust, rääkimata ettepanekust Euroopa ümberkavandamiseks. Ometigi vihjavad nad, milline võiks olla vastus küsimusele, millega ma alustasin. Tõepoolest, Euroopa ei saa kunagi olema Euroopa, sest ta on muutumas Euroopaks. Kuid see ei tähenda, et ta peaks jällegi muutuma tagasi Euroopaks.

Inglise keelest tõlkinud Märt Väljataga

VAATENURK

HASSO KRULL
Auraalne Contra

CONTRA. SUUSAMÜTSI TUTT. Luulet aastatest 1974–2000. Mina Ise, Urvaste-Tartu, 2001. 160 lk. Hind 66 kr. CONTRA ON ÕHK. Helikassett. Mina Ise, 2000.

No
One listens to poetry.
(Jack Spicer)

1.

Kirjutatud luule võib raamatust välja pääseda põhiliselt kahel viisil. Üks neist käib lugeja kaudu ja märgib ühtlasi lähenemist autorile: see eeldab luuletuste mälluvajutamist, nende suulist "meenutamist" enamasti fragmentidena, autori hääle teatavat interioriseerimist, teksti kinnistumist signatuuri külge, mis on oluline isegi siis, kui autori nime ei suudeta meelde tuletada. Teine käib laululiste, muusikaliste, viisistatud esituste kaudu, mis ühtlasi märgivad autorist kaugenemist: teksti autori isik on järjest vähem oluline, selle asemel tajutakse teksti muusika osana, viisile "külge kleepununa", mõne laulja või paljude lauljate häälega ühtesulanuna. Nende kahe vahele jääb kolmanda võimalusena autori enese esitatud tekst, mis ühelt poolt intensiivistab mälluvajutamist ja autori interioriseerimist (vajutame lisaks sõnadele mällu ka autori enesesuhte), teiselt poolt aga sarnaneb laululise esitusega (tekstile "kleepub külge" autori tämber ja intonatsioon). Kolmanda võimaluse erijuhud on teksti esitamine "laenatud" häälega (näitleja, teise autori või mõne muu enam-vähem samastunud, rollilise isiku häälega) ja see, kui autor ise oma teksti laulab.

Kõik need võimalused ja erijuhud võib kokku võtta luule *auraalsuse* mõiste alla. Auraalsus viitab niihästi sellele, mida pidas silmas Walter Benjamin, kirjutades kunstiteose "aurast", kui ka luuleteksti oraalsele ja auditiivsele olemisele üldse. Auraalsus on luule puhul see, mida võtame vastu kõrvaga, ükskõik, kas luuletus siseneb meie kõrva kellegi teise või meie enese hääle kaudu. Ilma auraalsuseta luulet olla ei saa, ehkki trükitud luuleteksti on võimalik tõlgendada ka auraalsusest mööda minnes; kui võtta auraalsust luule olulise osana ja seada see fookusesse luulet tõlgendades, saame midagi, mida võib nimetada teksti "kuulatamiseks" (*close listening*). Niisuguse lähenemise juures on ühtviisi olulised nii luuletuse heliline tervik kui autori enese intonatsioonid luuletust esitades, nn audiotekst.[1]

[1] Kõige selle kohta põhjalikumalt vt kogumikku: Close Listening. Ed. by Charles Bernstein. New York, 1998.

Contra puhul näib auraalne lähenemine olevat peaaegu möödapääsmatu. Siseneda Contra luulesse vaid trükitud teksti kaudu, arvestades üksnes ta salmidesse kätketud "tähendusi", analüüsides nende "sõnumit" või "ülesehitust" – sellega me ei jõuaks kuigi kaugele. See tähendab, me küll jõuaksime kuhugi, võiksime luuletuse interpreteerimisel läbi käia teatava tee, aga see oleks ainult pool teed, kust edasi sõltub kõik kuulatamisest. Mõnel juhul, muide, ei saa tõlgendamist ilma hääldamise ja kuulatamiseta alustadagi:

vanasti kui loodi Jumal
alguses ta elas Hiiumaal
(79)

Niisuguse kaksikvärsi tähendus sõltub täielikult intonatsioonist, rõhkude nihutamisest, loomuliku kõnerütmi häirimisest jne. Mida lähemale me teineteisele toome sõnade "Jumal" ja "Hiiumaal" suulise väljenduse, nende võimaliku helilise sarnasuse, seda rohkem omandab kaksikvärss mõtet, muutudes tõeliselt auraalseks; kui hakkame neid sõnu teineteisest jälle kaugendama, auraalsuse efekt kaob ja meie ees on üpris arusaamatu lause. Siin on puhtal kujul tegu nn auraalse ellipsiga[2], kus hääldaja peab ise täitma teksti tähendusliku lünga, kasutades selleks auraalseid vahendeid. Kui niisugust teksti hääldab selle autor ise, saame puhta audioteksti, mis sisaldab trükitud tekstist tunduvalt rohkem ja mida enam ei saagi vastu võtta teisiti kui auraalselt.

Contra on luuletajana teadlikult auraalne. Seda tõestab veenvalt tema valikkogule "Suusamütsi tutt" eelnenud helikassett "Contra on õhk", mille materjali on 1999. aasta jaanipäeva hakul Urvastes salvestanud Urmas Vadi ja Jaan Tootsen. "Ja nad lindistasid," kirjutab Contra kasseti voldikul, "kuidas ma laulsin ja luulet lugesin, saatjaks Urvaste linnud, koerad, kärbsed, minu sünnikodu Suur-Horma talu kukk ja meie tiik koos seal elavate konnadega. Publikuks juhuslikult Urvastesse sattunud klassiekskursioon Tallinnast. Poonusträkk lindistati eelmisel õhtul Annimatsi kämpingus Otepää lähiksel, ehitusfirma Roxor Ehitus firmapeol..." Kuidas võiks luuletaja oma teksti auraalsust veel rohkem rõhutada? Tõepoolest, me käivitame kasseti, ja kuuleme koerte haugatusi, lindude vidinat, konnade krooksumist, vettehüpete plartsatusi... Ja on ka publiku hõiked, naer, käteplagin, mõnesid kordusfraase korratakse Contrale järele, mõnesid laule lauldakse kaasa. Kõik see kuulub auraalselt Contra audioteksti juurde, on teatud mõttes tema luule osa, samuti nagu Contra enese kerge ja õhuline tämber, tema vabastav intonatsioon.

Helikasseti A-poole juhatab sisse auraalne "intro", kus kõigepealt kuuleme mööduva auto mürinat, seejärel Contra häälejuppi ("Ah..."), paari naerurõkatust ja köhatusi, katkendlikke fraase, ning seejärel hakkab Contra publikuga suhtlema: "Me teeme teile luuleõhtu." – "Normaalne," hüüab keegi publiku seast. Va-

[2] Vt N. P i o m b i n o, The Aural Ellipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry. Rmt-s: Close Listening, lk 53–72.

hetatakse veel fraase ("Tere tulemast, kallid turistid, Urvastesse (*naer*)" jne), seejärel hakkab Contra lugema "Enesetapjate klubi". Kogu sellest helidekogumist mõjus mulle kõige tugevamini just sissejuhatav autohääl – ühe assotsiatsiooni tõttu. Mulle meenus nimelt kunagi telekas nähtud intervjuudeseeria John Cage'iga, kes oli 20. sajandi muusikalise avangardi tõeline "Contra" ja peale selle veel väga viljakas ja mõjukas luuletaja. Vabas õhus tehtud intervjuus rääkis Cage, et muusika seisukohalt pole erinevatel helidel vahet, need kõik on tegelikult muusika, ja pole põhjust anda eelisseisundit spetsiaalsete instrumentidega tehtud moduleeritud helidele. Filmilõik oli tehtud maantee ääres, ja just sel momendil lähenes väikeselt kõrvalteelt auto, aeglustades käiku, et pöörata maanteele. Seda märgates katkestas Cage kõne, tõstis käe ja lausus oma kummalise humoorika veenvusega: "Isn't it beautiful?" Järgmisel hetkel mattis helipildis kõik muud hääled maanteele pöörava auto mootoripõrin.

2.

Contra auraalsust on seni kõige põhjalikumalt käsitlenud Taive Särg kirjutises "Contra: meedia, kirjanduse ja folkloori vahel"[3]. Taive Särje lähenemisnurk on etnoloogiline, ta võtab Contrat kui tänapäeva rahvalaulikut ja püüab teda hõlmata tervikliku fenomenina, mis jääb – või ulatub – kunstluule raamidest väljapoole: "Contra esitab omatehtud luuletusi ja laule rõõmuga kõikjal, kus võimalik: nii kodumetsa vahel, trollis ja bussis kui ka väiksemas seltskonnas või kultuuriüritustel jm. Veiko Märka kirjutab, kuidas pärast intervjuud "sõidab Contra rattaga Antsla poodi ja ostab muuhulgas oma koera nimelist (Täpi) vorsti. Ja laulab müüjatele ja ostjatele paar laulu." (...) Contra laulab tavaliselt ilma mingi pillisaateta ega pea korralikult viisi. Olen Contrat laulmas kuulnud nii laiemas kui kitsamas seltskonnas, avalikel üritustel ja sünnipäevadel. Seitsmel korral olen ta esinemist lindistanud või filminud (koos Indrek Särjega)" (154–155). Ligikaudu sedasama, mida mina siin nimetan "auraalsuseks", nimetab Taive Särg etnoloogina "sünkretismiks": "Contra laulmisel on tähtis ka tema üldine käitumine, liigutused ja miimika. Elav esitus seob eri kultuurivaldkondi – folkloori, kirjandust, muusikat, näitekunsti. See on sünkreetiline, seega folkloorilähedane, kuivõrd sünkretismi peetakse rahvaluule üheks olemuslikuks tunnuseks" (156).

Niisugune lähenemine luulele ja luuletaja isikule on tähelepanuväärselt avar. Tunduvalt avaram, kui kirjanduskriitikas muidu kombeks. Kui esitada küsimus, kas siit saab veel kaugemale minna, vastaksin sellele, et minu meelest ei saa – Taive Särje käsitlus on valitud vaatepunktist ammendav. Vaatepunkt ise on õigustatud: rahvaluule poole peale jäävad Taive Särje järgi Contra isikuimago, loomisviis, esitussituatsioon ja esitusviis ning sünkretism, kusjuures "üksikud Contra tekstid on läinud rahva sekka ning muutunud isegi anonüümseks" (158). Seega peaaegu kõik, välja arvatud Contra luuleraamatud,

[3] *Vikerkaar* 1999, nr 5–6, lk 153–162.

mille on kirjastanud Mina Ise, tema kuulumine Kirjanike Liitu ja kõigest sellest tulenev luuletajastaatus meedias ja avalikus arvamuses. Nüüd võib küsida veel ainult seda, kas niisama avaralt ei saaks Contrat vaadelda ka siis, kui võtaksime teda kui luuletajat, kes raamatute autorina teistest raamatute autoritest põhimõtteliselt ei erinegi? Arvestades seejuures ometi kõike, mida Taive Särg on etnoloogina juba nii veenvalt ja üksikasjaliselt kirjeldanud?

Lähtudes vaid teksti analüüsist, oleks see kas raske või võimatu. Me võime Contrat küll "lugeda" ja "tõlgendada", aga tema "sünkretismi" ei suuda me sellega hõlmata. Seevastu lähtudes arusaamast, et luule on midagi rohkemat kui trükitud tekst, et luule juurde kindlasti kuulub ka audiotekst luuletaja esitusena jne, võime väita, et kuigi Contra etnoloogi silmis kaldub kujunema "tänapäeva rahvalaulikuks", võib ta kirjanduskriitiku silmis sama hästi olla "tänapäeva luuletaja", kes on luuletuste esitamisviisi talle sobival moel uuendanud ja kelle puhul see esitusviis on teatud mõttes loomingust lahutamatu. Seejuures pole Contra päriselt lahti öelnud ka tänapäevase luulelugemise kõige tuntumast vormist, kus "inimene seisab üksi kuulajaskonna ees, hoides käes teksti ja kõneldes kummalise häälega"[4]. Jah, Contra tekstid on tavaliselt tugeva vemmalvärsilise rütmimustriga, ta esitab neid hoogsalt ja valjuhäälselt, sageli eufooriliselt – aga kõike seda on teinud ja teevad paljud tänapäeva luuletajad. Ja kui Contra hakkabki laulma ("ega pea korralikult viisi"), siis kõik tema kasutatud "sümbolmeloodiad" ja "kaverid"[5] üksnes täiendavad, paisutavad, nüansseerivad ta audioteksti, luues sellega juurde uut auraalsust, Contra kui luuletaja auraalsust.

Missugune see auraalsus spetsiifiliselt on? Milline on Contra auraalne omapära? Minu meelest saab seda jälgida vähemalt kolmel tasandil: 1) vemmalvärsi käsitus, selle rütmiline moduleerimine, 2) auraalne intertekstuaalsus sümbolmeloodiate ja kaverite puhul, 3) audioteksti peenemad nüansid, tämber, intonatsioon, taust, müra, pausid. Vaatlen nüüd neid kõiki kolme eraldi.

Vemmalvärsi tasand on see, mis ühelt poolt seob Contra luulet muu trükitud luulega (kohe Contra raamatut avades tunneme žanri ära), teiselt poolt aga teatava ajaloolise esitustraditsiooniga, mis viitab tagasi vähemalt kaheksakümnendate aastate algusesse, Beieri ja Moguči aegadesse – nende kaudu aga veelgi kaugemale. Beieri hoogne, bravuurne, pateetiline auraalsus, ja selle veel hoogsam ja pateetilisem teisend Moguči kujul, koos tugeva undergroundi-auraga – need lõid selle fundamentaalse rütmimustri, mis mõnede punkluuletajate vaheastme kau-

---

[4] P. M i d d l e t o n, The Contemporary Poetry Reading. Rmt-s: Close Listening, lk 262.
[5] "Sümbolmeloodia" mõiste on Taive Särg laenanud Evi Arujärvelt, kelle järgi "sotsiaalne kontekst ja kasutamissituatsioon on [sümbolmeloodiale] tähenduse andnud, mida antud ajas ja kultuuriruumis on võimatu eemaldada" (159). "Kaveri" mõiste võtab Taive Särg Contra enese popmuusika-mõjulisest pruugist.

du jõudis üheksakümnendatesse aastatesse, Contra ja tema kaimudeni. Iga lugeja jaoks, kes on selle auraalse mustriga tuttav, hakkab ta ka tummal lugemisel otsekohe tööle ja toetab teksti "kusagilt alt", vahetult läbielatud traditsiooni auraalsest ja isegi kehalisest mälust. Ühtlasi lööb see Contra luulelugemise maneeri kergelt lahku tänapäeva kõige levinumast maneerist, mis "on liiga reeglipärane, et olla vestlus, liiga intiimne ja tagasihoidlik, et olla kõne või loeng, liiga tahumatu ja isiklik, et olla teater"[6]. Beierlik-mogučilik-pungilik lugemisviis on pompöösne, mitte "intiimne ja tagasihoidlik". Niisuguse lugemisviisi efektseid näiteid leidub küllalt kassetil "Contra on õhk", näiteks "Enesetapjate klubi" ("Suusamütsi tutis" lk 52) või "Läksid sa" (54), kusjuures teksti puänteerimisviiski sarnaneb väga omaaegsele Beierile.

Hoopis teine maailm avaneb Contra puhul siis, kui tuleme tema sümbolmeloodiate ja kaverite juurde. Siin lööb intensiivsemalt kui kuskil mujal välja Contra ülesehitav intertekstuaalsus, mis on omaette mahukas teema ka tema trükitud teksti puhul (lastekirjandus, populaarkultuur jne). Sümbolmeloodiad võimendavad intertekstuaalsust, interteksti teisendamine võib siin kokku langeda meloodia enese deformatsiooniga (Contra ju ei "pea korralikult viisi"), või kui on tegemist kaveriga, siis astub esitus dialoogi terve popkultuuri kihiga (näiteks Nirvana ja kõik Kurt Cobainiga seostuv, Vennaskond ja Trubetsky jne). Niisugune auraalsus on hoopis teist tüüpi kui oli Beieri ja Moguči oma: see seostub pigem Juhan Viidingu kunagiste "lavakavadega", kus samuti kasutati rohkesti sümbolmeloodiaid. Viidingu "lavakavad" dialogiseerusid seltskondlike laulude kihiga, mis omal ajal ringles trükitud või käsitsi ümberkirjutatud laulikute kaudu[7], ja ehkki Viidingu esitusviis oli Contra omaga võrreldes tunduvalt laululisem ja musikaalsem, võib vähemalt lähtekohti siin pidada sarnasteks.

Sümbolmeloodiad (mille mõnesid näiteid Taive Särg eraldi vaatleb, vt lk 158–161) toetavad Contra auraalset sõnumit eriti siis, kui on tarvis vastandada väikest ja suurt, lähedast ja kauget, maad ja linna, kodu ja välismaad jne. Contra ise on alati väikese ja lähedase poolt, kuigi ta seda ei manifesteeri otse, vaid rea irooniliste distantseerumiste ja ümberpööramiste kaudu. Kassetil "Contra on õhk" esitab seesugust sõnumit kõige puhtamalt "Urvaste laul", mida Contra kannab ette viisil "Kui ma tahaks teile laulda kõige kallimast, / siis ma laulaks oma armsast Tallinnast". Contra laul seevastu algab ridadega: "Kogu eesti rahvas muutunud on kurvaks sest / nad ei ole kuulnud laulu Urvastest". Kirjutatud tekstis ei nimetata Tallinna mitte kordagi, kuid audiotekstis on "Tallinn" meloodia kaudu sees, nii et tekib tuntav kontrapunkti-efekt. See efekt, mida tema selge regionaalse ja poliitilise sihi tõttu võiks nimetada ka "cont-

[6] P. M i d d l e t o n, sealsamas (tsiteerin nüüd lause teist poolt).
[7] Seda populaarkultuuri kihti on hiljuti kogutud Udo Uibo koostatud "Lauluraamatusse" (Tallinn, 1996), kust leiab mitmeid Viidingu laulude intertekste.

rapunktiks", on Contra esitustes väga püsiv ja avab ehk kõige täpsemini Margus Konnula pseudonüümi: Contra ongi "contra" just selles mõttes, et ta vastandub mis tahes keskuse, metropoli või peavoolu dikteeritud tekstidele, vaevumata seejuures neid tekste lammutama kõrgkultuuri tasapinnal. Niisuguse agressiivsuseta vastandumise hea näide on kasseti B-poole 4. pala "Ma armastan teid kõiki", mis on trükitud tekstina ilmunud kaveritekogus "Üüratu üürlane" (1996, lk 4–5). Nii skripti kui audioteksti intertekstiks on Vennaskonna tuntud laul "Ma armastan Ameerikat" Tõnu Trubetsky sõnadega[8], mille esimene salm kõlab:

Sõidan autos kauni daamiga,
meile silma teeb
linn värvilise reklaamiga.
Veri soontes keeb.
Ma armastan Ameerikat!

Trubetsky teksti töödeldes ei ole Contra orienteerunud mitte maa/linna, kodu/välismaa vms vastandusele (ehkki need tagaplaanil jäävad aktiivseks). Seesugust vastandust ei soosi lähteteksti päritolu, mis asetab ta Contrale ajaliselt ja kultuuriliselt liiga lähedale. Nihe seisneb hoopiski objekti määratluse muutmises, nagu juba pealkirigi ütleb:

inimesi leidub ilma peal
mitu miljardit
mina sammun nende keskel seal
kandes loosungit
MA ARMASTAN TEID KÕIKI

Trubetsky mängib oma laulutekstis riimi *Erika/Ameerika* kahemõttelisusega ("Teada saan et ta on Erika, / justkui oleks nüüd / avastanud ma Ameerika") ja jõuab siis retoorilise kontrastini:

Äkki küsib minult Erika,
kauguses on pilk:
"Armastad mind või Ameerikat?"
Vastan silmapilk:
"Ma armastan Ameerikat."

Just selle kontrasti pöörab aga Contra täielikult ümber, tõmmates lähteteksti külmal dändismil nii-öelda "vaiba alt ära":

öeldakse et armastada võin
ühte tüdrukut
mina selle peale käega lõin
kuulgu iga mutt
MA ARMASTAN TEID KÕIKI

ja kui nõuab minult Erika
vasta jalamaid
armastad mind või teist Erikat
mul jääb öelda vaid
MA ARMASTAN TEID KÕIKI

Muidugi kuulub asja juurde ilmtingimata ka see, et Contra ei "pea korralikult viisi", esineb ilma saateta jne – niisiis kõik see, mis määratleb tema kuju kui luuletaja

[8] Tekst on korduvalt ilmunud, mina võtsin selle leheküljelt my.tele2.ee/klassivanem/s6nad/rock.

kuju ja tema esinemisviisi kui ühe tänapäevase luulelugemise võimaluse.

Tulles audioteksti peenimate nüansside juurde, võib kohe ettehaaravalt öelda: siin on Contra kõige omapärasem ja kõige intensiivsem. Kõik selle, mis võib puudu jääda tema tekstiraamatuid lapates, ja selle, mis kaverite ja sümbolmeloodiate puhul jääb veel ainult "trikiks", teeb tasa tema luule esitus. Hoogne ja õhuline rütm, humoorikas ja liikuv intonatsioon, kummaliselt helge, vaid pisut värelev tämber – kogu see Contra auraalsuse sarm, mis teeb tema ettekande nii meeldejäävaks ja milleta minu meelest kaks eelmist tasandit täielikult ei realiseerukski. Peale selle mitmesugused lavastuslikud efektid, suhtlemine kuulajaskonnaga, pöördumised juuresviibijate poole, vahetu konteksti arvestamine: need teevad Contra esitusest tõelise *performance poetry*. See audioteksti tasapind mõjub tekstidele tagasi, teisendab nende tähendust ja lubab teha mõnesid üldistusi, mida ilma Contrat ennast kuulmata küll ei julgeks teha.

Kasseti "Contra on õhk" B-poolel leidub väga lihtsakoelise sisuga kaver "Peerukuningas part üks", mida "Suusamütsi tutti" ei ole võetud.[9] Tegu on kerge vemmalvärsiga, mis, nagu Contral ikka, mängib tüseda "rahvaliku" huumoriainega, viies selle pisut tasakaalust välja mõne ülevõimendatud kujundiga ("siis kõik näitajad on normis / kui ta taga kukub kass") või ootamatu mõtteuperpalliga ("edukas ta täringuga / kui ka ühe veeretab / ilma pikalt mõtlemata / selle kuueks peeretab"). "Peerukuninga" enese figuur antakse tüüpilise poplauluteksti sarnaselt, kus pilk on fokuseeritud objektile ja vaatleja ise välja jäänud:

siis kui tänava peal kõnnib
eemaldub tast rahvamass
kaugelt tuntakse kui tuleb
tema – peerukuningas

kui ta tuleb gaasid kõhus
lahti päästab rahva seas
kevadet on tunda õhus
rahval gaasimaskid peas

Pärast kaht esimest salmi hakkab Contra imiteerima bändi saatel laulmist; seejärel, "laulnud" maha kaks järgmist salmi, pöördub ta uue värsini jõudes kuhugi kõrvale, itsitab ja räägib midagi, mis mikrofoni selgelt ei jõua; siis hakkab heleda häälega naerma, naerdes väikeste hingamispausidega otse mikrofoni rohkem kui 40 sekundit. Järgnevad samamoodi poollauldes kaks viimast salmi, kuni puändini "peer ei kaota oma hinda / kui tast üle sõidab teerull".

Mis mind selles helilõigus kõige rohkem köidab, on just see 40-sekundiline lõik, mida täidab esitaja pingevaba, vallandunud ja lõõgastav naer. Contra naerab otse mikrofoni, püüdmatagi naasta teksti juurde ja hoolimata sellest, et publik kuulab teda vaikides: veidi aja pärast hakkab naer kõlama kummaliselt, tekitades juba veidi kõhedust. Ootame, et Contra naeru lõpetaks ja tuleks tagasi teksti juurde: ta teebki väikese mõtlemis-

[9] Vt Üüratu üürlane, lk 38.

pausi, kuid hakkab siis uuesti naerma. Naer eraldub nüüd tekstist ja muutub korraga sõltumatuks, iseseisvaks, nii-öelda naeruks naeru pärast; tekib tunne, et nüüd see enam ei lõppegi, siis aga hakkab Contra äkki köhima, pöörab kõrvale, jääb vait ja hetke pärast paiskabki selge häälega välja järgmise salmi.

Tahaksin öelda, et selles auraalses episoodis on mõnes mõttes Contra poeetika võti. See tähendab, audioteksti kuulatades muutub äkki teravalt tajutavaks Contra võime *distantseeruda ilma eraldumata*: isemoodi impersonaalsus, mis on peidetud kuhugi vemmalvärsi, kaverite, tüseda nalja, obstsöönsuste ja musta huumori vahele. Tänu sellele distantsile saabki Contra luua omamoodi silla kauge ja lähedase, rahvapärase ja kirjakeelse, maaelu ja popkultuuri, teismeliste ja täiskasvanute vahele; saab luua teatava üldise horisontaalse dimensiooni, kus kõik erinevad elemendid muutuvad võrdväärseteks ja ükski pole teistest kõrgem või olulisem.

See horisontaalne dimensioon ongi minu meelest Contra tõeline sõnum, nii-öelda "Contra poliitika". Selle asemel et laulda laulu Tallinnast, laulab Contra oma kodusest Urvastest; selle asemel et otsida endale kirjastajat, kirjastab Contra oma raamatud kui Mina Ise; selle asemel et armastada Ameerikat, armastab Contra "meid kõiki". Vertikaalselt läbib Contra oma vemmalvärssides kõik keele, kultuuri ja ühiskonna kihid, aga tema vemmalvärsi meedium loob dehierarhiseeritud horisontaalse tasapinna, kus need võrdsustuvad ja suhtlevad ühtsel alusel. Niisugune vemmalvärsikasutus on pisut vastuoluline, sest vemmalvärss eeldab *kõrge/madala* selget vastandust, ja sellel vastandusel põhinevad kõik Contra koomilised efektid; võiks öelda, et Contra küünitab oma meediumist väljapoole, millegi ulatuslikuma suunas – mida ei ole proovinudki Beier ja Moguči, mille aga realiseeris Üdi.

Mulle võib nüüd ette heita, et lähenen Contrale liiga "kõrgkultuuriliselt". Osalt on see õigegi, aga sõltub siiski perspektiivist. Nii puht vemmalvärsilise kui ka auraalse Contra intensiivset horisontaalsust on raske eitada – ja eitada ei saa ka seda, et kuigi Contra võib olla (Taive Särje määratluse järgi) "tänapäeva rahvalaulik", on ta samavõrd ka luuletaja, kes esineb kõikjal üle Eesti, kirjastab raamatuid, avaldab tekste kirjandusajakirjades jne. Kassetist "Contra on õhk" olen näinud isegi CD-väljaannet. Niisiis, Contra on ikkagi ka selles "teises mängus" sees, kusjuures ta ühtlasi jääb vemmalvärsside kirjutajaks. Ja teksti, skripti pinnal see ongi ainult nõnda. Aga auraalselt enam mitte, mitte *ainult*. Auraalne Contra viitab vemmalvärsist väljapoole. Muide, tema kasseti peal esitatud pala "Enjoy the silence", mida Contra kangekaelselt palub publikul "kaasa laulda", on ju samuti kaver – aga mitte ühelegi poplaulule, vaid hoopis John Cage'i teosele "4´33´´"...

MIHKEL SAMARÜÜTEL
Märkmeid Tarmo Tederi raamatust

TARMO TEDER. JUTTE KAMBRIST 27-1. Varrak, Tallinn, 2000 (tegelikult 2001). 288 lk. Hind 127 kr.

* "Tõesti olen proovinud tsivilisatsioonis aktsepteeritud vahendeid, et peletada – mida? Kurat võtaks! Mida ma pidevalt iga nädal paar korda peletada püüan?" (lk 20).

* Paistab, et kultuurileht *Sirp* on üpris loominguline koht. Lisaks sellele, et seal kultuuri kajastatakse, seal ka luuakse kultuuri. Nii elab ja särab Mihkel Mutt, Eesti luulepõldu künnab Doris Kareva, nii visandavad ka Jan Kaus ja Tarmo Teder mõningaid eesti proosa jõujooni.

* Võib vist julgelt väita, et selle raamatuga on Tarmo Teder jõudnud eesti nüüdiskirjanduse kümne esiprosaisti hulka. Ja seda on temalt juba mitu aastat oodatud (Vaapo Vaher jt). Nagu juba mitmel pool mainitud, on kaasajast raske leida Tederile lähedast kirjutajat. Ei leia seda minagi. (Võibolla Kivastik?)

* Kahjuks paistab Tederi teiseks nimeks kujunevat "Kopli naturalist".

* Samas – oleks see tekstikogumik ilmunud paar aastat varem, ilma 1998.–1999. aastal kirjutatud nn Kopli juttudeta, oleks tegemist olnud üpris tavalise raamatuga. Või isegi igavana.

* Huvitav, et kirjastus Varrak on välja andnud küllaltki koledalt kujundatud raamatu. Kui tavaliselt ponnistab Varrak teha kõvakaanelisi ja kriitpaberil klantsväljaandeid[1], siis Tederi raamat pärineks nagu 90ndate esimesest poolest. Kõik jutud on üksteise sabasse kokku lükatud ja seda kõike esitatakse mingil kollakal paberil. Kas on see kokkuhoid, tegijate möödapanek või peab see olema millegi märgiks?

* Raamatu esmakordsel lugemisel tekkis mulje, et küllap see Teder on hea kuulaja. Teistkordsel lugemisel tuli juurde mulje, et küllap see Teder on üks kogemuste otsija – selliste, mida võib vahel ka kirjandustekstiks kirjutada.

* Ausalt öeldes on see kogumik mulle samahästi kui esimene kokkupuude Tederi tekstidega. Võibolla on midagi ajakirjadest loetud, aga mälu ei mäleta enam. Nii pole ma lugenud ta esimest jutukogu[2], luulekogu ja romaani. Häbi tunnistada, aga puhtintuitiivselt on mulle kogu aeg tundunud, et Teder on rohkem keskealiste inimeste kirjanik. Ja ega ta kirjutagi hilispuberteedi hingevalust ja maailmaängist. Tema lugejad peavad olema kogenud stagnaaega ja taasvabanemist täiskasvanuna, et siin midagi hingelähedast(?) tabada. Näiteks on Tederist üsna üksmeelselt vai-

[1] Mitte ei saa aru, miks peab see Varrak igal juhul raamatu hinda kõrgeks kruvima, kas nad loodavad oma klantslikkusega mingit staatust või prestiiži näidata? Või tahavad seda oma lugejatele pakkuda?

[2] Kirjutamisaastate poolest – enne 1990 – võinuks ligi kuus vastsegi raamatu teksti sinna sobida. Miks siis ei sobinud? Koostajale liiga lahjad? Ega ometi tsensuur, pigem enesetsensuur?

mustunud nii Lembit Kurvits kui Andrus Kivirähk (*Looming* 2001, nr 4). Kuid samas tuleb öelda, et nii mõnedki tekstid olid ka mulle paeluvad, millegipärast on eriti painama jäänud "Kotka lend" (Kurvits on küll sellele ühe igavesti kõrgelennulise interpretatsiooni loonud).

* Arvatavasti mõjutab kogumiku algusesse paigutatud tekst "Harrastusalkohooliku meelespea" küllaltki tugevalt järgmiste tekstide retseptsiooni. Ehk lugeja isegi arvab, et tegemist on autori mingisuguse ülestunnistusega või hoopis programmilise avaldusega. Niisiis peaks tekkima autorist ettekujutus kui ühest ausast ja otsekohesest inimesest, kes võib ja tahab näidata oma tugevusi ja nõrkusi, midagi häbenemata. Üks sirgjooneline eesti mees. (Tegelikult ongi Teder internetiportaali Delfi üks rahvuslikumaid kolumniste.) Noh, ausalt öelda, siinkirjutajale mõjus see avatekst millegipärast segavalt, see nagu ahendas tõlgendusvõimalusi.

* Tegelikult ongi raamatu esimene tsükkel võtmeline, eks pärine just sellest tsüklist raamatu pealkiri ning sealt leiab ka siinse arvustuse algul tsiteeritu. Hea tahtmise korral võib juba siin näha niite kõigest sellest, mis hiljem ilmneb. Teatav mäng autobiograafilisusega, mõneti stamplik mehe- ja naisekujutus, alkohol; siin hakkab juba kuju võtma Tederi Kopli, ikka need lootusetult sassis inimsuhted ja paratamatu üksildus. Pahatihti kumavad Tederi tekstidest läbi ka taasiseseisvumist käsitlevad teemad. Selles tsüklis on ka raamatu kõige arusaamatum tekst – "Maailmaarmastuses" – justkui pohmellis Berk Vaheri *bad trip*. Aeg-ajalt esineb sellist literatuuritsemist teisteski tekstides, aga õnneks mitte nii silmakriipivalt. (Kivirähk: "Ronked kujundid ja omadussõnade liaanid mässivad Tederi jutud endasse ning nende lahtipakkimine pole isegi võsanoa abil kerge töö.")

* Tuleb olla tänulik, et Teder on sisukorda märkinud tekstide kirjutamisaastad. Nii võib öelda, et siinkirjutaja arvates on Tederil mõned perioodid, mil ta kirjutab huvitavamaid tekste. "Kõrgajaks" oleks 1992. ja 1998.–1999. aasta.

* 1992. aasta paiku kirjutatu on üpriski vaimukas ja leidlik ning üldiselt kujutab see kunstnike tegemisi. See ei ole kuigi filigraanne kirjutustöö, aga millegipoolest on just see natuke konarlik ja hüplik kujutamisviis võluv: "Kaheksas", "Viimane aktsioon", "Installatiivne kunstietendus".

* 1998.–1999. aastal kirjutatu on muidugi see "Kopli naturalism" (aga mitte ainult), mis on andnud kiitjatele hea võimaluse Tederi lahterdamiseks-sedeldamiseks. Ja kui kuskil on nii vorm kui sisu ühtviisi paeluvad, siis juhtub seda just nendel aastatel kirjutatu puhul: "Kolja surm", "Sibi Innu jõululobi", "Õhkija öö", "Kureikini revisjon".

* Mitme teksti puhul tekkis mõte, et siit võinuks ka midagi suurejoonelisemat välja kukkuda: näiteks "Õhkija öö" ja "Häda-abi" – päris korralikud põnevikud, mis Juhan Pajule paneks pika puuga ära. Kui tavaliselt jääb Teder kirjeldama üht suhteliselt kitsast aja- ja tegevuslõiku, siis neis tegutsetakse hoopis avaramalt.

* Vahel lööb Tederil välja ka naljakas pateetika – näiteks seal, kus ta Saaremaast ("Kakskümmend aastat hiljem") või Koplist ("Õhtul Koplis Tallinna lähedal")

kangesti hingestatult vestma kipub. Mina olen vist liialt kalk ja küüniline inimene.

* Nagu juba mitmel pool mainitud, on Tederi kangelased (eriti aga mehed) üpriski stamplikud – ikka need mehised mehed, kellel on mitmeid purunenud või purunemas olevaid naissuhteid, aeg-ajalt panevad nad korralikult viina või õlut, vahel viskavad mõned sajalised kasiinosse, vahel magavad armukestega või maksavad prostituutidele, muudkui liiguvad selles maailmas üksi ja otsivad oma jumalat. See on muidugi ülepingutatud üldistus.

* Paistab, et enne Tederit polnud uuemasse eesti proosasse millegipärast teed leidnud selline teema nagu kasiinodes mängimine, ka mängusõltuvus.

* Üks õpetlik iva igale lugejale ja mittelugejale – ei tasu plekkpurkidest alkohoolseid jooke manustada, transamehed võivad olla ladudes nende peale kusnud (lk 94).

* Lõpetuseks tunnistan ausalt, et tegelikult ma vist ei oskagi selle raamatu kohta midagi paikapanevat öelda. Näen küll, et on üle keskmise raamatuga tegemist, aga mingit erilist "sähvatust" mul sellega seoses ka ei teki. Loodetavasti Tarmo Teder ei tunne end sellest puudutatuna – sellel poleks küll mõtet.

FRANÇOIS SERPENT

Rehepapp ehk Eesti kyla esimesest viimase novembrini

ANDRUS KIVIRÄHK. REHEPAPP ehk November. Varrak, Tallinn, 2000. 200 lk. Hind 150 kr.

Nimekal prantsuse mentaliteediajaloolasel Emmanuel Le Roy Ladurie'l on raamat *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* (eesti keelde tõlgitud kui "Montaillou, prantsuse küla 1294–1324"), milles on taastatud yhe keskaegse Lõuna-Prantsusmaa territooriumil paikneva kyla elanike mõttemaailm, lähtudes inkvisitsiooniprotokollidesse kantud ylestähendustest kylaelanike sõnade ja tegude kohta. Sarnaselt Le Roy Ladurie'le on käitunud ka Andrus Kivirähk, kes romaanis "Rehepapp" mentaliteedi(aja)loolasena vaatleb yhe eesti kyla elanike toimetamisi, kirjeldades nende tegusid, sõnu ja mõtteid. Nagu prantsuse kolleegki, on Kivirähk juba pealkirjas maininud kirjeldatud syndmustiku piirdaatumeid: esimesest viimase novembrini. Aastaarvu puudumine paneb kyll mõtlema, millal kõik kirjapandu aset on leidnud või kas tegu yldse ongi minevikuga. Ka ei ole Kivirähk fikseerinud toimumispaika nii yheselt nagu Le Roy Ladurie. Kordagi, ka mitte teksti sees, ei ole mainitud kyla nime. Viimasel asjaolul näib olevat kaks seletust: yhest kyljest on "Rehepapi" kyla otsekui terve Eestimaa metafoor, teisalt ei ole kylaelanikel, kelle positsioonilt lähtuv vaade meile avaneb, vajagi oma autarksena funktsioneeriva elukoosluse kirjeldamiseks mingit nime sõnale "kyla" lisada. Ka

meie kasutame oma maailma kohta vaid sõna "maailm".

Millega siis selle kyla elanikud peaasjalikult tegelevad? Eelkõige varastamisega. Varastatakse kõike ja kõigi tagant. Armu ei anta tuttavatele ega võõrastele, naabrist vanakuradini välja, kõnelemata kirikuõpetajast või mõisasakstest. Varastamine on nii loomulik, et seda ei pea patuks isegi kylaelanike sydametunnistuse rolli etendav nimikangelane. Tõsi kyll, ärkamisaegse rahvajuhina manitseb ka Rehe-Sander oma rahvast kasinusele ja mõõdukusele, ent selle taga tuleks näha pigem elutarkust ja pragmatismi kui võõra vara himustamist taunivat moraalikoodeksit. (Nagu ikka, kuulab ka see rahvas oma Moosest vaid kriisiaegadel, mil rehepapil õnnestubki kyla hädamerest läbi juhtida.) Rehe-Sandri õpetus vargilkäimise kohta kõlab: "No käia ju võib, miks mitte! (...) Aga piiri tuleb pidada" (lk 6).

Kylaelanikke ei erista yksteisest see, kes varastab ja kes mitte (sest varastavad kõik), vaid see, *kuidas* keegi seda teeb. Näiteks avaldub Räägu talu peremehe Reinu rahvuslik meelsus ja põlgus mõisarahva vastu lugejale esmalt seeläbi, et iialgi ei pane Rein kätt sakste kraami kylge. Aga nagu kõik teised, ei jäta ka tema puutumata rahvuskaaslaste sahvreid ja aitu. ""Need on omad inimesed, mitte mingid saksa parunid!" rääkis ta. "Neilt võib võtta. Aga seda härraste värki mina ei seedi. Mõisa sahvrist näpatud liha ei lähe mul kurgust allagi!"" (lk 12). Siinkohal varjutab saamahimu kyll mehe mõistuse, sest pidev varastamisteahel kannab paratamatult osa mõisast riisutut ka Reinu lauale. Ent ohjeldamatu ahnitsemine ei domineeri yksnes "Rehepapi" kylaelanike mõistuse ja tundeelu yle, vaid ulatub ka teispoole elu ja surma piiri. Hingedeööl järeltulijatele kylla tulnud surnud esivanemate hinged tunnevad huvi eelkõige selle vastu, kas nende poolt eluajal kokku kogutud vara on ikka alles ja kindlas kohas, ning kui siis yks prosski on kaduma läinud, tõuseb kohe pahandus (lk 13). Et vanapaar Imbi ja Ärni kiltri matustele tyhjade kottidega tulevad, "mida nad kavatsesid täita selle toiduga, mida paugupealt ära süüa ei jaksa", ei mõju selles kontekstis sugugi ebaloomulikult või blasfeemiliselt. Sarnaselt toimivad ka kõik teised: "Haud kinni aetud, kutsuti rahvas peiedele. Seda ei lasknud keegi endale kaks korda öelda, sest tasuta kõhutäis erutas kõigi meeli ja paljud olid juba kirikus omavahel sosinal arutanud, et mida küll kiltripere täna peielistele süüa pakub. – "Nii kui ma eile õhtul kuulsin, et kilter on surnud, nii kohe panin oma sahvri lukku ja jäin tänaseid peiesid ootama," rääkis aidamees" (lk 47).

Siiski on Imbi ja Ärni omal moel tähelepanuväärsed tegelaskujud. Yleyldise varastamise taustal torkab silma rehepapi karm hinnang neile kahele: "Kaks poolemeelset inimest, kelle pealuusse ei mahu muu kui näppamine, mis neist ikka tahta" (lk 64). Eelnevat arvesse võttes ei tuleks seda lausungit mõtestada mitte kui etteheidet võõra vara himustajaile, vaid kui tõdemust, et nimetatud rumalate vanainimeste pähe midagi peale varastamise ei mahugi. Seega on Imbi ja Ärni kui varastava kylaelaniku (või ahnitseva eestlase) arhetyybid. Mis sest, et nende väetikeste igapäevane noos ei ole võrreldav

näiteks kyla aidamehe ambitsioonidega, kes teeb kolmest vankrist ja yhest mesilastarust hiiglasliku krati (lk 111), et see kannaks talle koju syletäie lambaid; lisades: "Võid võtta ka koos laudaga, kui sul sedasi mugavam on" (lk 116).

Saamahimu on kylaelanike jaoks peamine liikumapanev jõud, mida tabavalt iseloomustab yks väheseid Kyla kõrvalt jälgivaid tegelasi – katk: "Mis elu see teil ka on! Hiilite pimedas ringi ja varastate teineteise tagant, aga oma saagiga ei oska muud peale hakata, kui kaevate maasse või õgite keresse või lakute kõrtsis maha!" (lk 105–106). Rehepapp aga, kellel on kanda kyla ideoloogi roll, peab leidma seletuse või õigustuse ka oma lapsukeste sellele loomuomadusele: "Mets on täis tonte ja hunte, tõved luuravad põõsastes, katk võib iga hetk sisse astuda, mõis kamandab oma tahtmist mööda. Meie elu on samuti varastatud, ja iga päev peame seda igasugu vigurite ja trikkide abil uuesti näppama, et homseni hinges püsida" (lk 182).

Tegelikkuses olukord siiski nii tröostitu ei ole. Talurahvas saab oma kavalusega (et mitte öelda: alatusega) jagu nii tontidest, kylmkingadest kui ka teistest muinasjutulistest peletistest, tyssab nii kylmataati, katku kui Vanapaganat (viimast lollitab ta korduvalt ja lõpuks tapab lausa ära – lk 193). Ei ole tegelikku võimu ka sakstel ega kirikuõpetajal. Paruni paneb aidamees lihtsalt luku taha (ik 20), hingekarjasel lõhutakse lisaks sellele prillid ja nõiutakse ta tagatipuks suisa lolliks (lk 161). Võib öelda, et selles kylas on eestlane oma maa tegelik peremees. Lugu sellest, kuidas Aida-Oskar oma krati riukalikult hukka saadab, andes talle täitmiseks võimatu ylesande (lk 19), meenutab kuningakodade intriige või maffiapealikute käitumist, kui viimased soovivad kasutuks muutunud palgamõrtsukast vabaneda.

Tegelikult on "Rehepapi" kyla elanike ainukesed arvestatavad vaenlased iseenda pahed, teised rahvuskaaslased, haigused ja kõikjal luurav surm. Too häälitseb kutsuvalt metsas, varitseb tee ääres, luurab päeval ja ööl akende taga ning tuleb viimaks tarregi, olgu siis seaks moondunud surmava katkutõvena või moerõiva pähe sakstelt varastatud surnukleitidena, mis kyll ei tapa, aga mõjuvad pilkava meeldetuletusena, milleni ohjeldamatu saamahimu ykskord viib. Eks jõua ka katk oma eesmärgini inimlikke nõrkusi ära kasutades, lastes end noore neiu kujul yle jõe kanda vägistamisplaane hauduval kaubasetul või imbudes kylarahva pelgupaika hõberahana: "Ma ju tunnen teid, talumehi! Raha ei raatsinud leidja teisele näidata, vaid peitis kohe suhu, lootes mind ainult endale hoida" (lk 105).

Surmast kõneldakse juba romaani esimestel lehekylgedel ja juba siis kujutab ta endast karistust liigse ahnitsemise eest: seepi söönud ablas sulane jääb kyll ellu, aga seoses sellega mainib kratt rehepapile, kuidas hiljaaegu yks naaberkyla mees koos oma naise ja kuue lapsega kyynlaid õgides hinge heitnud. Aga surm võib tabada ka täitsa juhuslikult või siis heade kavatsustega inimest (kui sellist imelooma leidub): olgu näiteks nõia (lk 164) või kupja (lk 178) õnnetud lõpud. Samuti võib talumehe surma põhjustajaks olla teine kylaelanik, kes siis, kui saab karistamatult vihamehe elukyynla kustutada,

seda kahetsustundeta ka teeb. Mis saaks seda veel paremini iseloomustada kui episood, kus Räägu Rein kylmavereliselt lömastab kärbse kuju võtnud kiltri hingelooma? "Siis keeras ta kiltri jälle õieti ning toppis poollöma kärbse mehele puupulga abil ninna. Ja siis läks ta vilet lastes koju" (lk 40).

On siis eestlane tõesti yksnes halbade loomuomadustega õnnistatud, kas ei kirjelda Kivirähk "Rehepapis" yhtki oma rahva sympaatsemat iseloomujoont? Päris nii ei saa öelda. On ju ikka räägitud eestlaste silmapaistvast ettevõtlikkusest ja töökusest ning nende omaduste kehastuseks ongi Muna Ott, kes ryhib otse põrgust tulnuna kurja ilma kiuste uut töökohta otsima (lk 34). Tõsi kyll, tema usinus seisneb eelkõige leivaisa tagant varastamises ja ka see, et mees end vanakuradi juurest tulnuna kohe kirikuõpetaja palgale läheb pakkuma, näitab ilmselget põhimõttelagedust. Pealegi leiame romaanist ka yhe väga laisa tegelase, kes toakytmisele eelistab kylmas laudas lehmasitas magamist. Jutt käib Koera Kaarli sulasest Jaanist, keda aga siiski õigeks eesti meheks ei peeta. "Kust küll sellised tulnud on? Ega nad suure Lembitu järeltulijad küll ei ole. Vist koerakoonlaste sohilapsed. Segatud veri – ma ütlen. Soerdite segatud veri! Täiesti võõras tõug, Lembitust mitte haisugi," kirub teda mõisa toapoiss Ints (lk 128). Muna Otist seevastu peetakse kylas väga lugu: "Üldiselt imetleti Oti vahvust ja kadestati teda (...). Vanad mehed võtsid Otist kõneldes piibu suust..." (lk 57).

Sulane Jaan esindabki muidu valdavalt mammonausklikus kylas seda vasakpoolset vähemust, keda eestlaste hulgas ikka on leidunud. "Oh millal küll, millal küll, saame meie, sulased, elada vabaduses, ilma peremeesteta, ja juua volilt viina!" kaebleb ta (lk 59). Kui aidamees teda mardisandina sisse ei lase, teeb sulane ettepaneku tolle maja põlema panna. Sellega on Kivirähk jõudnud juba 1905. aasta meeleoludeni või veelgi lähema ajalooni, sest tegu on ju ikkagi eestlaste omavahelise klassikonfliktiga. Samuti mõlgutab Jaan meie rahva ajaloos prohvet Maltsveti ajal ysna olulist kaalu omanud ymberasumismõtteid, unistades põgeneda soojale laiskade maale. Tähelepanu väärib siinkohal see, kust ta niisuguse idee on saanud. Kas hakkab eestlane omal initsiatiivil riiki kukutama ja kylakogukonda lammutama? Ei, ikka on sellised ideed meie maale mujalt sisse toodud. Ka sulase salasoov pärineb muulaselt – kitsega sodoomiat harrastanud lahkelt mustlaselt (lk 89).

Seevastu Räägu Rein ja toapoiss Ints esindavad nii-öelda rahvuslik-konservatiivset poliitilist joont. Ent mida oleks need mehed yleloomulikku jõudu omades teistmoodi teinud kui Koera talu sulane Jaan, kes mõistis seda väge kasutada vaid peremehe peksmiseks, seebisöömiseks ja mõisa toatydruku vägistamiseks? Kyllap oleksid nemadki õginud ja vägivallatsenud, aga erinevalt kyla kõige lollimaks peetud mehest ei oleks nad pärast noid vägitykke ehk magama jäänud, vaid midagi veel suurejoonelisemat ette võtnud.

Niisugune on siis see eestlane Kivirähi pilgu läbi. Ent mida saame "Rehepapist" teada saksarahva kohta? Peab tunnistama,

et mitte kuigi palju. Parun, saja-aastane paruness ja noor mõisapreili jäävad lugeja jaoks hoopis muinasjutulisemateks tegelasteks kui kratid, puugid, kollid, mummid, libahundid ja teised sedasorti olendid. Kui talurahvas on lihast ja luust inimesed, kylmkingad mädanenud koeralihast ja kratid saunavihtadest, sõnnikuharkidest, luudadest, ämbritest ja muust sääraseest pahnast kokku klopsitud, siis sellest ei saagi täpselt aru, millest need saksad on tehtud. Elukauged udukujud, nagu nad on. Õieti ei kuule ega näegi me neid endid pea yldse, yksnes talurahva suus on neist alatasa juttu. Isegi kubjas Hans, kes on lootusetult armunud mõisapreilisse, kujutab viimase välimust rohkem ette, kui ainsast põgusast kohtumisest mäletab. Samas on just kubjas see, kelle suu läbi me esimest korda kuuleme, et Saksamaalt pidavat saabuma paruni tytar. Rehepapi kysimuse peale, et mida see kylarahva jaoks peaks tähendama, vastab kõnetatu, et Jumal seda teab (lk 35). Võibolla oli mees juba siis võtnud nõuks saksapreilisse ära armuda? Jääb ju mulje, et saksad on "Rehepapis" need ainsad ebamaised kreatuurid, kelle eksistentsi mõte on olla armastatud või vihatud nii kirglikult, nagu ei anna põhjust ykski luust-lihast või luuast-sõnnikuhargist olend. Vihkamist on muidugi rohkem, sest armastus on selle kyla elanike jaoks tõeliselt anomaalne kõrvalekalle. "Mul on palju juuri ja putki, mille abil on lihtne kedagi ära tappa või peast segi ajada.(...) Ma tean palju vahendeid, mille abil leida rahapada või lennata naabri sahvrisse. Mul on arstirohtusid ning nõiakuule, mis suretavad kodukäijaid, tonte ja viruskundraid. Aga armutaimi ma ei tunne, ja neid pole ka vaja läinud," on kyla nõidki kimbatuses (lk 135).

"Päike... (...) Millal paistis meil siin viimati päike? (...) terve talv on veel ees ja suveni jääb nii palju aega! Ning isegi siis ei näe ma kusagil neid sinu katedraale, neid purskkaeve, millest sa oled kõnelenud, neid kanaleid, millel sõidavad väiksed paadid armunutega..." – nii õhkab kubjas lumest kratile, kes jutustab talle romantilisi lugusid võõrastel maadel elanud armunuist (lk 139). Kust kratt neid lugusid teab? Eks ole ta ju lumest, aga lumi on teadupärast tahkes olekus vesi, mis võib olla sama hästi ka aur. Ja nii ongi ta jõgedena, pilvedena, purskkaevuveena ja muu vesise ollusena kogu maailmas ringi rännanud. Ja nii ta siis pajatabki Veneetsiast ja teistest vesistest paikadest oma uduseid lugusid. Ja kubjas muudkui kuulab, sest midagi niisugust ta ootabki. Sai ju krattki selleks lumest ja mitte mõnest labasest materjalist tehtud, et ta kannaks kätel mõisapreilit. Lumi, nagu teame, on puhtuse ja syytuse symbol. Ka päeval, mil preili Saksamaalt saabus, sadas kõike enda alla mattev valge lumi (lk 69). Sel päeval sai alguse traagiliste tagajärgedeni viinud romantiline tunne, sel päeval kohtas Hans... no ikka seda mõisapreilit, kelle nimegi me ei tea ja kelle näojooni kubjas isegi ei suutnud hiljem mälus taastada.

Selle vesisevõitu kõrvalliiniga ei lähe Kivirähk tegelikult sugugi kõrvale eestlaste sisemuse sorkimise teelt, otse vastupidi: siin on ju tegemist eestlastele nii omase mõttemaailmaga – meie paesel kaldapealsel maal, lõputu halli novembritaeva all

elavad karmid ja karedad inimesed, kes peavad tegema rasket tööd, ja siin polegi kohta suure ja ilusa romantilise tunde jaoks. Aga seal lõunamaal – sooja mere ääres, Itaalias – seal on õhk romantikat tulvil ja inimesed nii ilusad, kirglikud ja mida kõike veel...

Omaette tähelepanu vääribki see, kuidas Kivirähk on "Rehepapis" kirjeldanud yhe või teise päeva ilmastikuolusid. Peaaegu igas peatykis mainitakse halli, pimedat, niisket ja muidu jälki ilma. Mõned näited: "Vihma muudkui sadas ning poriojad voolasid, kuni varakult saabuv pimedus selle tröostitu vaatepildi kattis" (lk 175); "Jälle hakkas sadama vihma, see oli külm ja vastik" (lk 180); "Vanatont põrgus kikitas oma seakõrvu, aga ei hakanud välja tulema, sest ilm oli liiga sitt" (lk 183); "Lörtsi sadas aina hullemini ning kogu maa muutus ühtlaseks mülkaks.(...) taevas oli pilves nagu alati ning päev polnud oluliselt heledam ööst" (lk 188).

Ängistav, tõeliselt ängistav. Äkki oli rehepapil siiski osaliseltki õigus, kui ta õigustas oma rahva käitumist ymbritsevate oludega? Ent lugegem veel yht näidet: "Hommikul oli ilm jälle harukordselt kole (...)" (lk 8). Kuidas saab öelda "*jälle*" ja "*harukordselt* kole" – kas pole see liialdus? Jah, see on liialdus. Tegelikult ei kaja eneseirooniline vabastav naer "Rehepapis" mitte yksnes siis, kui autor annab edasi tegelaste tegusid, jutte või mõtteid, vaid ka näiliselt neutraalses autoritekstis.

Kivirähk ei ole Le Roy Ladurie, kes yritas leida tõde inkvisiitorite poolt kirja pandud dokumentidest. Kivirähk on ise inkvisiitor, kes ei jäta kasutamata yhtki võimalust eestlase olemuse lahtikangutamiseks. Ja kui see tehtud, ei saa me enam tõsise näoga sõnastada yhtki yldistust Eestimaa või eestlase olemuse kohta. Yhtviisi naeruväärne tundub nii "700-aastane orjaöö" ja "tubli töökas rahvas kylmade tuulte käes" kui ka "eestlase lemmiktoit on teine eestlane".

LAURI SOMMER

Õpetaja (khm-khm) Pound

EZRA POUND. LUGEMISE AABITS. Inglise k-st tlk Urmas Tõnisson ja Udo Uibo. Vagabund, Tallinn, 2000. (Avatud Eesti Raamat). 280 lk. Hind 164 kr.

Esiteks ei saa minu arvates kuidagi mööda tõigast, et Ezra Pound (1885–1972) oli yks paras friik. Minu suus on see kiitev sõna ja loodan, et teised ei kaldu mõne veidruse pärast tema väärtustest mööda vaatama. Mees oli hoogne, kinnismõtteline, avara silmaringiga ja aldis suuremahulistele projektidele. Need, kellele antud raamat meeldib, peaksid kindlasti kylastama netilehekylge "Academy of American Poets Page", kus muuhulgas saab kuulata Poundi lugemas oma esimest *canto*'t. Selles kähisevas, sisendusjõuliselt rytmikas esituses ja arhailises häälduses kangastus mulle hetkeks vana, loitsiv folgimees, bard. Ja võimeid tol härral tõepoolest oli, kui ta mõjukust siiani rõhutatakse. Haardekamalt näiteks Christopher Beachi raamatus "ABC of influence. Ezra Pound and the remaking of Ame-

rican poetic tradition"(1992). Kui lihtsustada ja kokku võtta, siis oli Poundi teeneks luuletuse lahkuviimine luuletaja isikust. Romantismile näidati keskmist näppu. Avanes tee modernismi tsiteerimisele, rollimängudele, hyper- ja metatekstuaalsusele, mida härrad tarkpead siiani lypsavad. Läbiv monumentaalsusepyyd toetus tal minevikutundmisele, eksootilistele systidele antiigist ja oriendist. Sõna suhtes oli Pound eepiliselt pillav või vaimustavalt ökonoomne. Kindlasti tuleks kunagi tõlkida ka tema luulevalimik, et näeksime teooria kõrval selle teostumisigi. Esialgu võib märkida järgmist.

Ideega luulest kui tihendatud kirjandusest läks ta äärmuseni oma imagismi-perioodil. Nii syndinud tekstid pole muidugi napid orientaalsel, vaid ikka euroopalikul moel. See polegi oluline. Õhtumaal vallandus oma lyhiluule traditsioon, mis pole pelk tšastuškadega vehklemine, vemmalvärss või epigramm, ehkki võib hõlmata jooni neistki. Eksootiline syst tõi annuse mõistatuslikkust, mis võib osalt pärineda *zen*'i vaateviisist. Poundilt on midagi saanud näiteks biitnikud, eriti Gary Snyder ja Richard Brautigan. Ja ma ei näe sedasorti tekstidel kulumise jälgi. Yhes hiina luule tõlgetega pean neid tema pärandi aegumatuks osaks. Kyll aga näib mingi jups sees olevat osaga eepilisest poolest, mida Pound ju samahästi tundis. Paljudes pikemais tekstides narratiiv ei käivitu, vaid takerdub metatekstuaalsete vihjete jalgu ja loidub. Nagu teame, kannatas sama pahe all ka Elioti "Ahermaa" algvariant, mida Pound korralikumaks miksis. Aga kes miksiks tema enda venimisi? Saagasid loonud eepikute, Chauceri ja Dante jutustamisande tyyp tundub Euroopa kultuuris siiski kaotsi läinud olevat. Nendegi tekstides esines nn "linke", kuid jutu põnevust ja hoogu need ei hajutanud. Ent Poundile tuleb au anda, et ta vähemalt proovis sedagi tunnetust taastada oma *canto*'des, millest plaanis saavat "20. sajandi "Odüsseiat""(lk 263). Ta hyydlause *make it new* kõlab siin ja minu kõrvadele ka veel versioonis *make it cool* – pane ajalugu ruulima, näita, kui *funky* värk see vana kirjandus õieti oli.

Käesolevas raamatus proovibki ta õpetada lugejat, anda oma poeetikat. Kuigi pealkiri räägib lugemisest, suundub hulk energiat hoopis kirjutamise nõksude selgitamisele. Seotud need asjad ju ongi. Igatahes tuleb õpilasel arvestada õpetaja ekstsentrilisust ja nõudlikkust ning nendega juba ette leppida. Mis ei tähenda muidugi oma arvamuste nivelleerimist. Pound väidab, et ta tahab lugeja taas klassikaliste tekstidega silmitsi asetada. Selleks on vaja "paremik järsult eraldada suurest hulgast teostest, mida on pikka aega tähtsaks peetud ja mis on kõik õppekavad üle koormanud" (lk 11). Revideerimine on paratamatult subjektiivne ja hinnata saab seda yksnes sellelt pinnalt, kui laialt ja kui haardeka kontseptiga asi on läbi viidud. Ses mõttes polegi nii oluline, kes autoritest on valitud, vaid tervikusisesed sobivused. Õpetaja loodab õpilases näha endasarnast intellektuaalset ahnurit. Sestap koormab Pound oma õppurit laialdaste lugemisnõuetega. Nyydses kaleidoskoopilises ajas, kui keskendumisvõime on langenud ja tähelepanupiir (*attention span*) kahanenud, leidub talle kyllap vähem õpilasi. Kuhu tema ökonoomsuseiha

siin ununeb? Ka raamatus leiduvad näited pole autoriti kuidagi proportsioonis. Näiteks tundub ta Pope'il, kes talle eriti ei istu, peatuvat ainult kerge halvustuse väljendamiseks. Samas kuhjab ta lugeja ette Walter Savage Landori palu, mis õiget kommentaari ei saagi. Näited on mitmeski kohas lihtsalt tujuka erudiidi lemmikluuletused, subjektiivne kirjanduslugu. Ekstsentrilised kiidusõnad viitavad tihti rohkem Ezra vaimustusele kui teksti olemusele. Oma kinnisideedele põhjendite leidmises on Pound meister, kuid vahel lahmib ka suvaliselt: "Seitsme sajandi jooksul (s.o minnesingeritest kuni Poundi kaasajani – *L.S.*) on üsna kohmakasse saksa värssi topitud rohkesti ainest, mis nüüd enam suuremat huvi ei ärata" (lk 62). Pah! Seitsesada aastat asjatut orjaaega saksa kultuuri kaela! Ja seda kõigest paari lausega mehelt, keda tavatsetakse pidada läinud sajandi mõjukaimaks luuletundjaks. Vahest oli siis pisut kreisi sajand ka? Võibolla kyll. Kui tõlkija juba mainib (lk 267), et selle teose puhul on tegu "kompaktse ja *enam-vähem* (minu rõhutus – *L.S.*) arusaadava kokkuvõttega Poundi vaadetest" ja et tema esseed olevat ikka päris hämaraid kohti täis, siis hea, et tõlgiti selgeim asi. Ma ei näe põhjust subjektivismi veel suuremaks tagantkannustamiseks. Kultuuripublitsistika on selle viljatuid vorme juba pungil täis. Ja Poundi *monumentum* pole aabits.Tema lugeja ei tohiks olla algaja. Ta kas tydiks või eksiks selles esseismi tulevärgis ära. Teravad ja meeldejäävad kommentaarid kipuvad lugeja mõtet näitetekstidest eemale kiskuma. Tal peavad juba olema mingid isiklikud seisukohad ning (mu arvates vähemalt siinse luulelugeja juures on see harv omadus) tal peab olema hea analyysivõime. Poundi eeldus on, et tekste tuleks analyysida ja taibata nende väärtust võrdleva otsustamise läbi (harjutused lk 163). Ja selle mõistmisega(=kõigi leitud kullateradega) saab siis midagi peale hakata. Kas pole jäik see hea/halva eristamine ja väited, et halb luule on kõigil aegadel sarnane ning et hea luule ei saa olla isetekkeline, vaid on õige lugemuse ja õppimise tulemus jne?

Pound loodab kontsentreerida kokku kõik selle, mis on tema jaoks luules väärtuslik. Ta arvab vist, et see eritlev, traditsiooni tundev, keelt tihendav, *melopoeia*'t (luule meloodilisust), *phanopoeia*'t (visuaalse kujundi mõttesse kandmist) jne taipav tegelane jõuabki "ylilugeja", "taevase toimetaja" kõrgesse staatusse ja et temast astub peagi välja ka ylikirjutaja, mees nagu Ezra ise. See on vana progressiuskliku jutt. Kõik väärtuslik, juhul kui see võrdselt omandataksegi, ei hakka yhegi isiksuse puhul võrdselt tööle. Luuletav masin võiks võrdrakendaja olla, kuid see ei vaja jällegi isikulist õpetajat. Kontsentreeritus kaldub sageli olema steriilne, haigutama ajav asi (vt jällegi mitmeid tema *canto*'sid). Lugeja ning kirjutaja vaim kipub olema hajevil ning juhuse (ka kasutu juhuse ning raiskamise) roll pole loomeprotsessist taandunud. Teksti fiilingu talletamine ja isegi möödalugemine võivad olla kaugelt loovamad kui sisujoonte konkreetne mõistmine. Eruditsiooni kasv ei pruugi mõnede autorityypide puhul tähendada tekstide paremaks muutumist, vaid vastupidi. Loetu võib lugejat piirama hakata, pärssida ta loomet

mingi "enesekriitilise jälitusluulu" abil, suunata teda epigoonlusse isegi analyysi kiuste. Yhesõnaga: teadmised on sageli ka ettemääratus. Aga isiklikud kogemused hoopis vähem. Ja mulle kyll meeldib vaadata, kuidas sõbrad ymberringi tasapisi jalgrattaid leiutavad, sest iga andeka tyybi leiutises on mõni isevärki detail või produktiivne viga. Isepäistele tegelastele tuleks asjatundjal õpetajal koostada päris eraldi lugemis- ja harjutustenimistud, mis vastaksid õpilaste, mitte õpetaja vaimsele profiilile ja eeldustele. Pole eriti vajalik aina Poundi kombel "bondi panna" ja kinnitada, et ajaloos olid asjad täpselt nii. Trubaduuride ja Chauceri puhul ma teda usaldan, sest ta on neist innustunud ja tegu on n-ö "alustaladega", kes protsessi enam otseselt ei mõjuta. Edaspidist oleks aga huvilisel mõistlik lugeda kõrvuti teiste käsitlustega inglise luule ajaloost. Poundi emotsionaalne esitus ja teatraalsed metafoorid teevad asja muidugi huvitavamaks. Võimalik, et mõnele subjektiivsusearmastajale ta ytlebki kõik vajaliku. Ajaloolist täpsust näengi ma yksnes tingimisi taotletavat. Vaimukus, kiired kõrvalepõiked ja syvenenud ainetundmise nähud võivad enam lugema innustada kui venivad koolitunnid normatiivse spetsialisti juures. Yldiselt kaldubki Pound olema rohkem huvitav kui õpetlik. See on hea esseistlik proosa, tõsieluga varjundatud fiktsioon vaimuryytel Ezra seiklustest kirjanduslike kantside vallutamisel. See ei määra meetodit. Tudeerida võib muidki allikaid.

Minu jaoks on raamatu vajalikem osa hoopis harjutused. Pound on selle alajaotuse kylvand täis kysimusi, millele vastust anda ei saagi, mis lihtsalt põrbivad, et lugeja tuleks kaasa mingisse veidravõitu mängu, mille tulemused võivad ometi olla yllatavad. Sest mängu käivitudes jääb õpetaja isepäine kuju taamale, ning ta pakutud tehnikate abil võib mitmekylgselt edeneda. Lugejale antakse kätte niidiotsad semantika ja lauseehituse praktiliseks omandamiseks arutelu vormis (lk 78). Pihtimuslikuma luule puhul ei pruugi need nuputamised kyll töötada. Samuti ka siis, kui tegu on väga erinevate võimetega õpilastest koosneva grupiga. Seejärel jõutakse olemusliku asja – kirjeldusoskuseni (lk 80). "Kirjeldada valgust klassitoa kellal või mõnel teisel esemel." Siin on see iva, mida kõiksugused *creative writing*'u kursused pyyavad inimest tegema panna. Et yhiskirjutamise tulemusena märgataks võimaluste paljust juba algfaasis. Seda, kui palju varjundeid yksiku eest peitu jääb ja et kirjutamises saab õieti lõputult edasi minna, kui inimese tähelepanu pysib tundlik ja kui ta keelelised juured sirutuvad laiali paljudesse keele- ja stiilikihtidesse. Siis ta näeb vaevata ainulaadset ja ka yldist. Mis kuju ta oma nähtule annab, on juba teisene kysimus. Oluline on see, et tekst "paneks neid (lugejaid – *L.S.*) midagi nägema" (lk 83). Seda kõike peab loomulikult toetama kogemus ja mõeldavad oleksid ka *zen*'ilikud ylesanded luuletajatele, kes elu tõesti mänguliselt ning radikaalselt võtta julgevad. Aga lugemisõpetajalt oleks juhiseid aktsioonide tarbeks ka liiast nõuda. Ega see pole "Dead Poet Society". Ehkki mees ise on vanderselli kombel elanudki, jääb ta õpetades ikkagi sõnade juurde. Veidi levinumad on tekstist varjatud mõtte otsimise, parodeerimise ja (contraliku) tuntud laulule oma sõ-

nade kirjutamise harjutused. Pound oli vaimukas parodist. Seda kinnitab ta tuntud tekst "Ancient Music", kus keskaja inglise luuletus "Sumer Is Icumen In" pööratakse humoorikalt negatiivi. Sihukesi asju õpetatakse ylikoolides vist praegugi kroonuliku nimega aines "Suulise ja kirjaliku väljenduse õpetus". Suur osa sellest toetub jällegi juba varem kirjutatu hindamisele ja mingitele maitsekategooriatele, mille järgi mõned jooned tekstis (ja kõnes) on väärtuslikumad kui teised. Siin on minu suhtumine teine. Usun nimelt, et mingilt tasemelt edasi on hindamine ise ebaloominguline ja inimhinge pärssiv nähe, mis ei saa kaasa aidata kõneka teose synnile. Ka Pound ei esine alati kohtumõistjana. Võibolla peab ta sama asja silmas, kui räägib arengus tekkivast "teisest loomusest", mida omav kirjanik "ei tarvitse mõelda ÜHEGI DETAILI üle", sest nad kõik "järgivad põhieesmärki, kahjustamata toimingu ühtsust" (lk 89). Ja sedasorti vabadusse jõudnule kaotavad eelnevad meetodid tähenduse.

Tekstiga suhtlemise ja selle (taas)loomise, selle inimeseti tugevalt varieeruva kunsti raames ei tohiks õieti keegi teisele oma rada soovitada kui õiget. Pealegi on kirjutamisvabadus (ja vahel isegi lugemissuutlus, mõistmise tase) sygavalt isiklikel põhjustel ka kaotatav. Ja selle taasleidmiseks tuleb igayhel uuesti luua oma meetod. Va Pound oli tore mees, et tal meile yks ette näidata leidus. Tehkem edasi – siin, nyyd ja ise.

VALDO VALPER

Kompuse raamat-raamat

MAX REBU. NAISTE PESU / LUULETUSI ANTS PASUNA JÄRELEJÄÄNUD PABERITEST. mugivtudiv, 2000. Pagineerimata.

See on mõistagi Marko Kompuse luuleraamat, *rebut* ja *pasunat* tarvitan siin edaspidi teosepoolte eristamiseks. Sarnasus "Koirohuseinas" (1998) ja "Harakkirjas" (1999) ilmunud Kompuse luulega pole ülemäära suur, *rebus* seda siiski leidub. Ent just nimelt *pasuna* mõned luuletused on õige autorinime all juba ilmunud (*hoi 2*).

Niisiis Marko Kompuse teine kogu, ja kui kunagi peaks jälle välja antama halb ja puudulik kirjameeste leksikon, siis paluks härradel K-tähe alla vastav sissekanne teha küll. Autori nimepeitmise üks põhjusi võiks olla, et ei peagi põhjust olema, kas siis nalja ei või teha. Raamatu sisukorratus ja nullpaginatsioon (samuti kirjavahemärkide ja suurte algustähtede üliharv kasutamine) osutab, et autor üldse väldib kindlat piiritlemist. (Et mainitud põhjustel on ka täpsem viitamine tülikas, jätan selle ära. Raamat on üsna õhuke.) Samas, pealkiri "naiste pesu" kutsub meesterahvast kaantevahesse piiluma ja kaanetekst üldse määratleb teost naljakoguna: naiste pesu – Eros, kadunud ants pasun – Thanatos. Vist siis ikka käib mingi mäng, mis on teatavasti väikese inimese töö ja kõige vastutusrikkam asi.

Kui ainult eesti luulest rääkida, siis Alliksaart on siin kogus vaieldamatult.

Rikutud lugeja leiab kiiresti veel Masingu ja Laabani münti, paranoilisem ka Ehinit, Kaplinskit ning veel üht Maxi, Harnooni. Mõnest nimetatud või nimetamata luuletajast ei saa noor kolleeg vist nii või naa ümber, tähtis on seejuures mitte epigooniks jääda. Kompus tuleb sellega ka kenasti toime, ta *murtud põit* soovitaksin siinkohal kõigile Hirve-sõpradele.

Nagu ütlesin, on *rebus* märgataval määral "Koirohuseina" autorit. Kompositsioon on suletum, vaatlused enesesse suunatud, kujundid ei kisu üldjuhul eri suundadesse. Sõna- ja kujundivalik reedab muidugi hoiakuid: kõik *suitsurohu* ja muu sellisega seonduv (*näen sest mu veres on uus doominoannus / maksas kaktusenuga*) osutab teisele reaalsusele, eks sellele viita ka *surma käärid* ja *kaks linnuteed üksteise kaisus*. Enamasti alluvad Kompuse kujundid klassikalisele tõlgendusele, veidramaist libisesin peanoogutusega üle. Näiteks *valgeid sisalikke* leidsin *rebust* tervelt kuus (neli neist küll ühes luuletuses), arvasin nad miski Castaneda-kraami hulka (siit-sealt seda paistis) ja läksin edasi. Kui ka eksisin, viiks tekstide lõpptähendus ikka teispoole *tõeluse tardunud ratast*.

Rebu-tsükli otstes paiknevad kaks kujunditelt vaoshoitumat luuletust, terviktekstina esindab "vanaaegset luulet" ka *on mere hingepalve – madrus kellatornis...* Raamatu avaluuletus on meie konkreetluule pärl.

Kui rebu on miskit seesolevat, siis pasun teadagi instrument seesoleva valjuhäälseks väljapaiskamiseks. Õieti tuleks alles siinkohal rääkida kõiksugu Alliksaartest. Ohtralt leidub *pasunas* laabanlikke uustuletisi (*jah-sokid*, *nabatuba*), onomatopoeetikat (sh luules haruldast anaalheli) jm retoorikavõtteid. Kompus *müksib-miksib* tihti just eri registrite keelendeid ja mis puutub ta uudissõnadesse, siis nt *pirtsvusser* ja *ööbel* mõjuvad vanade maakeelsustena (täpselt ei tea, ei ole Wiedemanni lugenud). Sellist, orgaanilist keeleuuendust on viljelnud ka Villu Tamme oma "Sorlimeki Plätis". Kohati läheneb *pasuna* kurrunurruvutiseeritud keel makaroonilisele. (Minu *pasuna-rebu* vastandus töötaks paremini, kui luuletused *andke leivale kivi...* ja *mr. kuznetsoff* raamatupooltes oma koha vahetaksid.) Retooriline vabavärss toob meelde viiekuuekümnendad (va A. A. jällegi), aga maailma avastamise asemel kutsub Kompus üles poolt hinge kahepääle klappima või seeni sassi sittuma. *Pasuna* tekstide pealkirjad on mõnikord kistud, kuigi omaette fraasidena naljakad ja leidlikud. Ei usu, et Tartu NAK ja Erakkond kunagi miskid Eesti vaimuelu poolused on olnud, aga "Harakkirjas" esinenud Kompuse read *nunn mingu nummerdagu moosid / sest tumm ju vingub* või *siis bodhisatva riisipudru potist nööga udjab* võinuks pärineda ka mõne teise sõpruskonna pasunast. Veel tutvustab *pasun* meile pisut issanda loomaaeda ja oma kulinaarseid eelistusi. Kui François Serpent, kes Kompuse eelmist raamatut õõnsalt kõmisevaks sürripanemiseks nimetas, seekord sõnu ei peaks leidma, võib ta abi leida kogu viimasest sõnast.

Tokerjad, teadagi, tääbuvad, aga enam meenutab *pasun* mulle Paul-Eerik Rummo parimat luulekogu "lugemik-lugemiki" (1974). Analüüsile allub ta tegeli-

kult sama hästi kui *rebugi*, kusjuures kultuuriloolised vihjed on pigem provokatsioon. Hiireiringi on meil lahti mõtestatud, miks peaks *pasuna* luule pelgalt (ja miks pelgalt?) "jatsbandi helisid" jäljendama? Ettevaatlik tasub muidugi alati olla. Mina lugesin *ööblit* erruläinud koonderakondlase teadvusevooluna, vaevalt see autoril nii mõeldud oli.

Et Kompus kirjavahemärke rukib, siis Erakkonna võti tagakaanel toimib epiteedina, järelpositsioonis. Kogu tegelik väljaandja on mugivtudiv, ilmselt ühendettevõte vastavalt *rebu* ja *pasuna* publitseerinud mugivist ja tudivist (või kuidas neid sõni käända?). Kummalgi kirjastusel on ka oma illustraator (*resp.* Mehis Heinsaar ja Juka Käärmann). Viimaks taipas keegi vihikuservade sodimised kunstiks tunnistada. Ilus raamat, kultuurkapitali tuhhid läksid asja ette.

Kui keegi veel täpsemaid juhtnööre vajab, mis võtmes Kompuse raamatut lugeda, siis proovigu kaht võimalust: 1) pimss-sussides; 2) nagu kritsel-musi.

JAN KAUS
Sissejuhatus vägivalda

ALAIN CORBIN. KANNIBALIDE KÜLA: Hirm ja raev 19. sajandi Prantsusmaal. Prantsuse k-st tlk Heigo Sooman. Varrak, 2000. (Ajalugu. Sotsiaalteadused). 200 lk. Hind 125 kr.

Alain Corbini "Kannibalide küla" kujutab endast minu meelest tähtsat peatükki (eelkõige füüsilise) vägivalla olemuse lahkamise loos. Kirjeldatu mõjub eriti drastiliselt seetõttu, et kogu käsitluse selgrooks on õieti lugu ühe noormehe tapmisest põhimõtteliselt kogu külakogukonna poolt. Võidakse küsida: mis on üksainus tapetu Pärtliöö tuhandete, Prantsuse revolutsiooni kümnete tuhandete, maailmasõdade miljonite kõrval? See küsimus poleks päris asjakohane: keskendudes ühe inimese vägivaldsele surmale, maalib Corbin tegelikult hirmsa pildi vägivalla ulatusest, või nagu ütleb autor ise: "Alain de Monéys' piinamine on ennekõike identiteediväljendus" (lk 106). Vägivalla jubedus ei seisne mitte tema võimalikus kvantiteedis, vaid tekkepõhjustes – või pigem nende varjatuses üksikisiku pilgu eest, kuna üksikisiku identiteedi määrab eelkõige ühiskondlik aegruum tema ümber. Tegelikult on ka "Kannibalide külas" vägivalla puhul tähtis kvantiteet, aga mitte ohvrite, vaid ohverdajate kvantiteet.

"Kannibalide külast" lähevad uksed, sillad, tunnelid paljudesse teistesse vägivalla olemust käsitlevatesse tekstidesse, nimetaksin kas või eesti keeleski ilmunud Georges Bataille' "Kulutuse mõistet" ja Elias Canetti "Masse ja võimu". Püüak-

sin siin seoses Corbini raamatuga arendada vaid paari mõtet vägivallast – rohkemaks pole lihtsalt ruumi.

1.

Lähtun iseenesest üpris vägivaldsest jaotusest, mille väljajoonistumist tajusin näiteks Dostojevski "Vendades Karamazovites". On kahte moodi inimesi: ühed peavad inimesest tähtsamaks ideed (Ivan Karamazov), teised – ideest tähtsamaks inimest (Aljoša Karamazov). Tundub, et vägivald on kergem tekkima siis, kui inimesest, s.o ligimesest hakatakse tähtsamaks pidama ideed: meenub stseen Orwelli luupainajast, kus väike laps annab üles oma isa, kuna viimane oli eksinud Suure Venna ideede vastu. Corbini raamatus kirjeldatud juhtumi puhul jäi samuti inimene (Alain de Monéys) alla ideele (Teine keisririik *vs* vabariiklus, "preislus"). Corbin kirjutab: "Philippe Dubois, Alain de Monéys' tublimaid kaitsjaid, on palgisaagija ja tal pole selliseks suuremeelsuseks mingit otsest huvi. Selliselt käituma sunnib teda ilmselt inimlik kaastunne, juhul kui see pole põhjustatud kaastundest naabrimehe vastu, sest ta elab samuti Hautefaye's" (lk 94). Kaastunne – iseenda äratundmine teises inimeses? – ongi vahest see, mis raskendab inimese vägivaldset surumist mingi idee, põhimõtte raamistusse, juhul kui see surumine selle inimese suhtes julm on.

Idee eelistamine väljendub järgmiselt: ""Sel õhtul," tunnistab Antonin Antony, "sõnas François Mazière: "Mina peksin teda. Me tapsime ta ära. Ma ei kahetse seda, me tapame veel teisigi. Me tapsime ta sellepärast, et ta hüüdis: "Elagu vabariik!""" (lk 95). Ning kui Corbin visandab "kaht erinevat arusaamist kannatuslävest ja -kriteeriumidest", "kaht erinevat tajumaailma" ja nende põrkumist, siis näen mina siin ideele keskendumise ja inimesele keskendumise vastandust: "Küsimusele "Kui kaua võis ta (s.o Monéys) tunda, et ta põleb?" vastab tunnistaja: "Natuke aega. Kümme minutit või veerand tundi." "Te ütlete natukene aega! Kas teil pole siis üldse südant sees, " hüüatab aseprokurör" (lk 101). Niisiis põrkuvad kaks küsimust: kas päästa inimene või "Päästa Prantsusmaa!" (lk 107)? Prantsusmaa jaoks on kümme minutit köömes, sureva inimese jaoks igavik.

Corbin kirjutab: "Vajadus rünnata vaenlast on nii suur, et nad (Monéys' piinajad ja tapjad) ei jää juurdlema nende viha märklauaks saanud mehe tegeliku päritolu üle" (lk 107). Meenub üks Corbini raamatust suuresti erinev teos – Alex Proyase film *The Crow*, kus sadistlik kurjategija leiab, et iga idee lõppude lõpuks institutsionaliseerub. See on mõtlemistvajav mõte. Nimelt just alates püüdest idee institutsionaliseerida, muuta ta ühiskondliku maailma vundamendiks või katuseks, hakkab vägivald võtma eriti drastilisi mõõtmeid ja meetmeid – ning samas ei saa ju katuseta ega vundamendita maja ehitada. Teisisõnu: inimene saab institutsiooni (riigi, partei, liikumise) osaks ainult idee kaudu, idee peab kinnitama inimese institutsiooni külge, nii et inimene näeb iseendas ja teistes elusolendites eelkõige idee kehastust, mitte (ainult) hingavat ja elavat olendit. Nii saab idee institutsionaliseerumise käigus inimesest rohkemal või vähemal määral süm-

bol. Milline sümbol, see oleneb ideest. Sümbol saab olla kas positiivse märgiga (idee seisukohalt kuulub inimene idee "sisse") või negatiivse märgiga (idee seisukohalt jääb inimene ideest "välja", olles vastu-idee sümbol). Iga idee vajab negatiivset märki – vastu-ideed, et kogu tekkiv agressiivsus siis muuta "vajaduseks rünnata vaenlast".

2.

Corbin kirjutab: "Noor Anne Mondout sureb kolm päeva pärast süüdimõistetute hukkamist, sest ta polevat suutnud seda õudustäratavat vaatemängu välja kannatada. "Kannibalide külas" leidub niisiis vähemalt üks tundlik hing. Mitme rahvaliku liikumise jaoks saab sellest traagilise saatusega noorest naisest või neitsist sümbol" (lk 143). Viimases lauses väljendub tegelikult "rahvalike liikumiste" sümboliseeriv toon, kirjutatud on: "noor naine või neitsi". Sidesõna "või" tähistab kahevahelolekut – pole teada, kas Mondout oli neitsi või mitte. Kas selline kahtlus ei võinud tekkida selle asjaolu pinnal, et kolm päeva pärast seda, kui on toimunud julm piinamine ja hukkamine, Mondout sureb? Kas ei tähista sõna "neitsi" siin juba Mondout' sümboliks-saamist, sümboliks muutmist (Vesta neitsid, neitsist sündinud, Orleans'i neitsi jne)? Tervet Corbini raamatut läbib tegelikult sõnasõnalisuse ja metafoorsuse vastuolu teadvustamine. Metafoorid, metafooristamine aitavad kaasa idee institutsionaliseerimisele. Corbin juhib korduvalt tähelepanu loomametafooridele, mis võimaldavad ideest väljapoole jäävaid inimesi "loomastada": "Kasutades oma keskkonnale tavapärast metafoori, vastavad Ajaini mässajad koolmeistrile, kes küsib neilt, miks nad eelistavad kuningas Louis-Philippe'i vabariigile, et "parem nuumata üks orikas rasva, kui toita viit"" (lk 42–43). Loomametafoorid pole ainukesed: "Ent tulgem tagasi 1848. aasta sündmuste juurde. Kohe uue riigikorra esimestest päevadest alates keeldub suur hulk talupoegi maksu maksmast. Lisaraha loovutamine tundus neile olevat vastuolus vabaduskujutelmadega, mis nad endale vabariigist olid loonud" (lk 38). Eesti keeles tuleb "vabariigi" metafoorsus siin ilusti välja: kui elatakse vabariigis, tähendab see vabadust. Seega tahetakse metafoorset väljendit "vabariik" näha sõnasõnalisena. Prantsuse keeles on asjad muidugi teisiti: "vabariik" on *république* ja "vabadus" (ning ka kergus, sundimatus ja julgus) *liberté*. Mõlemad sõnad viivad seega tagasi ladina keelde: näiteks *res publica* – avalik asi. Maksu maksmisest keeldumisel võib-olla tegu *liberté, egalité, fraternité* metafoorsuse ja selle sõnasõnalisest tajumisest tuleneva pinge ühe näitega. Veel üks ere näide: "1848. aasta kevadel võtab bonapartistlik propaganda "Napoleoni-müüdi" omaks ja asub seda enda huvides ümber kujundama. Laulud, brošüürid, gravüürid ja raidkunst liidavad ühte onu ja vennapoja" (lk 47). Ehk Napoleon I ja Napoleon III. Kahest inimesest saab kaks metafoori, õigemini: ühe metafoorimedali kaks külge. Seega on arusaadav, miks Hugo kirjutas just Napoleon IIIst teose "Napoleon Väike": sõnasõnalist väljendit (võrreldes just väikesekasvulise Napoleon Suurega) saab selles valguses võtta metafoorsena ("väike" kui "tähtsu-

setu", "silmapaistmatu"). Niisiis on metafoori muutmine sõnasõnaliseks või sõnasõnalise väljendi muutmine metafoorseks üks viise pimestada inimese nägemist idee valgusega. Ning selliste võimaluste valgustamine on minu meelest "Kannibalide küla" üks huvitavamaid jooni.

TIMO MARAN
Teaduskriminalisti päevikud

STEPHEN JAY GOULD. VÄÄRITI MÕÕDETUD INIMENE. Inglise k-st tlk Juhan Kahk. Varrak, Tallinn, 2001. (Roheline raamat). 480 lk. Hind 276 kr.

Stephen Jay Gould alustas oma teaduskarjääri paleontoloogina, ammu hävinenud loomaliikide uurijana. Ta määras ja mõõtis geoloogilistest settekihtidest pärit teokodade kivistisi ning arvutas võimalikke sugulusliine iidsete molluskiliikide vahel. Ehkki laiemalt tuntuks sai ta hoopis arutlustega evolutsiooniõpetuse teemadel, on Gould ka teoreetiku ja teadusajaloolasena jäänud hingelt ikkagi paleontoloogiks – üksikasjades pedantseks teadlaseks, kes kiht-kihilt sügavamale minevikku tungides eraldab, võrdleb, kõrvutab ja analüüsib. Geoloogilised setted või teadusraamatukogude tolmukorra alla unustatud teooriad ja tõed – rikkejooni leidub ju mõlemates.

Gouldi teise laiemalt tuntud raamatu "Vääriti mõõdetud inimene" kirjutamise ajendiks sai autori lemmikmeetod statistikas – faktoranalüüs.[1] Talle nimelt näis, et inimese intelligentsusuuringutest sündinud faktoranalüüsi on selle tehnika loomisest saadik sotsiaalteadustes vääriti kasutatud (lk 42–44). Nii hõlmabki raamatus keskse osa faktoranalüüsi lahtiseletamine viisil, mis oleks mõistetav ka eirihariduseta inimestele, ning samuti tähelepanu juhtimine tavalisematele loogikavigadele selle meetodi kasutamisel (lk 294–388).

Ent Gouldi ei ärrita ainult faktoranalüüsi looja Charles Spearmani järjekindlus näha intelligentsustestide tulemuste ühtse põhjusena *IQ*-d (Spearmani g-d) – suurust, mis konstrueeritakse nendesamade testide vastustele rakendatud faktoranalüüsi tulemustest (lk 324–335). Rohkem kui säärane ekslik ringargumentatsioon häirib Gouldi teadusväliste tegurite mõju intelligentsusuuringutele, mis ikka ja jälle tingib teooriate teket, mis järjestaksid inimesi nende oletatavate vaimsete võimete alusel. Arusaam valge inimese asendist evolutsioonipüramiidi tipus nii ülejäänud inimkonna kui ka muu loomariigiga võrreldes on läänelikus maailmapildis sedavõrd sügavalt juurdunud, et isegi õhkõrnast ja vigasest argumentatsioonist piisab elusolendite ja inimrasside hierarhiat rõhutavate teooriate taastekkeks.

Raamatus "Vääriti mõõdetud inimene" ongi kriitika suunatud sääraste veendumuste aluste vastu, lükkamaks ümber eeldust, et üldse eksisteerib ühtset mõõtu,

[1] Gouldi esimeseks bestselleriks ja seni kahtlemata ka olulisimaks teoseks on 1977. aastal ilmunud evolutsiooniteoreetiline monograafia "Ontogeny and Phylogeny".

mille järgi oleks võimalik elusolendeid järjestada.

Gould vaatleb viimase saja viiekümne aasta jooksul inimtüüpide erinevaks väärtustamiseks kasutatud teooriaid: evolutsiooniteooria-eelset polügenismiõpetust, mille kohaselt rassid erinevad oma päritolu poolest (on erinevate loomisaktide tulemus); kranioloogiat, mis püüdis kolju mõõdetavate tunnuste põhjal teha järeldusi inimese mõtlemisvõime kohta; kriminaalantropoloogiat, mis otsis inimkehalt spetsiifilisi, inimese kuritegelikule loomusele või ahvilikkusele viitavaid tunnuseid; Binet' esimesi intelligentsusteste ning neist tuletatud vaimse vanuse skaalat; ning viimaks Spearmani IQ-d kui ühtset faktoranalüüsil põhinevat intelligentsusmõõtu. Protest inimeste järjestamise vastu ühtse ja mõõdetava suuruse alusel on seotud Gouldi üldiste evolutsiooniteoreetiliste seisukohtadega – ka bioloogiliste organismide puhul keeldub ta uskumast, et näiteks kilpkonn võiks olla madalama arengutasemega kui tuvi (lk 386, 393–394). Eksisteerivad vaid erinevad kohastumused eluks ümbritsevates keskkonnatingimustes ning ainsaks veidigi tõsiseltvõetavaks mõõdupuuks määratlemaks sääraste kohastumuste efektiivsust tänase keskkonna suhtes on asjaolu, kas neid kandev liik on evolutsiooni käigus välja surnud või säilinud meie päevini.[2]

Nii tutvustab Gould lugejale üht intelligentsusteooriat teise järel, analüüsib, hindab ning lükkab ümber nende loojate väiteid, nagu oleks inimese vaimne võimekus midagi sünnipärast ja paratamatut. Paljastab teoreetilisi vastuolusid, ilmsete keskkonnamõjutuste arvestamata jätmist, ringargumentatsioone, ebatäpsusi andmetöötluses ja võltsinguid. Ehkki suutmata ja samas ka püüdmata tõestada, et erinevused inimeste vaimsetes võimetes on pigem keskkonnamõjude tagajärg, mõjub Gouldi kriitika bioloogiliseks determinismiks nimetatud väidetekompleksi vastu siiski tõsiseltvõetavalt.[3] Kirjeldused eelarvamustega koormatud teooriatest ja andmete fabritseerimisest vahelduvad näidetega immigratsioonikvootidest, väljasaatmisotsustest ja sundsteriliseerimistest, misläbi näiliselt süütu teadustegevus tavainimeste igapäevaelu mõjutama pääses – raamatu lugemise järel tundub, nagu oleks tegemist ühele teadusharule esitatud süüdistuskokkuvõttega. Gould on üksikasjalik, läbinägev ja halastamatu.

Seejuures, ehk pisut harjumatuna eesti lugejale, ei varjagi Gould oma poliitilist meelsust – ta on Ameerika demokraat,

---

[2] Gouldi kriitikat bioloogilisele reduktsionismile vt nt: S. J. G o u l d, Evolutsiooni kolm tahku. *Vikerkaar* 1999, nr 2/3, lk 124–126; S. J. G o u l d, Darwinian Fundamentalism. *The New York Review of Books* 12.06.1997, nr 44 (10), lk 34–37; S. J. G o u l d, Evolution: The Pleasures of Pluralism. *The New York Review of Books* 26.06.1997, nr 44 (11), lk 47–52.

[3] Pigem välistab Gould üldse võimaluse, et väljakujunenud organismi omadusi saaks üheselt taandada geneetilisele infole või keskkonnatingimustele. Täiskasvanud isend on tema vaatekohalt terviklik entiteet, kes kujunenud geneetilise info ja keskkonnamõjutuste koostoime tulemusena, ning seega pole organismi omaduste tagasitaandamine üheks või teiseks algmõjuriks lihtsalt võimalik (lk 32–34).

samas kui teooriad, mida ta kritiseerib, on populaarsust kogunud just konservatismi ja riikliku kokkuhoiupoliitika kõrgaegadel (lk 24–30). Parempoolsetel poliitikutel on ju ütlemata hõlbus põhjendada oma tegematajätmisi väidetega, nagu oleksid vaesed ja ühiskonna poolt tõrjutud alaväärtuslikumad juba geneetiliselt ja seeläbi ise oma viletsuses süüdi. Igatahes hakkab "Vääriti mõõdetud inimese" temaatika ka tänase Eesti sotsiaalse olukorraga kenasti kaasa kõlama.[3] Siinkohal tasuks viidata tsitaadile Darwinilt, millega Gould oma raamatu lõpetab: "Kui vaeste viletsus pole mitte looduse poolt seatud paratamatus, vaid tingitud meie riiklikust korraldusest, siis on meie patt suur" (lk 475).

Kui mõelda ka geeniuuringute perspektiividele, sealhulgas peatsele võimalusele koostada individuaalseid geenikaarte, mis vähemalt hüpoteetiliselt loob uue aluse inimeste väärtustamiseks bioloogilise informatsiooni põhjal, siis näib, et Varrak on ilmutanud õige raamatu õigel ajal. Kahju vaid, et kirjastus sellega nõnda kiirustas, sest ülearusest ruttamisest sündinud vigu leiab tõlkest mitmeid. Nii osutus kasutuskõlbmatuks raamatusiseste ristviidete süsteem, viidatud lehekülgedel lihtsalt ei leidu teemasid, mis seal viite järgi olema peaksid. Samuti on "ära unustatud" umbes kolmandik teose bibliograafilisest loendist, mis on teadusliku teose tõlke puhul täiesti lubamatu lohakus. Lugejal puudub seetõttu võimalus jälgida autori argumentatsiooni algallikani ning sügavama huvi korral kontrollida ka Gouldi kriitika paikapidavust.

Et sarja järgmised teosed, mis raamatu tagakaane siseküljel välja kuulutatud – Clive Pontingu "Maailma roheline ajalugu" ja David Quammeni "Dodo laul" – on samuti väga kõrge lugemisväärtusega, võib Varrakut kahtlemata kiita Eesti teaduskirjanduse rikastamise eest uue ja huvitava raamatusarjaga. Tahaks vaid loota, et kirjastus mainitud vigadest õppida võtab. Säärane erialane raamatusari ei tule ju odav ei kirjastusele ega ka raamatuostjale, sestap kui juba teha, siis korralikult – teaduskriminalist Gouldi täpsuse vääriliselt.

---

[3] Raamatu "Vääriti mõõdetud inimene" temaatikal on Eesti kultuurilooga ka orgaanilisem seos. Mandri-Euroopast pärinevad ideed nn "tõuküsimuses" jõudsid ka 20. sajandi alguse Eestisse, avaldudes näiteks A. Grenzsteini, V. Grünthal-Ridala ja J. Aaviku töödes – vt T. K a r j a h ä r m, V. S i r k, Eesti haritlaskonna kujunemine aastatel 1850–1917. Tallinn, 1997, lk 284–297.

MAREK VOLT

Sajand moderntantsu

HEILI EINASTO. 100 AASTAT MODERNTANTSU. Pilguheit Eesti poolelt. Eesti Entsüklopeediakirjastus, Tallinn, 2000. 296 lk. Hind 155 kr.

Tantsuhuvilised rõõmustavad kindlasti. On ilmunud teos, mis annab ajaloolise, kronoloogiliselt järjestatud ülevaate moderntantsu sündimisest ja arenemisest. Moderntantsu ajalugu on esitatud seda enim kujundanud isiksuste elu- ja arengulugude kaudu. Lisaks on teoses käsitletud moderntantsu ja selle eri voolude sidet Eestiga ja siinseid mõjusid. Ega Eestil neid modern- ja nüüdistantsu alaseid kontakte nii vähe olegi – Meredith Monk on värskeim meenutus.

Kuigi tegemist ei ole kõvakaanelise trükisega, on raamatul soliidne välimus. Tore, et see ei ole raamatu ainus väärtus.

Teose ülesehituse puhul väärib märkimist osade suhteline lühidus, mis teeb lugemise meeldivaks ja lubab loetut ka paremini talletada. Eriti kehtib see raamatu lõpuosa – moderntantsu eri faase ja suundumusi hõlmava kokkuvõtte kohta. Kuna raamat on mahukas ja sisaldab palju nimesid, tuleb teose heaks küljeks pidada ka tekstisiseste osutuste (viited nii ettekui tahapoole) olemasolu. Nii on lugejal kerge järele vaadata, mida raamatu viimases pooles märgitud tantsutegija kohta öeldi nt *ca* 100 lehekülge tagasi. Need on raamatu pedagoogilised voorused.

Raamatus jääb ähmaseks "moderntantsu" suhe tantsuperekonna teiste liikmetega; kas moderntants on *tantsustiil*, *tantsuliik* (vrd lk 15, 28, 20) või koguni tantsuviis!? Kui teose autor ei pea "stiili" ja "liigi" eristamist mõttekaks, võiks seda ka selgesti välja ütelda, koos vastava argumentatsiooniga, mis sellist teguviisi õigustaks. Selle puudusega oleme siiski juba harjunud, sest kunstiajaloo raamatutest kunsti definitsiooni otsida ei maksagi. Pealegi, teose alguses defineerimise probleemile vähemalt osutatakse.

Ei maksa karta, et raamat on kuivas tantsuterminoloogilises võtmes ülevaade moderntantsu eri suundadest. Tantsuvoole sissejuhatavates osades seatakse kõne all olev moderntantsuvool ja selle esindaja avaramasse sotsiaalsesse raamistikku. Viimane ühtlasi näitab, et nii nagu teiste kunstiliikide ajalugu, ei saa ka moderntantsu ajalugu täielikult mõista, lähtudes pelgalt aine enese seesmisest ajaloost. Eri tantsusuundade esindajad ei polemiseeri ju ainult neile eelneva tantsulooga. Sotsiaalne taust tuleb esile nt Jaapanis sündinud nüüdistantsusuuna *Butoh*'i, aga eriti nn sotsiaalse tantsuteatri puhul.

Teos on illustreeritud hulga mustvalgete fotodega, mille allikatele raamatu lõpuosas ka viidatakse. Kahjuks ei ole fotode juures öeldud, keda ja millises tantsuteoses meile antud fotol näidatakse, mistõttu on neil piltidel pigem dekoratiivne kui informatiivne väärtus. Lugejal jääb üle vaid arvata, et fotol kujutatu on kuidagi seotud selle tantsija või tantsuvooluga, kellest või millest fotot ümbritsevas tekstis jutustatakse.

Silma paistab tõlketsitaatide väga suur osakaal tekstis. Statistikat ma siin ei esita, aga nii paljude tõlgitud lõikude olemasolu tekitab küsimuse, kas ei oleks võinud-

ki siis eesti keelde tõlkida mõne tunnustatud võõramaise teoreetiku moderntantsualast teost ennast, lisades selle lõppu näiteks ülevaate moderntantsu seostest Eestiga. Liiatigi ei jää märkamatuks, et sageli on mitmesugustelt tantsukriitikutelt tõlgitud selliseid fraase, mille sisu seisneb vaid parajasti jutuks oleva tantsuvoolu esindaja paljusõnalises üliemotsionaalses ülistamises. Näiteks tsitaat Jacqueline Robinsonilt lk 57, kus käsitletakse Mary Wigmani pärandit ja tema seost Eestiga: "Tants on tegutseda tahtmise ja igatsuse liikumine, soov jaatada elu. Tants kaasajal on niisama oluline ja omab niisama tugevat eluõigust nagu kaasaegne muusika, draama ja kirjandus. Moderntantsukunst väärib kõikide nende huvi, kel on tugevust ja julgust öelda "jah" ajastule, milles nad elavad..." Seda laadi fraase on teoses palju.

Loodan, et tsitaatide rohkus ei anna siiski märku sellest, et autoril omapoolne arusaam moderntantsu kujunemisloost puudub. Kindlasti aga raskendab säärane paljusõnalisus käsitletava aine selget mõistmist. Artikli mahus kirjutises võib mõne niisuguse lõigu tsiteerimine olla ju kohanegi, kuid raamatus muutuvad nad lugejale väsitavaks. Pealegi, kes tsiteerib, riskib mõnikord "unustada" jutumärke.

Kohati meenutab autori kirjutuslaad koolikirjandit. Näiteks lk 24 on lõik, kus kirjutatakse Isadora Duncani noorusest ja õpingutest: "Muusika väljendamine kehalise liikumise kaudu oli talle omane juba varasest noorusest ning ta võttis ka kohalikelt õpetajatelt tantsutunde."

Oluliseks tuleb pidada teose lõpus esitatud tähtsamate moderntantsukujude ja -sündmuste kronoloogilist tabelit. Samuti on seal skeemina esitatud seosed eri modernkoreograafide vahel. Inimesele, kellel ei ole tantsuterminoloogilisi teadmisi, teeb muidugi rõõmu sealsamas raamatu lõpus asuv tantsualaste mõistete seletav nimestik. Peab aga ütlema, et see nimestik on natuke kasin. Ühelt poolt on seletatud lugejale ka intuitiivselt arusaadavaid termineid, teisalt ei leidu niisuguseid termineid, mida võiksid tahta sealt lugeda ka tantsuspetsialistid ise.

Raamatus refereeritud tantsukirjeldused sisaldavad sageli sõnu, mille täpsem tähendus ja mõte võivad jääda arusaamatuks. Näiteks lk 173, kus käsitletakse Laura Deani tantse: "Suurem osa Deani tantse põhineb geomeetrilistel mustritel, mida Baker (1977) on näinud kui võluraame, Aloff (1982) aga pigem kui lämmatavaid piire." Ei ole siis ime, kui tulevased tantsukriitikud ja -teoreetikud hakkavad tantsust rääkides ja kirjutades kasutama sõnamoodustisi nagu "lämmatavad võluraamid" või "võlupiirid". Paljude sõnade puhul ei saa me teada, kas nad on mõne tantsuteoreetiku omalooming või on tegemist tantsualaste mõistetega, nt: "liikuv paradoks" (lk 163), "liikumisväärtused" (lk 157), "tantsukeha" (lk 158).

Lk 123 ja 268 tarvitab autor sõna "selgroog", mille kasutamine oma otseses anatoomilises tähenduses ei ole teadusliku pretensiooniga teoses korrektne. "Ribid" ja "selgroog" kuuluvad siiski gastronoomiasse, "roided" ja "lülisammas" on väärikamad.

Vaatleksime raamatu sõnakasutust veel ühe lõigu põhjal, mis käsitleb Loie Fullerit (lk 22): "Fulleri järgmine tuntud tants

pika siidsalliga, mis valguse mõjul erinevaid assotsiatsioone tekitas, kandis nimetust *Maotants (Snake Dance)*. Tants sai sedavõrd populaarseks ning leidis nõnda palju jäljendajaid, et Fulleril oli raske mänedžeridele selgeks teha, et tema on originaal, mitte imiteerija. Ja kuigi jäljendajad võisidki teda tantsijatena ületada, puudus neil ometi Fulleri valgustajaanne."

Siin on tarvitatud mitmeid termineid ("jäljendamine", "originaal", "imiteerija") viisil, mis võib tekitada segadust ja mõttetut poleemikat, kuna neil sõnadel on tavakeeles ja kunstiteoreetilises kirjanduses mitmesuguseid tähendusi, erinevaid kasutusviise. Sügavam küsimus tekib seoses autentsusega. Antud tekstilõigust võib aru saada, nagu kuuluks tants nende kunstide hulka, mida on võimalik jäljendada (nagu näiteks maalikunst). Nelson Goodmani arvates kuulub tants (ehkki mõneti vaieldavalt) allograafiliste kunstide, mitte autograafiliste kunstide hulka, st ta on selline kunst, milles loodud teoseid ei ole võimalik võltsida (selles tähenduses jäljendada). Kuigi sellesse alajaotusse kuuluvate kunstide (kirjandus, muusika, arhitektuur) vahel on mitmesuguseid erinevusi, iseloomustab neid kunstiliike notatsiooni olemasolu. Labanotatsiooni mõiste on raamatu autoril kindlasti teada – see sisaldub ka tantsualaste mõistete nimestikus. Niisiis kui keegi tantsib tantsu minu loodud notatsioonist, siis ta mitte ei võltsi minu tantsu, vaid lihtsalt tantsib (st esitab) minu tantsu. Samamoodi ei ole "Hamleti" eri esitused laval mitte "Hamleti" ega Shakespeare'i võltsimised. Siinses lõigus kasutatakse sõna "originaal" tantsija kohta. Levinud arusaama järgi saab "originaal" olla teose ja mitte tantsija (teose esitaja) karakteristik. Isegi siis, kui tantsija ja tantsu autor langevad ühte. "Originaali" probleem saaks heal juhul tekkida siis, kui Loie Fullerit oleks kloonitud. Kui mul nii arutledes ka õigus ei ole, siis ehk võtab raamatu autor siiski endale vastutuse, et ma antud lõiku nii ebaadekvaatselt mõista sain.

Isadora Duncani pärandit käsitlevas osas räägitakse lk 31, et "moderntantsus on Duncani inetul liikumisel ühist saksa (vt Wigman) ja ameerika varase moderntantsuga, samuti kasutas Isadora esimesena põrandat ning langemistehnikat". Kõneldakse sellestki, kuidas Lester Horton pani tähele, et etnilistes tantsudes kasutatakse põrandat ja maapinda (lk 98). Minu teada on tantse ikka põrandal ja maapinnal tantsitud, kust siis muidu tuleb selline sõna nagu "tantsupõrand"? Lugejale olnuks siinkohal hoopis tarvis seletada, mille poolest erineb antud juhtudel "põrandakasutamine" sellest, kuidas me seda diskosaalis või tantsupeol teeme.

Mitmetest terminoloogilistest probleemidest hoolimata koorub hoolikale lugejale teose lõpuks välja oluline "boonus": üsna mahukas tantsukriitika sõnavara ja valimik võtteid moderntantsu analüüsiks. See on raamatu ootamatu lisaväärtus, mida sageli ei anna eri kunstiliikide ajalugude paksud köitedki.

Teose lõpus leiduvas nimeregistris on väike ebatäpsus. Nime "Noel Carroll" taha on kirjutatud "ameerika tantsukriitik". Ütelda Ameerika Esteetikaühingu eelmise presidendi kohta (raamatu ilmumise ajal aga oli Noel Carroll alles president) "tantsukriitik" on siiski natuke eba-

adekvaatne. (Ometi on samas nt Selma Jeanne Cohenit nimetatud "esteetikalektoriks"!) Tegemist on ikkagi USA filosoofiga, täpsemalt esteetikuga, kes on filosoofiaprofessoriks Wisconsini Ülikoolis Madisonis. Tantsukriitikuna ei ole ta tuntud. (Autor viitab Carrolli ühele 1983. aasta artiklile Meredith Monkist.) Küll aga on tantsuga lähemalt seotud tema elukaaslane Sally Banes, kelle kohta saab kindlasti ütelda, et ta on tantsukriitik ja -teoreetik.

Kuigi Eesti on suhteliselt väike riik, ei tunne siin kõik inimesed üksteist. Eesti raamatutegijad ei oska oma raamatuautoreid reklaamida. Raamatu esimestes osades (aga sedagi alles teose sees ja mitte tagakaanel) antakse aimu inimeste ringkonnast ja institutsioonidest, kellega raamatu autor on olnud seotud, kuid kes autor ise on, selles lugejaid täpsemalt ei valgustata.

Märgitud puudused olid ikkagi nn pisipuudused. Teose vooruste üleslugemiseks ei ole siinkohal lihtsalt ruumi. Lõpuks rõhutaksin peamist: teos saavutab selle, mida saavutada püüdis – annab pildi moderntantsu tärkamise ja kujunemise ajaloost. Ma ei kahetse, et selle teose ostsin ja läbi lugesin. Kunstiliikide ajalugude riiulile oleme saanud ühe teose juurde.

Sofia Joons

Kauplemisest vaba muusika

JOHN A. SLOBODA. MUUSIKALINE MEEL – KOGNITIIVNE MUUSIKAPSÜHHOLOOGIA. Inglise k tlk Liina Fjuk, Anne Lange, Tarmo Pajusaar, Maris Valk-Falk ja Allan Vurma. Scripta Musicalia, Tallinn, 2000. 268 lk. Hind 120 kr.

Sloboda raamatu aluseks tundub olevat küsimus "miks on kogu inimkultuur muusikast läbi imbunud?". Ta vastab ise sissejuhatuses, et enamik meist osaleb muusikategemises sellepärast, et muusika suudab meis äratada sügavaid ja tähendusrikkaid tundeid, mis omakorda võivad meid päästa elu üksluisusest, tüdimusest või depressioonist. Toetudes muusika emotsionaalsele poolele väidab Sloboda, et sotsiaalset motivatsiooni võib pidada teisejärguliseks, kuna see on tihedalt seotud konkreetse kultuuriga, emotsionaalne tegur aga on kultuuridevaheline. Sloboda väidab, et enne tööleasumist ei kujutanud ta ettegi, mida raamat kognitiivsest muusikapsühholoogiast peaks sisaldama. Kuid Sloboda teost lugedes mõistame, et tema töö nurgakiviks on ettekujutus dünaamilisest suhtest "inimese" ja "muusika" vahel, suhtest, mille osapooled teineteist vastastikku mõjutavad. Siinkohal võib muidugi väita, et see "muusika" on omakorda sotsiaalne/kultuuriline kokkulepe, kuid see ei puutu Sloboda meelest asjasse. Slobodat huvitab muusika tähendus indiviidi tasandil, muusikale lähenemine indiviidi tasandil ning ka indiviidide loodud muusika. Tähtis ei ole muusika kui produkt, vaid muusika kui loomis-, õppimis-

ja kommunikatsiooniprotsess indiviidide emotsionaalses maailmas.

Paljud raamatud, mis käsitlevad muusikapedagoogikat, kirjeldavad muusikalisi ideaale, mille tunnuseid lugeja peab õppima ihaldama. Muusikateraapia seevastu käsitleb muusikat kui vahendit, millega saab inimlikke nõrkusi ravida. Sloboda raamat haarab mõlemaid aspekte ja seetõttu tekib üllatavalt sügav ning intensiivne dünaamika. Sloboda kirjeldab "käegakatsutavaid" muusikalisi protsesse. Testigruppides on kord professionaalsed muusikud, kord võhikud, ning tähtis ei ole perfektne esitus või tulemus, vaid etteantud situatsioonide mõistmine. Sest kõik teevad ju omal moel muusikat. Raamatu objekt ei ole muusikud ise, vaid nende muusikaline *habitus* (Pierre Bourdieu järgi), ja fakt, et Sloboda on välja valinud palju erineval tasemel muusika esindajaid, muudab tema raamatu mitmekülgseks ning avab muusikamaailma paljudele, keda muusika mõistatused ligi tõmbavad.

Sloboda väidab, et enamik muusikapsühholooge pöördub oma töödega sageli kas ainult professionaalsete psühholoogide, muusikaõpetajate või pedagoogikateadlaste poole. Psühholoogid ja tegevmuusikud (heliloojad ja muusika esitajad) on harva astunud omavahel viljakasse dialoogi. Sellise dialoogi alustamiseks on vaja ületada barjääre ja muutuda interdistsiplinaarsemaks. Võib öelda, et muusikapsühholoogia paikneb sotsiaalpsühholoogia ja bioloogia/füsioloogia vahel, sest ühelt poolt peab distsipliin arvestama muusika sotsiaalsete aspektidega, aga samas ei tohi ka ära unustada helide tajumisprotsesse, mis justkui kuuluvad täppisteaduste valdkonda, kus saab kindlaks määrata faktid ning arvestada valemitega.

Tähelepanu väärib raamatu avapeatükk "Muusika, keel ja tähendus", kus Sloboda viib kokku keeleteadlase Noam Chomsky teooriaid muusikateadlase Heinrich Schenkeri (1868–1935) teooriatega. Sloboda vaatab, mismoodi Chomsky keeles leitud süvatasandid vastavad Schenkeri muusikas leitud *Ursatz*'ile. Sloboda tõstatab probleemi: "mismoodi muusika generatiivsed reeglid on võimalikud?" Head generatiivsed keelereeglid on võimelised looma tähendusrikkaid lauseid ja tekste, aga kuidas on lood muusikaga? Reeglite toel loodud muusika on kindlasti korrektne, aga kas ka hea? Sloboda meelest oleks rumal öelda, et muusika on lihtsalt veel üks loomulik keel. Kui muusikal on mingi teema, siis ei lange see kindlasti kokku normaalse keele teemaga, sest muusika ei ole seotud reaalse maailmaga samal määral (või üldse mitte) nagu lingvistiline keel.

Siiski ei erine aga need kaks keelt ainult struktuuride poolest, vaid ka nende vastuvõtmise/tajumise poolest. Paljud lääne inimesed kuuluvad keeleliselt kirjalikku kultuuri, muusikaliselt aga suulisse kultuuri. Noodid nootideks, siiski näitavad Sloboda refereeritud materjalid, et inimeste muusikaline taust määrab ära, mida ta üldse on suuteline muusikas tajuma. Siin on taas vaja ära märkida, et Sloboda ei käsitle "teisiti tajumist" või "valesti mängimist" ainult muusikavõhikute, vaid ka professionaalsete muusikute kontekstis. Nende esitatud muusika ei kõla mitte iialgi täpselt nii, nagu *kirjas* on. Muusika esitusel on omad reeglid. Arvuti abil on või-

malik analüüsida professionaalide muusikalist kõnemaneeri ning võrrelda seda kuulajate tajutuga. Võibolla ongi raamatu iva see "muusikaline taju", mis kord võimaldab, kord segab muusikalist kommunikatsiooni. "Muusikalises meeles" on muusikalist taju käsitletud mitmes kontekstis. Esiteks muusika esituse kontekstis, kus on välja toodud tuntud situatsioonid, nagu noodilugemine, harjutamine ja professionaalne esitus. Teiseks muusika kuulamine, mis koosneb kolmest osast: loomulik kuulmine (algelised rühmitusmehhanismid muusikas), muusika kuulamine ja tähelepanu, ning muusika kuulamine ja mälu. Kolmandaks on käsitletud muusika õppimise situatsiooni.

"Muusikaline meel" anti välja esimest korda 1983. aastal ja võib tekkida küsimus, kas tegemist ei ole aegunud teosega? Sloboda vastab ise, et tema eesmärk ei olnud kirjutada ammendavat õpikut, mida peab iga paari aasta tagant täiendama, vaid hoopis laiendada muusikateaduse uurimisala. Raamat on pealekauba leidnud tee ka laiema lugejaskonna juurde, kes tavaliselt psühholoogilisi raamatuid ei loe. Nõnda on siis Sloboda ideed muusikapsühholoogiast jõudnud ka muusikute, tudengite ja asjahuvilisteni. Eestikeelne väljaanne sisaldab ka Sloboda eessõna 1998. aastal ilmunud poolakeelsele väljaandele. Siin võivad lugejad leida tema enda kommentaarid "Muusikalisele meelele" ning siin on ta ka välja toonud oma täiendused ja märkused. Ta nendib, et teos on liialt piirdunud distsipliini seni vorminud klassikalise kunstitraditsiooniga, tulevikus peaks kognitiivne muusikapsühholoogia hõlmama hoopis suuremat hulka maailma muusikast, kultuuridest ja subkultuuridest.

Päris kindlasti on üheks muusikateaduse ärgitajaks "Muusikaline meel" ise, mis mujalgi on olnud värske mõttevahetuse algatajaks muusikaga seotud eri ringkondade vahel. On lootust, et nõnda võime Eestiski ümber teise nurga tulles ootamatult kokku saada ning äkki võtab keegi enda kanda Sloboda mõttepildi täiendamise seni käsitlemata muusikakultuuridega?

FOORUM

MIKKO LAGERSPETZ
Ärge tulistage klaverimängijat haavlipüssiga! Tõnis Kahule muusikatraditsioonist ja distsiplineerumisest

Kui lause algab sõnadega "lääne muusikatraditsioon on üldiselt alati", ei ole sellelt erilist analüüsi loota. Taoline lause jäi aga eredalt meelde, kui lugesin Tõnis Kahu arutlust muusika ja tsensuuri üle (vt *Vikerkaar* 11–12/2000). Põnevate üldistuste tegemise hoos on autor unustanud just analüüsi tegemise vajaduse. "Lääne" muusikatraditsioonide hulka kuuluvad nii rahvalaulud, sakraalne ja tantsumuusika, kunstitaotlusega ehk "klassikaline" muusika, lööklaulud, džäss, salongimuusika, *rock* ja veel hulgaliselt teisi muusikaliike. Need on ise aegamööda muutunud, ja pidevalt on teisenenud ka nende traditsioonide omavahelised suhted. Muusikaliike ja ajastuid omavahel eristamata visandab Tõnis Kahu nägemuse: muusika, mis erinevalt näiteks pildikunstist või kirjandusest ei loo reaalse maailma kujutisi, on teistest kunstiliikidest otsesemalt seotud keha ja subjektiivsusega. Kahu väitel ongi kehalisuse ja subjektiivsuse salgamine see, mis "lääne muusikatraditsioonile üldiselt alati" on olnud iseloomulik. Iseenesest intrigeeriv üldistus aga ei toetu arvustatud traditsiooni(de) tegelikule vaatlemisele.

Aga isegi kui "lääne muusikatraditsiooni" all mõistaksime ainult nn süvamuusikat, peaksime tunnistama tantsu ja rütmilisuse olulisust selles – võime mõelda kas klassikalisesse sümfooniavormi kuuluvale tantsule või Stravinski rütmiorgiatele. Kummaline on ka väide, et Paganini või Liszti esindatud virtuooslik subjektiivsus oleks selle traditsiooni jaoks võõras või kõrvaline. Vaadakem, millega praegugi reklaamitakse nii süvamuusika kui populaarmuusika kontserte ja heliplaate, Fischer-Dieskaust Madonnani: pakkudes kuulajale võimalust karismaatilise esinejaga samastuda. Pigem võiks väita, et just esineja või helilooja kordumatu subjektiivsuse rõhutamine on olnud Lääne muusikaelule tüüpiline vähemalt Mozartist või kodanliku kontserdiinstitutsiooni tekkest alates. Siin käis muusikakultuur ühte jalga teiste kunstiliikidega, kus romantiline kunstnikumüüt omaks võeti. Seda müüti ekspluateerivad jõudsalt ka kaasaja "mässulised" *rock*itähed. Paljud uuenduslikena mõjunud muusikastiilid, nagu näiteks džäss, *rock* ja "vanamuusika", on alustanud just loomingu kollektiivsust rõhutades, aga kontserdielu ja muusikatööstuse orbiiti sattununa on kiiresti muutunud solisti-, ansamblijuhi- või dirigendikeskseks. Usuksin niisiis pigem vastupidist üldistust: lääne süvamuusika, džäss ja populaarmuusika on väga kaua aega olnud tihedalt seotud oma kordumatut subjektiivsust väljendava loomingulise üksikindiviidi ideega.

Ka see kunsti individualiseerumine ja subjektiveerumine ei ole muidugi toimunud "üldiselt alati", vaid selle algus paigutub Foucault' ühiskonnaanalüüside jaoks kesksesse "klassikalisse ajastusse" vahetult enne industrialismi ja kaasaegsete humanitaarteaduste teket. Seetõttu kaldun minagi koos Tõnis Kahuga arvama, et seos Foucault' kirjeldatud "distsiplineerumise" ja muusikainstitutsioonide arengu vahel on olemas, aga see seos on ilmselt keerulisem, kui esitab Kahu. Pigem võiks näha, et rahvamuusikale omase kollektiivsuse ja veel barokiajastu jaoks loomuliku autori suhtelise anonüümsuse asendumine subjektiivsuse rõhutamisega on ise distsiplineerumisprotsessi üks osa. Tuletaksin meelde, et selle protsessi sisuks ei olnud sugugi indiviidi alistamine kollektiivile, vaid nimelt isikliku vastutuse asetamine temale kui subjektile. Foucault esitab taolise arengu näidetena hullumeelsete vabastamist ahelatest ja vanglate teket, mille tulemusel karistuse kandmine muutus "pidevaks patukahetsuseks".

Veel oleks võimalik vaielda selle üle, kas muusika keel tõepoolest on niivõrd "vaba" ja kodifitseerimata, et ta teiste kunstidega võrreldes on erandlik. On ju erinevate muusikažanride jaoks kujunenud küllalt selged konventsioonid pikkuse, vormi, tonaalsuse, instrumendikäsitluse jne osas, mille rikkumisel tegelikult ju põhineb ka igasugune muusikaliste vahenditega väljendatav "mäss".

Sapienti sat. Igasugune ühiskonna- ja kultuurikriitika – ka siis, kui selle eesmärgiks on jõuda laiahaardeliste üldistusteni – peab alguse saama uuritud nähtuse enda detailsest analüüsist; muide, Foucault' looming on selle hiilgavaks näiteks. Tahtes vääriti mõistmise eest kaitsta nii teda kui klaverimängijat, pean ütlema: kultuurikriitiline tulistamine nõuab täpsuskütti, mitte haavlipüssi.

Vigade parandus

Tehnilise äparduse tõttu on 4. nr-i "Vaatenurgas" Lauri Sommeri Masingu-arvustuses "Heietusi (minu) õpetaja luule taastulemise juurde" lk 93 ja 94 piiril mõni rida kaotsi läinud. Tegelikult peab vastav tekstikoht kõlama järgmiselt: *Sest yhel päeval on meil selt kaua avaldamata mehelt suur riiulitäis luulet, millest tuleb oma lemmiktekste otsida nagu nõela heinakuhjast. Seesugust "tysedat loomingut" ilmus autorite heakskiidul näiteks paguluses.*

Vikerkaar

TOIMETUS:

Märt Väljataga 646 4059
Marika Mikli 646 4054
Kajar Pruul
Marek Tamm 646 4054
Keeletoimetaja **Tiina Lias** 646 4054
Kunstiline toimetaja **Jüri Kaarma** 646 4062
Tehniline toimetaja **Katrin Mürk** 646 4062

Toimetus käsikirju ei retsenseeri
ega tagasta

Praakeksemplaride korral
pöörduda trükikoja tehnilise kontrolli
osakonda 627 7592

Toimetuse aadress:
Voorimehe 9, 10146, Tallinn
Fax: 644-24 84.
E-mail:
vikerkaar@vikerkaar.ee

Väljaandja:
kirjastus "Perioodika",
Voorimehe 9, 10146, Tallinn
Trükk:
"Akadeemia Trükk", Tür: 6a,
Tallinn, tel. 651 2444

"Vikerkaar" nr. 5-6/2001

NB!
Meie uus elektronposti
aadress on
vikerkaar@vikerkaar.ee

Vikerkaar

5-6/2001

PROGRESS
PROGRESS
PROGRESS
RE GRESS
RE GRESS

ISSN 0234-8160

9 770234 816029

78245