

## Muusika, ühiskond, revolutsioon. Perspektiivne visand mõttevahetusse Ilmar Laaban

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v23i29.19037>

*Lõpuks tüdinetakse küünilisusest, skeptitsismist, pilkamisest, ja tahetakse elada – muusikaalsemalt. – Kuidas sellega hakkama saada ja mida siis leida on? Ennustada oleks küll põnev, aga veel parem on seda aimata, nägemata tulevikus ainuüksi katastroofe, mis tänapäeva maailma ja tsivilisatsiooni muidugi pikselöökidena tabavad, kas revolutsiooni või sõja või ussitanud riikide pankrotina.*

Vincent van Gogh<sup>1</sup>

### 1

Muusika ja ühiskond – mis on neil teineteisega pistmist? Riigi toel tegutsev ooperiteater ja erakapitalil töötav plaadifirma, paraadi eesotsas marssiv sõjaväeorkester ja protestimeeleavaldust saatev The Fugs,<sup>2</sup> autoritaarne taktikepp ja kollektiivne improviseatsioon – seda muidugi. Kuid ma pean silmas muusikat ennast, seda, kuidas see kõlab esmalt helilooja või improviseerija ning seejärel kuulaja peas. *Zu den Sachen selbst*,<sup>3</sup> nagu ütles vana Husserl. Seda, mida sealt leiame, saame me hiljem seostada ahelaga, mis ulatub tolle „esmalt“ juurest tolle „seejärel“ juurde – ahelaga, mille pikkus võib varieeruda sekundi murdosast mõne aastatuhandeni. (Ja ärgem unustagem ka Hiina lautot, mille helisid kuuleb vaid see, kes istub otse mängija kõrval, ega neid, kes kuulevad ainult iseennast ja kellega kõik muud hääled on ühendatud kui ratta-kodarad rummuga.)

Kunstiteoses – see tähendab, poetilises kogemuses, mille ajalooliselt (s.t ühiskondlikult) tingitud vorm kunstiteos ongi – kohtub subjekt Teisega ning sedakaudu tervikuga. Teine, see võib olla miski mina põhjas, mis ei ole mina ise – tõeline Narkisose-kogemus. See võib olla miski Teise põhjas, mis ei ole tema ise – erootiline kogemus. See võib olla midagi mitteinimlikku, mis ilmutab end inimeste tehtud asjades:

1 Kirjast Theo van Goghile, Arles, 23. või 24. septembril 1888. Vt <https://vangoghletters.org/vg/letters/let686/letter.html> (siin ja edaspidi tõlkija märkused).

2 USA rokkbänd The Fugs mõjutas tugevalt 1960. aastate Ameerika kontrakultuuri ning võitles häälekalt Vietnami sõja vastu.

3 Asjade endi juurde (sks k).

Loodus meie „teise looduse“ sees. See võib olla Loodus ise – *phúsis* või *kósmos* –, mis ühtaegu on ja ei ole meie peegel. See võib olla surm.

See võib olla miski, mis Teiste põhjas ei ole nemad ise ning mis kohtub millegagi meie endi põhjas, mis ei ole meie ise. Ajaloota ühiskonnas leiab see kohtumine aset Pidustustel, perioodiliselt korduvatel rituaalsetel orgiatel, kus maailm naaseb kaosesse ja aeg suubub tagasi Suurde Aega. Meie ajaloolises ühiskonnas on aga ajalugu jõudnud nii kaugele, et oleme hakanud rääkima Revolutsioonist (*revolutio* – ringkäik, keerd): taaselustunud tsüklilisest protsessist lineaarseks muutunud ajas – ruudu tsirkulatuurist. See, mis on lahutatud, nii iseendast kui ka teistest, saab seal uuesti üheks.

## 2

Kunstiteos taastab ühtsuse nii materiaalselt kui ka sümboolselt. Materiaalselt kunstilise materjali tasandil ning sümboolselt tähenduse tasandil. See taastustöö toimub vastupanu kaudu ja kiuste. Vastupanu osutab materjal ning seda osutavad ka konventsionaalsed vormid ja klišeed. Mida jõulisem vastupanu, seda tugevam ühtsusekogemus. Teatud abstraktsed maalid, teatud romantilised poemid saavutavad ühtsuse liiga kergelt, liiga odavalt, lühiühenduse teel. Seda poleks justkui saavutatudki. Mõnes teoses aga on vastupanu liiga tugev – tegelikkuse aines romaanis, värvi-puder *action-painting*'us, klišeed klassitsistlikes sümfooniates või *jazz*-improvisatsioonis.

Vastupanu kunstiteoses on sümboolne vaste vastupanule tegelikkuses. Materjali vastupanu ja Teise vastupanu – üks ja sama vastupanu, millega meid seob armastus ja sõda. Kuid on olemas veel üks teistlaadi vastupanu: freudistlik *Ananke*, kibe vajakus – ning ka võimu ja valitsemise meelevald. Kui palju esimest võime me välja lugeda viimasest? Nii hakkame me juurdlema koos Marcusega – ja kuulama Borgströmi<sup>4</sup> vastuväiteid.

Muusika ei kujuta ühiskonda nõnda, nagu seda teeb romaan, ei näita seda nõnda, nagu seda teeb maal, isegi ei vihja sellele nõnda, nagu seda teeb luule. Tekstid või pealkirjad, kavalehed või pühendused võivad seda mainida. Kuid pühendused võib ära rebida, tekstid ja pealkirjad välja vahetada. Valsist „Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart“<sup>5</sup> on saanud koraal „O Haupt voll Blut und Wunden“<sup>6</sup> ja sellest

4 Georg Arne Borgström (1912–1990) oli mõjukas Rootsi päritolu taimefüsioloog ja toiduteadlane, kes sai 1960. aastatel rahvusvaheliselt tuntuks oma sõnavõttudega üleilmse sotsiaalse ebavõrdsuse, toidupuuduse ja kliimarisikide kohta.

5 Tegelikult „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ („Mu meel on segadusse aetud, seda tegi üks õrn neitsi“), Saksa helilooja Hans Leo Hassleri (1564–1612) armastuslaul tundmatut päritolu tekstiga.

6 Otsetõlkes „Oh pea, täis verd ja haavu“, eestikeelses versioonis „Oh Jeesus, sinu valu“ („Kiriku laulu- ja palveraamat“ nr 94) – koraali meloodia on rütmiliselt lihtsustatud versioon Hasserli laulust, tekst saksa teoloogilt Paul Gerhardtilt

omakorda „Itk Hiroshima ohvritele“<sup>7</sup>. Heine luuletus „Du bist wie eine Blume“ on andnud ainet kahele heliteosele; neist hilisem võtab arvesse ka fakti, et luuletus oli adresseeritud seale.<sup>8</sup>

Ometi on muusikas kohal kogu maailm – sümboolsete vormide tasandil. (Ehkki tänapäeva muusika võib ehitusplokkidena kasutada ka ornitoloogiliselt täpselt transkribeeritud linnulaulu, toore tegelikkuse kokku segatud fragmente, muud muusikat, mis on tsitaadina muudetud sämpliks. Kuid nagu teada, võivad ka maal ja luule juba mõnda aega soovi korral piirduda vaid sümboolsete vormidega ning oma sümboolsustki lõbu pärast eitada – sel meelelahutusel on muusikas pikk traditsioon. Nii et selles mõttes ollakse tasa.) Kogu maailm, sealhulgas ühiskond. See on kohal kui vastupanu ning igasugusel vastupanul on sellega mingit pistmist. Ja kuskil leidub seda igasuguses suhtluses, igasuguses tervikukogemuses. Ma kordan: kuskil.

Suhtlus ei võrdu ühiskondliku suhtlusega, tervik ei võrdu ühiskonnaga. See oleks – see on – mitte enam osaline, vaid täielik võõrandumine, säärane, mis ei taju end enam võõrandumisena, kuna on muutunud totaalseks.

### 3

Sümboolsete vormide dešifreerimine on uus tegevus. See algas ajal, mil kunst hakkas tegelema iseenese kriitikaga, mil kunstist sai metakunst. Muusikas tähistab ehk selle ajastu algfaasi lõppu Theodor W. Adorno äsjane surm.

Ühiskond on üks selle sümboolse vormi mõõtmeid. Ajalooline aeg on üks muusikalise aja mõõtmeid. Ühiskonna kohalolu ei võrdu selle rolliga muusika edastamises ja levis. Need on omavahel seotud. Aga see side ei vasta küsimusele sümboolse tähenduse kohta. See on omaette probleem.

Kuid on aeg, et prooviksime rakendada mõnda sellest, mida oleme – väga esialgsel, väga üldisel ja väga visandlikul kujul – juba öelnud, ühele konkreetsele juhtumile.

### 4

Võtame baroki. Kõigepealt üldiselt ja siis konkreetselt muusikas.

Üks baroki mõõtmeid on tema seotus renessansiga ja selle kaudu omakorda antiigiga. Hakkamata küll uuesti uskuma antiikmütoloogiasse, oli renessanss sinna projitseerinud meelte ja fantaasia taasleitud rõõmu. Kuid protestantluse ja vastureformistliku reaktsiooni pealetungi tingimustes võis seda rõõmu ette näha. Hoog ei

---

(1607–1676). Osa koraali stroofidest kasutas Johann Sebastian Bach oma „Matteuse passioonis“, samuti on sellele seade kirjutanud Cyrillus Kreek.

7 Krzysztof Penderecki (1933–2020) tuntud teos „Tren Ofiarom Hiroszimy“ (1961).

8 Mõeldud on Robert Schumanni (1840) ja Anton Bruckneri (1861) laule.

raugenud enam: uus aeg oli tulnud, et jääda, või õigemini, et mitte kunagi peatuda – ähvardavalt kihavas viljakuses. Samal ajal oli teaduse/tehnoloogia ja ratsionalistliku filosoofia esialgne võidukäik lõhkunud universaalsete vastavuste võrgustiku, mille staatiliseks võrdpildiks oli saanud keskaeg, dünaamiliseks aga renessanss. Universum oli korruga muutunud kõledaks ja rahutuks; fantaasia tootis hübriide ja koletisi, milles väliselt hakati kahtlema, mis aga sisemiselt muutusid seda painavamaks. Ning ühiskonnas oli isevalitsus kehtestanud brutaalselt toretseva, ometi ohtlikult kõikuva hierarhia. Kõikuva, kuna see oli rajatud äärmiselt labiilsele tasakaalule manduva aristokraatia ning edasipüüdliku kodanluse vahel, mille ühenduspunkti oli seatud võimuaparaadi. Kõikuva, kuna seda raputasid mitmesugused konfliktid, sealhulgas usutunnistuste vahel, mis teatud määral maskeerisid ühiskondlikku võimuvõitlust: kontrast Kolmekümneaastasest sõjast räsitud Saksamaa ja selle pulbitseva elujõu vahel, millega Luther naelutas oma teesid Wittenbergis kirikuuksele, erineb vaid astme, mitte loomu poolest kontrastist, kus ühele poole jääb Päikesekuninga loojangu aegne Prantsusmaa, sõja laastamistöö ja pime usuline tagakiusamine, teisele poole aga Henri IV, kana igas kastrulis<sup>9</sup> ja Rabelais' Gargantua.

Kõik see koondub barokiajastu allegooriatesse, mis antiikmütoloogia ammenda- vad ja välja kurnavad, vankuvatesse ja kõrguvatesse tasakaalukonstruksioonidesse, ühtaegu elujõulisse ja piinatud küllusesse, kus ristuvad koletisi sünnitav kujutlus- võime ja räpane „paleotehniline“ rekvisiidivaramu. Vaid osaliselt leidub sellele võrd- väärset muusikas. Muusika on noorem kui maalikunst ja kirjandus, teda ei koorma võrdlus antiigiga, mistõttu ta ka särab tervema ja naiivsemana. Ning tema kõrgem abstraktsiooniaste filtreerib osaliselt välja Võimu konkretiseeringute ja konstrukt- sioonide higi ja vere. Seal leidub rasket paatost, imeliste drapeeringutega valužeste. Kuid see baroki juurde kuuluv raskus ja üleüllus, mis väljendub kunstlikkuses ja tseremoniaalsuses, näib sealpool head ja kurja kokku puutuvat veel ühe teise, nimelt looduse küllusega. Barokkmuusika kaugele viidud asümmeetriad on „loomulikumad“ kui need hingetuks võtavad sümmeetriad, millesse järgmine sajand oma spontaansed tundeavaldused pigistab. Veel ei ole tehnoloogia oma meelevolda kehtestanud.

## 5

Astume sammu lähemasse aega: „galantse stiili“ juurde. Hakatuseks viitan kahele arvamusele selle stiili suhete kohta tolleaegsete klassivahekordadega. Esimene pärineb Adornolt, kes kasutab toda ajastut ühe huvitava eristuse näitena. Tema sõnusti vahetuvad muusika ajaloos etapid sedamööda, kuidas see oma sisemiste reeglite

---

9 Prantsusmaa kuningas Henri IV sai muuhulgas kuulsaks ütlusega: „Ma tahan, et minu valdustes poleks ühtki nii vaest talupoega, kes ei saaks pühapäeval oma kastrulisse kana.“

järgi areneb. Muil juhtudel peegeldab etappide vahetumine ainult ühiskonnasisesed olusid. Galantne stiil peaks kuuluma viimaste juhtude hulka. Torsten Ekbomi<sup>10</sup> meelest on tegu rahvalikkuse sissetungi ja demokratiseerumise ajaga muusikas, umbes nii, nagu seda on praegune aeg. Pealtnäha ei räägi need kaks seisukohta teineteise vastu. Vähemalt mitte selles punktis, mida hetkel vaatleme – kui jätta kõrvale tõsiasi, et Ekbomi jaoks on ühiskondlik determinism universaalne, Adorno jaoks aga suhteline kategooria. Ent vaadagem lähemalt. Tõepoolest, tol ajal tulvab muusikasse rohkelt rahvalikku ainet, meloodiaid ja tantsurütme – kuid kas on galantne stiil ise sellepärast rahvalik? Sõna *galantne*, nagu ka muusika enese liikumine, osundab aristokraatlikele juurtele. Luigelaul oma veetlevas kerguses – ja kergekaalulisuses – kajastas selle ühiskonnaklassi kaalukuse kiiret kahanemist, kellele seda lauldi. Nii või teisiti, see muusika oli ka kodanlik. Barokijärgne ja romantismieelne 18. sajandi ratsionalistlik sensualism, selle silma- ja nahapindne hedonism, toimis siin ühisnimetajana klassile, mis oli troonist lõplikult loobumas – koos võimuaparaadiga, mis ta esmalt alistas: seetõttu on kadunud ka raskus ja tuumor – ja klassile, mis oli kohta üle võtmas. Tants, milles üks partneritest lõbutses juhtmõttega „pärast mind tulgu või veeuputus“, teine aga juhtmõttega „homme tantsitakse juba minu pilli järgi“. Aga rahvas? Selle roll meenutas lamburite rolli idüllis. Väike osa sellest – talupojad, käsitöölised – oli otsustanud kodanluse võidu alla neelata, suurem osa aga ühines kodanlusega vaid ajutiselt, tekitades petliku revolutsioonilise liidu. Midagi tollest põgususest, tollest näivusest peegeldub ka selle muusika „rahvalikkuses“. Ta ei ole nii tummine, nagu seda oli baroklik toredus.

## 6

Veel fataalsem kui klassivahekordade suhe tolle aja valitseva kunstistiiliga on vulgaarsotsioloogiline piiratud vaade individuaalsele kunstnikule. Milline nukker konformism: arvata, et Bachi helikosmosest kostab vaid allaheitlikkus ja lapselik vagadus, turvaliselt ankrus püsikindlas maailmakorras? Ettekujutus barokühiskonnast on kujunenud tagantjärele, nagu on kujunenud ka ettekujutus Bachist. Tema muusika mikroliikumiste dramaatiline labiilsus, mida suurvormi tasandil tasakaalustatakse, samuti suurvormi ülimalt abstraktne keerukus, viitavad korrale, mis ei ole enesestmõistetav – tegu on vallutusega, nägemusega, mille võnked ulatuvad kaugele taha- ja ettepoole. Kui otsida sellele ühiskondlikku vastet, siis oleks selleks ideaalne, peaaegu teokraatlik isevalitsus, rahumeelne autoriteet, mis tormi ja viha täis maa-

---

<sup>10</sup> Torsten Ekbom (1938–2014) oli Rootsi kirjanik, esseist ja kriitik. Ta õppis muusikat ja filosoofiat ning avaldas rohkelt kirjutisi modernismi, avangardi ja eksperimentaalsuse kohta kirjanduses, kujutavas kunstis ja muusikas. Muuhulgas avaldas raamatud Franz Kafkast, Samuel Beckettist ja John Cage'ist.

ilma kohal hõljub – samavõrd imaginaarne nagu pool sajandit hiljem Novalise kangastused. Nii Bachi muusika kui ka Novalise poeetilis-poliitiline maailmaharmonia – ja ka Leibnizi filosoofia – tärkavad kompensatoorsete unelmatena killustunud Saksamaa ning selle jõuetute ja mahajäänud väikeste vürstiriikide taustal. Seda aga, kuidas koges tugevat ja tõhusat isevalitsust Bachi suurusjärgus geenius, ilmutab Racine, kes süngelt hambaid kiristab ning kelle jaheda, distsiplineeritud pealispinna all kohub raugematu mäss, mis tipneb kibeda vaikimisega.

Siin tulevad mängu käitumistavad. Adorno on oma Bachi-essees<sup>11</sup> juhtinud tähelepanu sellele, kuidas noodikirjale ustav, aga Bachi vaimu suhtes reeturlik tõlgendusviis, mis kerkis esile 1920. aastatel ega ole seniajani hääbuma hakanud, aitas objektiivselt levitada repressiivset, autokraatlikku vaadet Bachile, vastandudes avaliku reaktsioonina 19. sajandi sentimentaalsele vabameelsusele. Üks näide: klavikord, madala kõlaga klahvpill, mis varieeritava helikõrguse tõttu oli Bachi lemmik, ent ei sobinud suurtesse kontserdisaalidesse (nüüdisaegne võimendustehnika on hakanud tema positsiooni muutma), asendati pikkamööda klavessiiniga, mille dünaamika on ühtlane – see oligi asendamise põhjus. Heli pidi olema sile, jäik ja kasin; subjektiivne varjund ei tohtinud jääda objektiivse konteksti kütkeisse, vaid tuli lämmatada juba eos. Sestsaadik oleme olnud tunnistajaks ühtlase kõlaideaali uuestisünnile hoopis mujal ja sootuks teistes dimensioonides – mitte üksnes kurtide kõnetamiseks või emotsionaalse kaasamise nimel... Siin on tõesti tarvis mingit muusikaliste parameetrite sotsiopsühhoanalüüsi.

Kuid kommentaariks Adorno äsja refereeritud vaadetele tahaksin tsiteerida üht tema sõpra sõdadevahelisest perioodist, nimelt Walter Benjamini, kes „Ajaloofilosoofiliste teeside“<sup>12</sup> kuuendas peatükis ütleb: „Mineviku ajalooline liigendamine ei tähenda äratundmist, „kuidas asi tegelikult oli“. See tähendab meenutuse haaramist sellisena, nagu see välgatab ohuhetkel. Ajaloolise materialismi eesmärgiks on jäädvustada pilt minevikust sellisena, nagu see ajaloolise subjekti jaoks ootamatult teravustub ohuhetkel. Oht ähvardab nii traditsiooni püsimist kui ka selle vastuvõtjaid. Mõlema jaoks on ta üks ja seesama: muutuda valitseva klassi tööriistaks. Igal ajajärgul tuleb uuesti püüda tagasi võita pärimust konformismilt, mis on ta üle võimust võtmas.“

Tahaksin, et need sõnad kõlaksid omamoodi orelipunktina sellele, mida mul on edaspidi öelda nii muusikatradsiooni kui ka ühiskondliku revolutsiooni kohta.

11 „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“ („Bachi kaitseks tema pühendunud austajate vastu“) (1951).

12 Eesti keeles: Vikerkaar nr 11–12, 2002, lk 16–27, tlk Hasso Krull.

## 7

Eksklusiivsemalt kui ükski muu kunstiliik suhtleb muusika ühiskonnaga sümboolsete vormide tasandil. Või õigemini: vähem kui ükski teine kunstiliik võimaldab muusika mugavat illusiooni, et see suhtlus võiks sisuliselt aset leida ka mingil muul moel. Sest isegi kunstiliigid, mis kasutavad verbaalseid väljendusvahendeid (või kujutava kunsti poolverbaalseid sõnumeid), suhtlevad ühiskonnaga ikkagi vaid sümboolsete vormide vahendusel.

Staarets Zosima testament „Vendades Karamazovites“, see vahest kõige tähtsam lõik Dostojevski romaani loomingu, mis käib ühte jalga tema ajakirjanduslike väljaildemistega, saab kohe pärast Zosima surma täiendatud ja parandatud, sest sünnib üks tagurpidi ime: surnukehast hakkab ebanormaalselt vara levima tugevat, iiveldama ajavat laibalehka. Põhimõtteliselt sarnaselt, kuigi ilmselt märksa vähem teadlikult kandus vaatajateni Torsten Bergmarki<sup>13</sup> sõnum tema viimasel näitusel „Vietnam-apoteos“, galeriis Doktor Glas: porikarva punane, ebapuhas ja kriiskav heli ning samas võtmes suured figuurid, hooletult maalitud näoilmetega. (Ennast õonestav dialektika, mis teistel väljapandud teostel võib avalduda hämmastavate kokkusattumustena portreede kavandatud ja kavandamata sarnasuste vahel.)

Muusikas, kui naasta Dostojevski juurde, on lõhn (või hõng), organiseeritud aistiline kvaliteet, kõige tähtsam. Just selles peitub šifreerituna deklaratsioon. Iga tõeline muusikakuulamine on selles mõttes dešifreerimine. Kuid see on alateadlik. Ja nii see ka jääb. Ometi on seda võimalik reflekteerida kriitilises – s.t ühtaegu analüütilises ja intuitsiivses – teadvuses. See töö aga on aeganõudev ja keerdkäike täis.

Ja nüüd on meil äkitselt hakanud kiire. Mitte ainult revolutsiooniga, mis kiiva kiskunud maailma uuesti järjele aitaks, vaid – mõne jaoks ilmselt ennekõike – ka sellega, et paljastada kõik riukad ja ahvatlused, millega Suur Vend hoiab meid kinni meie tahtejõuetuse vangis, nii et revolutsioon jääb miraažiks üha tumenevas taevas.

Nii hakataksegi muusika raamistikku uurima vihjete kaudu. Nende varal loodetakse kiirelt jõuda muusika hämarate saladusteni – mis seal arvatakse peituvat –, ilma et tuleks minna kaarega läbi kannatliku, järelemõtliku ja teritatud kõrva. Kuidas näevad välja saalid, milles muusika kõlab? Millistes linnaosades need asuvad? Kuidas inimesed seal riides käivad? Kavalehed, kontserdituvustused, muusikaajaloo õpikud ja raadiokanalite *highbrow*-DJD muudkui räägivad muusikast, puudutamata seejuures kunagi ühiskonda – kas kõneleb see vaikimine vandenõust või halvast südame-tunnistusest?

---

13 Torsten Emeric Bergmark (1920–1996) oli Rootsi kunstnik, kunstikriitik ja õppejõud. Aastatel 1947–1974 töötas Bergmark Rootsi suurimas päevalehes Dagens Nyheter, seejärel õpetas Rootsi Kuninglikus Kunstiakadeemias ideedeajalugu ja moodsa kunsti teooriat kuni 1984. aastani.

See kahtlus pole alati kaugeltki mitte põhjendamatu. Aga muusikat ei muuda see, milleks teda „kasutatakse“, kuigi ta pole ka sellega identne. Kui muusika väidetavalt „teenib üritust“, teeb ta seda tegelikkuses paratamatult – muusikana.

Midagi selles muidugi on. Kuid igatahes pole muusika identne sellega, milleks teda „kasutatakse“ – olemata sellest ometi ka sõltumatu.

## 8

Kas 19. sajandi muusika oli kodanluse tööriist? Mis seal õieti oli? Ja mismoodi? Mis seal toimus?

Barokk- ega rokokoomuusikal, nagu oleme näinud, ei olnud selget klassitausta. Ka keskaja muusika ei olnud selgelt feodaalne – katedraalid olid esmajoones kiriku ja linnakodanike ühislooming ning muusika, mis neis kõlas, jäi selle tõsiasjaga seotuks.

Kas 19. sajandil oli olukord selgem?

Mäletan üht väljaütlemist 1930. aastatest: kolm kõige musikaalsemat rahvast, kes Euroopas on olnud – sakslased, itaallased, venelased – osutusid kolmeks kõige andetumaks demokraatias. Õigupoolest leidub huvitav korrelatsioon nende maade 19. sajandi muusikalise õitsengu ning teatud mõttes sarnaste sotsiaalpoliitiliste olude vahel, mis hiljem viidatud tõdemusega päädisid. Kõigil kolmel maal oli nõrgalt arenenud kodanlus; kõigil kolmel olid püsima jäänud feodaalsed või uute tingimustega kohanema hakanud feodaalsed, Saksamaal ja Venemaal koguni absolutistlikud võimustruktuurid. Kõigil kolmel õilmitses selgeima ühiskondliku funktsiooniga muusikavorm – ooper, mis seda ühiskondlikku olukorda kriitiliselt peegeldas: Mussorgski „rahvalik“ müstika, Verdi demokraatlik emotsionaalne retoorika, Reini kulla needusest pajatavad kapitalismivastased müüdid „Nibelungide sõrmuse“ tsükliks. Kõigi kolme helilooja sõnum on mitmetähenduslik ning leiab edasikandjaid, kelle eest on põhjust tänulik olla. Varajase tummfilmi esimeste, „Cabiria“<sup>14</sup> tüüpi mammutproduktioonide kaudu edasi antud verdilikest oopustest saavad fašistliku ooper-riigi mudellavastused. „Ivan Julm“, Eisensteini geniaalselt ambivalentne Stalini-ülistus, oleks mõeldamatu ilma „Boriss Godunovita“. Wagnerist pole vaja rääkidagi.

Prantsusmaa, kodanluse eldoraado, toodab seevastu suuresti ainult Meyerbeeri oopereid (ja umbes nii võib mõista ka Offenbachi oopereid). Need on kodanlikult edumeelsed, samal ajal kui Wagner on ähmaselt sotsialistlik, boheemlikult romantiline ja kõigi teiste suhtes reaktsiooniliselt feodaalne. Adorno on vastandanud Wagneri sissepoole pööratud intsestierootikat „Aafrika“ heliloojate „avatud“ eksootilisele eksogaamiale. Ent intsesti kuritegu puudutab hoopis sügavamaid keeli kui ras-

---

14 Giovanni Pastrone ajaloolist tummfilmi „Cabiria“ (1914) on peetud esimeseks eepiliseks filmiks. Film kestab 148 minutit ja seal on esmakordselt kasutatud liikuvat kaamerat.



side segamise „kuritegu“... Meyerbeer oli liiga otsekoheselt kodanlik, et võinuks meie ajani 19. sajandi „kodaanliku“ ooperi esindajana ellu jääda. Ja Inglismaa, too maa, kus lõhe aristokraatia ning kodaanluse vahel on kõige valutum ja kus töölisklass peagi oma revolutsioonilisuse minetab, jääb peaaegu terve 19. sajandi vältel „ilma muusikata maaks“. (Ehkki neil on Arthur Sullivan.)

Kodaanlikul 19. sajandil areneb ooperi tüüpi institutsionaliseeritud kultuur kõige paremini seal, kus see on kõige vähem kodaanlik. Sest kodaanliku ajastu kultuur on sisimas kristlik kultuur, kodaanlusevastane kultuur. (Kodaanliku kultuuri musternäidis oleks 17. sajandi Holland.) Kodaanlus, mis saavutas suurima materiaalse edu, mida inimkond näinud, on – kui veidi väänata üht kuulsat lõiku „Kommunistliku partei manifestist“ – esimene valitsev klass ajaloos, mille kogu kultuuritoodang on suunatud ta enese vastu. Kodaanlik kultuur on kodaanluse halb südametunnistus.

Kuid seda mitte algusest peale. Beethoveni muusika on järjekordne näide varase kodaanluse universalistlikest ja humanistlikest ambitsioonidest nii Prantsuse revolutsioonilises praktikas kui ka Saksa idealistlikus filosoofias. Just neid ambitsioone personifitseeris Esimene Konsul<sup>15</sup> 3. sümfoonia esmaväljaande tiitellehel. Sajandi keskpaigaks on surnud nii see ambitsioon kui ka see filosoofia. Saksa kodaanlus kapituleerub Wilhelmi keisririigi ühiskondlikult ja ideoloogiliselt reaktioonilise, kuid kõiges muus väga tõhusa koalitsiooni ees, kuhu kuuluvad junkrud, sõjaväelased, ametnikud, teadlased ja tehnikud, ning lepib siis oma osaga üha kerkivast koogist. Prantsuse kodaanlus jällegi on kindlalt võiduteel – ja pöörab töölisklassile, oma varasemale liitlasele, lõplikult selja. Selle pöörde pitseerivad 1848. ja 1871. aasta tapatalgud, mis raamistavad Napoleon III postabsolutistlikku ja prefašistlikku võimu. Saksa kodaanlus reedab oma liitlased kaotades, Prantsuse kodaanlus võites.

On väga kõnekas, kuidas muusika – ja muusikud – sellele arengule reageerivad. Lahtiütlemine romantikast, subjektiivse tunde seismograafist *par excellence*, ilmneb suhtumises tekstisse, sellesse kaitsvasse maski, mida muusikaline abstraktsioon muidu võimaldab. Selle muusikažanri kolme kõige olulisema esindaja puhul, kes jäävad Schuberti ja Debussy vahele – Schumann, Duparc ja Hugo Wolf – osutab kohtumine ümbritseva maailmaga sedavõrd traumaatiliseks, et lõpeb nende täieliku vöörandumise, vaimuhaigusega.

Või võtkem kontrastiks 19. sajandi helilooja, kes esindab meie kõrvus kõige puhutamalt elutunnetust, mida võiks nimetada kodaanlikuks: Brahms. Tema kodaanlus vaatab tegelikult üle öla tagasi Beethoveni kuldajastu kodaanluse poole (sellest ka tema sümfooniate formaalne konservatiivsus) ja isegi kaugemale: keskaegse Põhja-Saksa-

15 Seda tiitlit kandis Napoleon Bonaparte 1799–1804.

maa linliku hansaühiskonna poole, mille väärtusi ta kannab üle nii karedamale kui ka pehmemale Wilhelmi-aegsele kodanlusele („Saksa reekviem“).

Liiatigi on sümfooniavormi enese saatus sel perioodil huvitavas vastavuses ühiskonna arenguga. Schuberti ja Schumanni romantiliste sümfooniade võimetus ehitada kaunite meloodiate ümber enam kui raami vastab Saksa kodanluse võimetusle teostada oma ühiskondlikke ambitsioone. Rootsis seevastu ei ole liisk veel langenud, ühiskondlik areng ei ole veel kuigi kaugele jõudnud, ent pole ka võtnud reaktsioonilist suunda; nii saab Bergwaldi-sarnane geenius, kes on piisavalt vitaalne, et mitte takerduda oma provintsliliku positsiooni, edasi arendada beethovenlikku sümfooniast. Prantsusmaal aga loob Berlioz ajalooliselt ainukordses konstellatsioonis tõeliselt romantilise sümfoonia, millega ta (nagu „*les poètes maudits*“<sup>16</sup>) ületab lõhe Saksamaal juba hääbuva kõrgromantismi ja kapitalismi uue, tehnoloogial rajaneva arengufaasi vahel.

Kui sümfoonia seejärel Saksamaal uuesti õitsele puhkeb, võtab Brahms, nagu öeldud, Wilhelmi-aegse ühiskonna jõujoonte suhtes refleksiivse distantsi (Richard Straussil sellist distantsi enam ei ole, mistõttu ka tema sümfooniad jäävad sellisteks, nagu nad on), sellal kui Bruckneri ülemaailmne suurejoonelisus vastab kummalisel moel Habsburgide monarhia üha dekoratiivsemale kuvandile; seejärel kerkib lagunemise varjust esile vahest esimene radikaalne ja sügavalt ühiskonnakriitiline muusika muusikaajaloos: Mahleri antisümfoonia, millega sümfoonia viimaks tipneb.

## 9

Muidugi leidis 19. sajandil ka teistsugust muusikat. Inglismaal oli too teistsugune ainus.

Nii on kirjutanud Torsten Ekbon (panustades debatti artikliga „Laske muusika ühiskonda!“ [„Släpp in musiken i samhället!“] Dagens Nyheter, 6. märts, 1988): „Just 19. sajandil, mil industrialiseerumine ja linnastumine klassipiire teravdavad, hakkab muusikaelu tõsiselt diferentseeruma: Verdi ooperite ja Bruckneri sümfooniatega paralleelselt tekivad *music-hall*, löökpillid, rahvalikud lauluraamatud ja operetid.“ Lause teise poole vaieldamatus on võrdväärne esimese poole kummalisusega. Või et 19. sajand teravdas klassipiire? 18. sajandil olid need nii teravad, et vallandasid eduka revolutsiooni, 19. sajandil uputati verre aga vaid üksikud mässud – need, mida kroonis edu, kukutasid 18. sajandist püsima jäänud ühiskondlikud struktuurid. Sest 18. sajandi revolutsiooniline koalitsioon, mis kätkes linnakodanikke, lihtrahvast ja pärisorje, moodustas rahvastikust võrratult suurema osa kui 19. sajandi tööstusproletariaat, enne kui keskklass seda järk-järgult alla neelama hakkas. Klassipiiride

---

16 Neetud luuletajad (pr k).

teravnemisest ei saa rääkida isegi selles mõttes, nagu oleks industrialiseerimine vähemalt algul tähendanud suuremat viletsust läbilõigatud juurtega talupoegadele, kellest nüüd olid saanud vabrikutöölised. Nõnda arvas Marx, nagu kõik tema kaas-aegsed, kuid nüüdseks teame, et nad olid unustanud arvestada näljahädaga, mis oli olnud tollaste inimeste elus sage külaline.

Torsten Ekbomi loetletud uute muusikažanride päritolu oli kolmetine: esiteks oli hääbumas tõeliselt autonoomne, tõeliselt talupoeglik rahvamuusika, mis oli oma autonoomia võlgnenud teravatele klassi- ja seisusepiiridele, teiseks oli esile kerkinud pidevalt kasvav ja piire hägustav keskklass ning kolmandaks olid kultuuris läbi murret tegemas tööstuslik-kaubanduslikud tootmis- ja levitamishahendid. Kui ehmunud pidi olema too 19. sajandi korralik londonlane, kes istus laupäevaõhtul *music-hall*'is, kui temas sugenes kahtlus, et ta on enese teadmata sattunud tahmunud töölispubi esteetilisse ekvivalenti! Või Viini krahv, kes tantsis, naeratus huulil, Straussi helide järgi, kui taipas, et keeris kannab teda otse kohtumõistmise mühisevasse letrisse. Või Pariisi suurkaupmehe proua, kes lasi oma briljantidel särada ooperi „Orpheus allilmas“ esietendusel,<sup>17</sup> kui ta adus, et ta ise on vangistatud Eurydike ühiskonna allilmas, muusika Belleville'is<sup>18</sup>, mis mõlgutab oma veriseid kommunaarimõtteid...

„Operett, see irooniline utopia, et kapitali võim püsib,“ kirjutab Walter Benjamin kuskil. Eelkäijast, lauludega lustimängust, eristas operetti küütlev sära, mis tegi sellest hoopis uutmoodi seltskondliku sündmuse – valitseva klassi kultuurilise esindusatribuudi, kui sellist pedantlikku täpsustust on tarvis – ning väljendas omakorda kapitalismi müüti kõigini jõudvast edust ja õnnest. (Näiteks Sullivan'i operett oli Inglise koloniaalimperialismi otsene lisand.) Sellest ka opereti kütkestavus keskklassi ja veelgi madalamate klasside silmis.

Mõistagi leidis 19. sajandi „kerges“ muusikas teisigi kategooriaid, mis värbasid tarbijaid just alamate klasside seast. Nende hulka kuuluvad lööklaulud. Rahvalaulu hoolimatu pärijana on lööklaul kaotanud selle arhailised jooned (mis jäävad ähmaselt kajama odavate lauluraamatute lihtsameelses paatoses) ning üksiti ka taseme ja autonoomia, just nagu selle tarbijad on kaotanud oma juured autonoomses talupojakultuuris. See on omalaadne tööstuslikult paljundatud soodusvariant kõrgklassi kultuurist – eeskätt romantilise muusika jääkproduktidest. Samal ajal oli talupoeglik rahvamuusika endiselt võimeline kõrgklassi muusikast pärit impulsse oma autonoomses

17 Jacques Offenbachi koomiline ooper „Orphée aux enfers“ (1858).

18 Belleville on Pariisi kirdepoolne kvartal, kus Pariisi Kommuuni aegsed rahutused 1871. aastal verise lõpu leidsid. Kommunaaride Müür Père-Lachaise'i kalmistu ääres, kus 147 viimast vastuhakkajat maha lasti, on jäänud tänini maailma sotsialistide kultuspaigaks.

stiilis ümber sulatama. Akordioni, kohvikuorkestri ja sümfooniaorkestri omavaheline suhe erineb Norra viiuli ja *viola d'amore* vahelisest suhtest põhimõtteliselt.

## 10

Adorno hoiatas tihti ja põhjusega usu eest „ehtsa rahvakunsti“ võimalikkusse ühiskondliku repressiooni ja kommertsliku kultuuritööstuse ekspluateerivates tingimustes. Kuid ülitundlikkus võis ta mõnikord viia üldistusteni, mis on sedavõrd ulatuslikud, et muutuvad tuimaks. Tema „muusikaliste kaupade analüüs“, näiteks 1930. aastate lööklaulu „Penny Serenade“ kohta, on oma järeleandmatu „lähikuulamisega“ väike meistriteos satiirilise pühendumuse vallas. Tema esse *jazz'*ist pakub seevastu mustri, mis teiste puhul on triviaalne, kuid just Adorno puhul ebatavaline: siin on leitud marksistlik (ja psühho)analüütiline abinõu, et pääseda millegi säärase pühendunud kuulamisest, mida Adorno ilmselt jälestas – tõtt öelda tuleks aga analüüsida just seda vastupanu ennast. Adorno puhul näib see olevat seotud liigse, otse paanilise ja valutundliku närvilisusega, järjekindla kahtlemisega elementaarses, vahendamatus, totaalses, olgu sel mistahes vorm. Põhjani ta küll ei jõua (isiklikus ajaloos jääb põhi alati kaugemale), kuid kahtlusi võimendab tublisti kohtumine natsismiga. Just seetõttu mõistab ta kapitaalselt valesti sürrealistlikku liikumist – samad ajendid, sama arutluskäik *aus der Tiefe seines Bewusstseins*,<sup>19</sup> sama põlgus elementaarsete faktide vastu, mida ta ei viitsi isegi välja uurima hakata ning põrkub tagasi ka Stravinski või isegi Hegeli teatud külgedest.

Sest vahetu ja elementaarne võivad – kooskõlas psühhoanalüütilise seadusega tõrjutu esilekerkimisest tõrjes eneses – taas ilmuda ka totaalselt vahendatus, võltsitus, asjastatus. Nagu Edgar Morin oma massikultuuriuurimuses „Aja vaim“<sup>20</sup> täie õigusega märgib, on ka kultuuritööstuse sünkretiseerival ja nivelleerival masinavärgil oma dialektika, mille kaudu see „eritab omaenda vastumürke“. Ja nagu ta samuti täie õigusega osutab, on sel dialektikal oma vaste – ehkki teistes proportsioonides – „kõrgkultuurilises“ loomingus ning selle pidevas võitluses vanade ja uute akadeemiliste konformismide vastu. Tegelikult on ainus pealtnäha paradoksaalne reegel see, et mida ebaautentsemasse konteksti teos kuulub, seda täpsemaid ja hoolikamaid kriitilisi meetodeid on vaja, et avastada ja kirjeldada autentsuse püüdlusi, mis seal juhtumisi leiduda võivad. Massikultuuri produktide puhul kehtib üldiselt silpmõistatuse esteetika, mille Parker Tyler<sup>21</sup> sõnastas Hollywoodi filmidest kõneldes: osade summa on suurem kui tervik. Toote brutoväärtus peitub peentes nüanssides, millele

19 Tema teadvuse sügavustest (sks k).

20 „L'Esprit du temps“ (1962).

21 Harrison Parker Tyler (1904–1974), USA filmikriitik.

pääseb ligi vaid diferentsiaalanalüüsi abil – ehk diakriitilise analüüsi teel, kui pruu-kida Adorno suurepärase terminid. Popmuusika ootab ikka veel oma Parker Tylerit. Nagu ütleb Kostas Axelos<sup>22</sup>: „Meil on jätkuvalt vaja dešifreerida pinnapealsuse sügavus, lihtsakoelisuse saladus, kergekaalususe mõistatus, jaburuse romanss. Sest me ei tunne ikka veel noid salajasi jõude, mis rahuldavad tühjuse saamahimu, toodavad tühisest kasu ja panevad uudsuse aeguma.“

Jazz on kõige autentsem nähtus, mis massikultuuri muusikas seni on tekkinud. Eeldatavasti lõi jazz-muusika rahvarühm, mille jaoks nii tema algse talupojakultuuri kadumine kui ka kohtumine tööstusühiskonnaga toimus eriti traumaatilisel kujul, mida keskklassi teadvus pole seniajani siluda jõudnud. Toda järsku, konfliktset kohtumist raskelt haavatud Aafrika traditsiooni ja masinaühiskonna vahel maal, kus see oli kõige kauem areneda jõudnud (näiteks Ladina-Ameerikas, kus too kohtumine leidis aset leebemal kujul, on afroameerika muusika uuendusjõud oluliselt nõrgem), näib jazz'i ajaloos peegeldavat pidev kõikumine kommertsiaalse nivelleerimise ja mehhaniseerimise etappide – ainsate, mis mahuvad Adorno vaatevälja – ja nende etappide vahel, kus algne impulss avaldub uuel kujul.

Seda dialektikat saab jälgida üksikteosteni – õigemini: üksikesituste või -salvestisteni –, jah, üksikute sooloimprovisatsioonide ja nende mikrostruktuurideni välja. (Arutus klišeede rolli üle Charlie Parkeri improvisatsioonis.)

Popi juured on sügaval selles konfliktsituatsioonis. See on sündinud *rhythm-and-blues*-muusikast, mis oli *cool*'i ajastul üks varajase jazz'i varjupaiku, milles aga originaalsus on tardunud vägivaldseteks vormideks, ekspressionismiks ilma improvisatsioonita, nivelleerimiseks ilma silumiseta – peegeldades ühiskondlikku olukorda getodes, kus üksteise võidu kasvasid nii elatustase kui ka ülerahvastatus, nii rassilised kui ka majanduslikud lõhed, nii eneseteadvus kui ka meelegibedus.

Mis juhtus – ühiskonnas ja muusikas –, kui tollest R&B'st sai popmuusika ja see leidis tee valgete teismeliste massidesse? Milliseid uusi tähendusi sai ühelt poolt selle agressiivne dünaamika ja teiselt poolt kalduvus kinnistada ja ühtlustada? Just sellest võiks alata popmuusika tõsimeelne analüüs.

## 11

Torsten Ekbohm on nõudnud, et ajakiri Nutida Musik kirjutaks Thore Skogmanist<sup>23</sup> kui muusikust, kel just praegu on Rootsis suurim kuulajaskond. Selles on midagi. Asjakohaste diakriitiliste vahenditega lahatuna peaks tema muusikal olema mõndagi

22 Kostas Axelos (1924–2010) oli Kreeka päritolu Prantsuse filosoof, kelle poeetilise väljenduslaadiga tekstid saavutasid kaasaegsete hulgas laialdast kõlapinda. Omaenda sõnusti iseloomustas tema hoiakuid n-ö „avatud marksism“.

23 Elof Lars (Thore) Skogman (1931–2007) oli Rootsi poplaulja ja filminäitleja.

öelda tänapäeva keskmise rootslase eksistentsiaalse olukorra kohta, mida tema muusikatunnetus ilmutab. Säärast analüüsi ootama jäädes katsun sõnastada mõned muljed ja vihjed.

Artistlikkuse ja süütuse koosinemine, mida kõik vähegi ambitsioonikamad kommentaatorid on seni Skogmanis märganud, näib minu jaoks esindavat seda kollektiivse enesepettuse etappi, mil illusioon on muutunud sedavõrd kõikehõlmavaks, et ei pea enam ennast veenma hingeldava meeleolukusega, vaid saab endale lubada elegantsi, mis peaaegu meenutab irooniat ja peegeldab kaaluta olekut. Kuulakem võrdluseks Ernst Rolfi<sup>24</sup>, seda kupleežanri energilist ja libedat Ivar Kreugerit<sup>25</sup>, tema *playboy*'likku innukust, tema meeleolukat ekspressiivsust (see meenutab peaaegu luulekogu „Kriisid ja pärjad“<sup>26</sup>), mis juba paljastab kõikuma lõõnud pinda tema enda ja ta kuulajate jalge all. Või kuulakem Snoddast<sup>27</sup>, seda nimetut häält, millest kajab vastu kogu Rootsi ühiskonna viletsus – ehkki ei midagi muud kui selle eelindustrialne kastevärskus –, kõlamas oma murelikus monotoonses kõrguses. Õpetlik on võrdlus Harry Brandeliuse<sup>28</sup> laulu „Puhkeõhtu puumajas“ [„Heldagskväll i timmerkojan“] 1938. aastast pärit salvestuse ja Snoddasi 1964. aastast pärit salvestuse vahel. Brandelius matkib oma häälepaisutuste ja pateetilis-sentimentaalse dünaamikaga veel Dan Anderssoni<sup>29</sup> puutumatu looduse romantikat. Snoddasel seevastu (kes on teda nimetanud Brandeliuse epigooniks?) on kauplemispaatosele järgnenud laisk, peaaegu ükskõikne nostalgia; on varajane rahvamajade ajastu, mil tööstuslik eluvorm on viimaks omaks võetud, ent seda pigem resignatsiooni kui rõõmuga. „Haderian hadera“ – parvearmastus<sup>30</sup> hüdroelektrijaamade ehituse varjus, jõgede üleujutamise kiiluvees.

Thore Skogmaniga oleme me aga rahvamajade ajastu teises küllusefaasis. Just Anderssonskans Kalle oma „punaste juuste ja hõredate hammastega“<sup>31</sup> on siin võit-

---

24 Ernst Rolf (1891–1932) oli Rootsi näitleja, laulja ning helikooja.

25 Ivar Kreuger – Rootsi tööstur, „tikukuningas“ ja mängur, kelle kahtlased ärid suure depressiooni aegu ridamisi pankrotistisid. 1932. aastal sooritas väidetavasti enesetapu.

26 „Kriser och Kransar“ – Rootsi poeedi Birger Sjöbergi palavikuliselt ekspressiivne luulekogu (1926).

27 Snoddas, kodanikunimega Gösta Nordgren (1926–1981) oli Rootsi meelelahutaja, laulja ning näitleja. Nooruses paljiparvetajana töötanud Snoddas võitis rootslaste südame oma samateemaliste lauludega, purustades 1950. aastatel mitmeid Rootsi plaadimüügirekordeid.

28 Harry Brandelius (1910–1994) oli oma aja menukamaid Rootsi lauljaid.

29 Dan Andersson (1888–1920) oli Rootsi luuletaja ning helilooja. Tema loodumüstikast ja jumalaotsinguist kantud teosed saavutasid rahvasuure populaarsuse.

30 Snoddase hittlugu, mille refrään algab hüüdsõnadega „haderian hadera“ (1948), kannab ametlikult pealkirja „Parvearmastus“ („Flottarkärlek“).

31 Anderssonskans Kalle on Emil Norlanderi kirjanduslik karakter (1901), üleannetu poisike, kelle lugudest on tehtud aja jooksul ridamisi lastefilme. Thore Skogman kehastub selleks tegelaseks oma albumil „Punased juuksed ja hõredad

nud kuulsuse ja kõik, mis sellega kaasneb. Külluslik on see kahtlemata. Selle rõõmsameelsusele lisandub aga mingi kõhetus ja teravus; mingi erootiline vibratsioon, milles Skogman on sama jõuetu kui Snoddas. Kuid seda kõhetust käiatakse omamoodi kiirusega. „Pensionäri laul“ [„Pensionärsvisan“] isegi ei teeskle, nagu püüaks ta vananemise tegelikkusega suhestuda – ometi teeb seda oma meeoluka mängustiili kiuste Skogmani saateansambli vanemapoolne trummar – ja seda teesklematust võib tahtmise korral isegi teeneks lugeda. Sama vähe püüab „En pitepilt med pitepalt“<sup>32</sup>, laul suurlinlase nostalgiasst hunnitu ja vaese koduküla järele, tabada mingeid kodukootud toone – tõestades Skogmani vilumust burleskižanris, omandab seegi pala häbitult levimuusikaturu üleusest võist nõretava tango kuju.

Thore Skogman on see vorm, mille konformism omandab ühiskonnas, mis ei pea enam avaldama indiviidile (peaaegu) mitte mingit survet, et see ta omaks võtaks. Siit ka see eriline skogmanlik kergus, mängulisus. See on kõike muud kui lapselik: tema lastelaulus esineb laps – vastupidiselt Thomas Funcki<sup>33</sup> kohati peaaegu geniaalselt empaatiavõimelisele loomingule – ainumalt (meie aja hajameelse ja tolerantse) täiskasvanu silme läbi nähtuna.

## 12

Leidub meil kuskil ka täiesti nonkonformistlikku muusikat?

Seni selle nimetuse alla liigitatu on viimasel ajal langenud marksistlikku tüüpi esteetilise antiavangardi uue variandi rünnakute alla. Kui püüda selle suuna esindajatest endist veidi õiglasem olla, kõlaks arutluskäik umbes järgmiselt. Valitsevat ühiskondlikku korraldust ei ähvarda enam miski peale avalike poliitiliste väljaastumiste; kõik muud opositsioonivormid – ja isegi suur osa seniseid poliitilisi opositsioonivorme – on neutraliseeritud või süsteemi kaasatud. Sest selleks, et süsteem säilitaks oma võimu meelte üle, piisab tarbimise tõususpiraalil sisalduvast inertsist; väärtuste komplekti pole enam vaja muuks kui fassaadikaunistuseks; neid võib eirata ja rünnata nii palju kui kulub, sest need pole enam tugisambad, millele hoone võiks toetuda.

Seetõttu on süsteemi kaasatud ka kunstiline avangard, millest on saanud etableerunud avangard. Ainus kunst, mis saab revolutsiooni edendada, on see, mis toetab vahetult revolutsioonilist propagandat: teadlikkust ja entusiasmi. Peale selle võivad kunstilised ilmingud pakkuda vahetut revolutsioonilist kogukonnakogemust, isegi kui see tegelikult revolutsiooni ei kiirenda. Mõlemal juhul on eelduseks, et „valitud“

---

hambad“ („Rött hår och gäst mellan tänderna“, 1967).

32 Raskesti tõlgitav sõnamäng Rootsi rahvusköögis tuntud sealih- ja kartuliklimpidega.

33 Thomas Funck (1919–2010) oli Rootsi parun, lastekirjanik ja raadiohääli.

vormid – eeldades ühtlasi, et vorm on miski, mida saab valida nagu kehale sobivat rõivastust – on vahetult arusaadavad kõigile inimestele rühmas, mille poole esmajoones pöördutakse.

Popmuusika on paistnud suurel määral neile kriteeriumidele vastavat. Selle lisa-eeliseks on mõnes – peamiselt kõlalises – aspektis murda senist Euroopa muusikatraditsiooni ja kasutada ka helimodulatsiooni; teisisõnu, see on „moodne“ just parajalt rabaval ja parajalt hõlpsasti mõistetaval viisil. See on tõepoolest kõige radikaalsemalt tööstuslik ja kommertslik muusikatüüp, mida seniajani nähtud, selle kommertsedu ise rajaneb aga just nimelt seda tüüpi muusika veetlusel vanuserühma silmis, milles revolutsioonilised meeleolud on praegu tugevad. Toidetuna mitmest allikast (anglosaksi ja afroameerika folkmuusika, viimasel ajal ka mõned kajastused India muusikatraditsioonist), mõjub see eksperimentaalse – postseriaalse või elektroonilise muusika kõrval laia vooluna. Ja kui see on revolutsiooniks tuld võtnud, tuleb revolutsioon ja vabastab selle ise kommertsiaalse meelelahutustööstuse kammitaist, mis „moonutab ja ekspluateerib rahvakultuuri kasumi eesmärgil“ (Torsten Ekbohm).

### 13

Ma usun, et vaade popmuusikale muutub otsustavalt vastavalt sellele, kas rakendada säärast totaalset perspektiivi või vaadelda popmuusikat kui üht rohkem või vähem võõrandunud praktikat kunstiliigis, mis on aja jooksul toimunud omamoodi neutraalse, kuid tõhusa katalüsaatorina ühiskondlikes murranguis. Viimasest perspektiivist vaadelduna on „revolutsiooniline“ popp oma eelkäijatest kahtlemata rikkam nii oma laiemapinnalise kultuuridevahelise sünkretismi poolest kui ka nende, tõsi küll, pealiskaudsete atribuutide poolest, mida tal on õnnestunud kaasata mõnest tõsisema heliloomingu hilisemast saavutusest – varèse'ilik müra ja elektroonilised moonutused. Mõni pala, nagu The Rolling Stonesi „Street Fighting Man“, näitlikustab seda oma staatilise, edasi-tagasi lainetava vägivaldsusega, justkui monotoonselt kerkiva ja loksuva veega paisu kohal, kätkedes monoliitset pinget, mida võiks võrrelda teatud lõikudega filmist „Soomuslaev Potjomkin“.

Ometi muutub kõik totaalses – võiks öelda isegi totalitaarses – perspektiivis. Küsimus pole enam selles, kas popmuusikale projitseeritud revolutsioon sinna ka päriselt sobib, vaid pigem selles, millised kollektiivse teadvustamatuse realiteedid peituvad revolutsiooni kontseptsiooni taga, mis usub end selles totaalises perspektiivis ära tundvat – realiteedid, millel mõistagi on ka kõige reaalsemad poliitilised implikatsioonid. Nägime, et popmuusika pärineb jazz'i variandist, mis on säilitanud Aafrika pärandi, kuid selle žeste väga tugevalt alla suruva moonutuse hinnaga. Nii Aafrika muusika kui *country blues*'i vastu, jah, isegi New Orleansi ja koguni Kansas



City jazz'i animaal-vegetatiivse pulsi ja hinguse vastu, mis ei kaota oma vaba loomulikkust ka seal, kus ta kõlab kõige rusutumalt ja valusamalt, seisab R&B jõhkruks, selle stereotüüpsed sunnitud liigutused (mida kohtame juba 1930. aastate rifimuusikas ja *boogie-woogie's*), getode rahvahulgad, mis täidavad iga nurga akustilises ruumis monotoonse lärmiga – tõeline monotoonus, mis Euroopa traditsioonist erinevalt ei ole enam mingi variatsioon ega nüansseerimine.

Kui see muusika *rock'i*, *twist'i* või popi vormis vallutas valged noored laiemalt ja ägedamalt kui jazz kunagi varem, siis on sel järgneval oma täpne ühiskondlik ja ajalooline tähendus. Kui loominguline jazz oma rõhuasetusega improvisatsioonile oli propageerinud vabastavat kogemust, siis popp tugevdas jazz'is juba olemas olnud pealesurutud erutuse tunnusjoont – ühtaegu kestvat, nüüdseks juba juurdunud sunniviisilist ja kasvavat erutust. Mänguline vabastamine sellest sunnist jääb üheks biitlite saavutuseks. Kuid teatud tüüpi hittmuusika, kus rütmimasin tuksub meloodia jämeda siirupilõnga all, on oma massiivse sentimentaalsuse ja brutaalsuse seguga vahest üldse kõige repressiivsem muusika, mis eales on kõlanud. Juba elektrilise võimenduse kuritarvitamine on – mitte enam sümboolne, vaid otsene – repressiivne käik (repressiivne desublimatsioon, kui kõnelda Marcuse terminites): kui tugev heli enam diferentseeritud dünaamilist taset ei muuda ja kui psühhofüüsiline pingutus ei too nihet eneseväljenduse intensiivsuses ilma kuulajaid agressiivse tehnikaga manipuleerimata, siis on meil põhjust tsiteerida Raymond Borde'i raamatut „L'Extricable“, üht neist teostest, mis rajasid teed mairahutustele: „C'est le bruit qui est fasciste“<sup>34</sup>.

#### 14

Nii tekkis keerukuse taseme probleem. „Keeruline“ avangardmuusika suhestub meie aja teaduslik-tehnoloogilise maailma ja selle ühiskonnaga nii reaalsel, materiaalsel tasandil kui ka sümboolsel, struktuursel tasandil. Popmuusikaga kulutame me oma kuulmisnärvet, aga puhkame aju sellest keerukusest. Mõnel pool peetakse revolutsiooniliseks just seda lihtsust ja rahu. Ühelt poolt tajutakse seda hoobina repressiivsele tööetikale, teiselt poolt maksavad sümfooniaorkestrid ja elektroonilised helistuudiod raha ning tekitavad sõltuvust (see on reegel, mida ilmselt kinnitab särava erandina Harry Partch, meie aja ehk olulisim, kuid kindlasti kõige vähem mängitud muusikadramaturg, kes elab oma väikeses majas Los Angelese äärelinnas, kiituna kitarride, lüürade ja marimbade vahele, mille ta on ise meisterdanud 43 eri tooniks jaotatud oktavi järgi; nüüd on temast viimaks saamas guru teatud põrandaluse popmuusika ringkondades).

34 Müra ongi fašistlik (pr k).

Niisiis, kogu moodsa kunsti ajalugu on äärmise keerustatuse ja äärmise lihtsustatuse vaheldumise lugu. Kuid leidub märke, mis näitavad, et see (tegelikult üsna konarlik) dialektika on ammendumas. Keerukuse poolel on võimalused endiselt piiramatud – suurendamata mõttetuks muutunud keerukust, saab varieerida selle isoleerimise –, samal ajal kui teisel poolel kuulutavad nähtused nagu *minimal art* ja *land art*, et üha uute, kuid endiselt viljakate nullpunktide varud on otsakorral.

Ning siin tuleb pildile ühiskondlikult revolutsiooniline perspektiiv. Revolutsiooni probleem on ju selles, kuidas äärmiselt keerukas tehnika ja teadus saaks toimida ühiskonnaga vabas ja võrdses koostöös. Äärmise lihtsustamise kalduvusele vastab kunstis teadlikult jõuetu vägivallaakt, mis kas ei muuda midagi või aitab repressiooni tugevdada. Varitsevad enesesabotaaz ja enesehävitamine. Nii ongi meil juba olemas sedalaadi pseudorevolutsionäär, keda esindab tehniliselt spetsialiseerunud kitsarinaline professionaal: Marcuse „ühemõõtmeline inimene“, kellele tema eriala väline maailm peaks pakkuma ainult robustset ja lihtsat lõõgastust ning kes kasutab revolutsioonilisi lõõklauseid otseku kattevarjuna oma tehnokraatliku klassi mõjujõu suurendamiseks. Ajaloos on varemgi olnud ühiskonnaklasse, kes kasutasid ideid ja loosungeid räpase tagamõttega.

## 15

„Kitsas“ avangardmuusika. „Lai“ rahvamuusika. Kui kitsaks on muutunud meie päevil loomingulise muusika pind! Aafrika traditsiooniline muusika on surnud, nii ka Aafrika traditsiooniline nikerduskunst. India muusika saatuse on tihedalt seotud tänapäeva India ühiskonna enam kui ebakindla saatusega. Tiibeti muusikakultuurist, ühest algupärasemast maailmas, jäävad ehk mõned pudemed rüüstamisest maha. Hiina ise näib olevat kindlal sihil, et viia kohutava entusiasmi ja matkimise teel lõpule kolonisaatorite hävitustöö omaenda elava muusikatradsiooni kallal (mille järkjärguline allakäik algas ilmselt juba mongolite sissetungi aegu), eelistades Euroopa muusika jääkprodukte 19. sajandi lõpust. Jaapan, mis on meie kirevas maailmas ainulaadne nii väga vitaalse kultuuritraditsiooni kui ka ülitõhusa kohanemise poolest industrialismiga, kuulub tänapäeval samuti muusika „kitsasse“ voolu. Ja Lõuna-Korea vanglas vireleb Isang Yun<sup>35</sup>, üks väheseid suuri lääne ja ida muusikatradsioonide lõimijaid.

---

35 Isang Yun (1917–1995) oli Korea päritolu Saksa helilooja, kelle Lõuna-Korea salapolitsei 1967. aastal Lääne-Berliinist röövis. Yuni süüdistati spionaažis, piinati ja määrati talle eluaegne vanglakaristus. Ilmar Laaban on käesoleva artikli kirjutanud ajal, mil rahvusvaheliselt taotleti Yuni vabastamist. Petitsioon kogus ligi kakssada allkirja ja 23. veebruaril Yun vabastati. 1971 sai ta Saksa kodakondsuse.

16

Kunsti ja elu lahusust, seda kunstiteose eeldust, on hakatud kahtluse alla seadma. Elust endast peaks saama luule, muusika ja kunst, elu peaks uuesti kaasama selle allasurutud ja unustatud mõõtme, millest räägib Marcuse ja mida mehhiklane Octavio Paz (kelle tegevus on parimaid näiteid luule ja revolutsiooni kokkulangevusest tänapäeval) nimetab „teistsuguseks“ [*otredad*]. Kuid selle suundumuse taustaks on üleüldine nivelleerumine, entroopia, Nietzsche „kõrb kasvab“ (millest räägib ka Georg Borgström) ja „viimne inimene“ (kes „elab kõige kauemini“).<sup>36</sup> Nihilistlik nivelleerimine vahetab kostüüme ja maske, kustutades piire taasleitud terviku ettekäändel. Ka 1960. aastate muusikas, igas žanris ja igal tasemel. Nende pöörete ja moonete eristamine on tänapäeva kunsti ja mõtlemise raske ja kõikehõlmav ülesanne. Revolutsioonilise kunsti roll tänapäeval on anda revolutsioonile sisu – sügavustes, kus keha ja psüühika on lahutamatult, nii ajalooliselt kui ajatult teineteisega läbi põiminud. Seda, kas ja missuguse tähenduse omandavad revolutsiooniliste loosungite entusiastlikud abstraktsioonid (täendus asub alati tulevikus), otsustatakse – vältimatult sümboolselt, kuna inimene on *animal symbolicum*, sümboleid loov loom – paigas, mis on kõikjal ja eikusil.

Tõlgitud väljaandest: Ilmar Laaban, *Om musik*. Skrifter IV. Åhus: Kalejdoskop, 1988, lk 58–78.

*Rootsi keelest tõlkinud Anti Saar*

---

36 Vt Friedrich Nietzsche „Nõnda kõneles Zarathustra“, tlk J. Palla. Tallinn: Olion, 1993, lk 206–209 ja lk 10.