

## SAATEKS

**„Kunstiteoses kohtub subjekt Teisega“: Ilmar Laabani muusikameel**

Hasso Krull

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v23i29.19038>

Ilmar Laabani „Muusika, ühiskond, revolutsioon“ („Musiken, samhället, revolutionen“, 1969) on kirjutatud ajal, mil ühiskonnas tajuti suuri, võib-olla revolutsioonilisi muutusi. Käärimine käis mõlemal pool raudset eesriiet: 1968. aasta jäi ühelt poolt meelde „Pariisi kevade“, teiselt poolt aga „Praha sügise“ kaudu, mille jälg püsis vaikselt kustutavana paarkümmend aastat, kuni Berliini müüri langemine selle minema uhtus. Samas oli tegemist ka sügava depressiooni algusega, sest lootused healoomuliseks poliitiliseks arenguks olid läbi kukkunud nii Nõukogude Liidu mõjusfääris kui demokraatlikus Lääne-Euroopas. Järgnes masenduse, dekadentsi, terrorismi, konformismi ja mürgise iroonia ajastu; ühiskondlik protest võttis järjest teatraalsema, järjest destruktiivsema ilme, kuni jõudis omamoodi kulminatsioonini seitsmekümnendate lõpu subkultuuris, mille tunnussõnadeks said *punk* ja *disko*.

Niisiis asub Laabani essee ajaloolises harunemispunktis. Temperamentse iseloomuga sürrealist loomulikult ei saanud toimuvast distantseeruda. Tõsi küll, Ilmar Laaban ei võtnud osa Pariisi mai tänavarahutustest, sest kuigi ta Rootsist aegsasti teele asus, ei jõudnud ta isiklikel põhjustel siiski Prantsusmaale („aga ma tundsin juba põlevate autokummide lõhna,“ ütles ta mulle 1991. aasta detsembris, suunurgis salapärane muie). Ja idablokk oli Laabani jaoks suletud, erinevalt näiteks Allen Ginsbergist, kes mõni aasta varem Prahast Maikuningaks valiti ja jõudis päris palju mürtsu teha, enne kui Tšehhoslovakkia Sotsialistliku Vabariigi salapolitsei ta minema kihutas. Aga kindlasti oli Ilmar Laaban eesti pagulaskirjanike hulgast see, kes sündmustest kõige intensiivsemalt haaratud oli, sest need tõepoolest resoneerusid niihästi tema artistliku meelelaadi kui ka poliitilise häälestusega.

„Muusika, ühiskond, revolutsioon“ jaguneb kuueteistkümneks peatükiks. Kõigepealt esitab Laaban kokkusurutult üldise kunstiteooria, mille fookuses on muusika (1–3); seejärel arutleb ta barokist ja rokokoost (4–6), jõudes sümboolseid vorme puudutava vahemärkuse kaudu (7) romantismi (8–9) ja jazz’ini (10). Viimases kolmandikus on juttu popmuusikast (11–13) ja avangardist (14–15), kuni Laaban peab tõdema, et „nihilistlik nivelleerimine vahetab kostüüme ja maske, kustutades piire taasleitnud terviku ettekäändel“ (16). Läbivaks põhiteemaks on seejuures revolutsiooni ja konformismi vastandus, mis oli kirjutamise hetkel eriti aktuaalne. Laabani käsituses paistab revolutsioon olevat ennekõike permanentne protsess ja mitte järsk võimupööre, ehk

teisisõnu – Laaban paigutab revolutsiooni rõhutatult sotsiaalsele, mitte poliitilisele tasandile. Poliitikast on põgusalt juttu ainult seoses demokraatia arenguga. Kuna Laabani essee on osa mõttevahetusest, mis oli parasjagu täies hoos, viidatakse mitmele Rootsi kriitikule, kuid Laabani tõeliseks dialoogipartneriks näib siiski olevat Theodor W. Adorno, kes oli sama aasta 6. augustil surnud.

Muusika ja kunst on Laabani jaoks sümboolsed vormid. Selline arusaam on kahtlemata pärit Ernst Cassirerilt (teosest „Philosophie der symbolischen Formen“, 1923–1929), kuid Cassireri teoorial Laaban pikemalt ei peatu, vaid võtab oma seisukoha kokku maksimina: „Kunstiteoses kohtub subjekt Teisega ning sedakaudu tervikuga.“ Suure algustähega Teine on siin midagi enam kui Jean-Paul Sartre'il, kes „Olemises ja eimiskis“ kirjutab: „Ainuüksi teise vastandina ongi igaüks absoluutselt iseendale olemas. [ . . . ] Kuna teine on selline, nagu ta mulle ilmub, ja minu olemine sõltub teisest, siis ka see, kuidas ma enesele ilmun – s.t minu eneseteadvuse arengumoment – sõltub sellest, kuidas teine mulle ilmub“.<sup>1</sup> Ka Laabani jaoks võib Teine olla teine inimene, kuid see võib ka olla „miski mina põhjas, mis ei ole mina ise“, ning samuti „midagi mitteinimlikku, mis ilmutab end inimeste tehtud asjades“ (1. ptk). Lõppkokkuvõttes on Laabani Teine midagi teadvustamatut inimese enese sees, mis võib kohutada millegi teadvustamatuga teiste inimeste sees: „See võib olla miski, mis Teiste põhjas ei ole nemad ise ning mis kohtub millegagi meie endi põhjas, mis ei ole meie ise.“ Selline kohtumine pole pelgalt „eneseteadvuse arengumoment“, vaid on transversaalne sündmus, mis läbib ühtviisi individuaalset ja kollektiivset teadvustamist, hõlmates põhimõtteliselt ka mitteinimlikku ilma. Teisisõnu, Laabani Teine on sürreaalne Teine, mis ületab aktuaalse eksistentsi piirid ning võib seda ka eitada – see on varjatud revolutsiooniline vägi, mis toimib seda võimsamalt, et ta on nähtamatu ja öeldamatu. Kõigist kunstidest on just muusika see, mis otseselt tegeleb nähtamatu ja öeldamatu ainega. Järelikult, muusika on kõige revolutsioonilisem sümbolne vorm.

Laabani sõnul on muusika „noorem kui maalikunst ja kirjandus, teda ei koorma võrdlus antiigiga, mistõttu ta ka särab tervema ja naiivsemana“ (4. ptk). Selline väide mõjub üllatavalt. Kerri Kotta arvates peab Laaban siin silmas „tõesti ainult Euroopa noodistatud muusikat või veelgi täpsemalt – kontsertmuusikat, s.t muusikat, mille mõte on olla kuulatud selle enda pärast ja mis eelkõige kuulamise akti kaudu tähendusi loob.“<sup>2</sup> Kuigi nüüdseks juba päris hästi tuntakse ka Vana-Kreeka muusikateooriat, „pole selget ettekujutust sellest, kuidas see muusika võis tegelikult kõlada.

1 Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 1943, lk 275.

2 Kerri Kotta e-kiri 18.05.2022.

Seetõttu puudub tänapäeval selle muusikaga elav, praktika kaudu loodud side.<sup>3</sup> Laabani muusikatundmise fookus on seega silmanähtavalt klassikaline, ja selle poolest lähenebki ta Adornole, kellele essee viidatakse üle kümne korra. Adornost läheb tugevasti lahku üksnes Laabani suhtumine *jazz*'i ja popmuusikasse, mida Adorno teatavasti ägedalt eitas. Lahknevuse põhjus on ilmselgelt autobiograafilist laadi. Ilmar Laaban tundis *jazz*'i vastu huvi juba koolipoisina ja mängis ka ühes ansamblis saksofoni, ta tundis seda muusikat seestpoolt ja nägi *jazz*'i seoseid 20. sajandi avantgardiga (hästi tuntud on Charlie Parkeri kiindumus Stravinski ja Schönbergi loominguusse, samuti *bebop*'i ja *free jazz*'i atonaalne kallak). Adorno seevastu vältis *jazz*-klubisid isegi Ameerikas elades ega süvenenud kunagi ühtegi salvestusse, sest tema arvates polnud see muusika kuulamist väärt.

Demokraatia küsimust puudutades kinnitab Laaban naljaga pooleks sedasama klassikalist fookust, mis teda Adornoga ühendab: „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 aegse muusikalise õitsengu ning teatud mõttes sarnaste sotsiaalpoliitiliste olude vahel, mis hiljem viidatud tõdemusega päädisid“ (8. ptk). Väljaütlemise allika jätab Laaban siin mainimata, kuid tegu ei olegi ainult poliitilise anekdoodiga. „Vanamoodne see tundub,“ kommenteerib Kerri Kotta, „aga muusika seisukohalt on sellel mõte sees. Muusikateose struktuuri saab otseselt, lausa mehaaniliselt seostada demokraatia või selle puudumisega. Tonaalne süsteem on teatavasti tugevalt hierarhiline ja seega demokraatiavõõras. Tonaalses süsteemis on igal helikõrgusel jm muusikalise struktuuri aspektil oma kindel koht, ja hierarhia vastu eksimine on koheselt väljakuuldav. Atonaalne muusika on aga olemuslikult pigem demokraatlik, sest helid on võrdsed ning nende võimalik hierarhia, mis muusikateoses ikka tekib, tekib puhtalt kontekstuaalselt, igas teoses uuesti ja omamoodi.“<sup>4</sup> Muusikaline demokraatia on seega olemas, ning vahest on Laaban seda mõistnud märksa selgemalt kui Adorno, kelle lapsepõlv ja kodune kasvatus nähtavasti oluliselt määrasid tema muusikalise vastuvõtuvõime arengut.<sup>5</sup>

Teatavat tüüpi muusika seostamine demokraatiaga (või selle puudumisega) omandab siiski hoopis teistmoodi värvingu, kui kõrvutame seda Laabani eespool väljendatud tõdemusega: „Ajalooline aeg on üks muusikalise aja mõõtmeid. Ühiskonna kohalolu ei võrdu selle rolliga muusika edastamises ja levis. Need on omavahel seo-

3 Kerri Kotta e-kiri 24.05.2022.

4 Kerri Kotta e-kiri 18.05.2022.

5 Vt Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press, 1977, 1. ptk, „Intellectual Beginnings“, lk 1–23.

tud“ (3. ptk). Kas Laaban peab muusikalist aega ajaloolisest ajast suuremaks? Kas on see nii muusikalise aja müütilise mõõtme tõttu? Nõnda võiks oletada, kui võtta arvesse Laabani nägemust muistsetest pidustustest, „kus maailm naaseb kaosesse ja aeg suubub tagasi Suurde Aega“ (1. ptk). Kuid Laabani väidet saab seletada ka lihtsamalt. Nii leiab Kerri Kotta, et Laaban võtab siin õigupoolest teosekeskse hoiaku: „Muusikateose seisukohast on ajalooline aeg, kui seda vaadelda millenagi, mis on ladestunud muusikateose struktuuris ja stiilis ning seda oma kohaloluga mõjutab, lihtsalt üks muusikalise aja komponente ning seetõttu vaid üks aspekt muusikalisest ajast. Nii et muusikateose perspektiivist vaadelduna on muusikaline aeg tõesti ajaloolisest ajast suurem. Samuti saab muusikas anda edasi (ja mõnikord samaaegselt) erinevaid aegu – näiteks minevik ja olevik saavad olla muusikas korraga kohal. Ajalooline aeg, kui seda mõista lineaarsena, oleks siis taas pigem vaid üks aspekt muusikalisest ajast.“<sup>6</sup> Kaht seletust saab mõistagi ühitada, kui meenutame Claude Lévi-Straussi seisukohta, et müüt on „korraga diakrooniline ja sünkrooniline“ ning seetõttu võrreldav orkestripartituuriga, kus mõlemad ajamõõtmed on nähtavale toodud.<sup>7</sup> Müütilises ajas ongi minevik ja olevik ühekorraga kohal, samuti nagu muusikalisel ajas, ja nõnda võivadki nad hõlmata ajaloolise aja lineaarsust, olles ühtlasi sellest suuremad.

Üht võib Ilmar Laabani muusikateooria kohta küll kindlalt öelda: Laaban jääb kindlalt avangardsele positsioonile, isegi kui ta kõneleb Rootsi estrada lauljatest või osutab Rolling Stones'i palale „Street Fighting Man“. Laaban ei võta omaks mõtet, et 20. sajandi avangardse muusika traumeeriv mõju kuulajatele võiks kuidagi vähendada selle revolutsioonilist potentsiaali. Pigem sarnaneb tema hoiak David Stubbsi hiljutise hinnanguga: „Kuigi tänapäeva muusika mõnede meeletust on masendav, ei põhjusta seda mitte türannia, vaid hoopis vastupidised püüdlused – avatus, piiride kustutamine, meelevaldsete piirangute ja iganenud hierarhiate kaotamine. Mõnede arvates tekitab see küll segadust, teised aga näevad seal lõputuid võimalusi.“<sup>8</sup> Selles mõttes kannab Laaban endas väga iseloomulikku konflikti demokraatia ja elitarismi vahel. Moodsa kunsti ajalugu on tema silmis „äärmise keerustatuse ja äärmise lihtsustatuse vaheldumise lugu“, kuid 1969. aastal usub ta nägevat märke, et see dialektika on ammendumas: „Keerukuse poolel on võimalused endiselt piiramatud – suu-arendamata mõttetuks muutunud keerukust, saab varieerida selle iseloomu –, samal ajal kui teisel poolel kuulutavad sellised nähtused nagu *minimal art* ja *land art*, et

6 Kerri Kotta e-kiri 18.05.2022.

7 Vt Lévi-Strauss, Claude. *Strukturaalantropoloogia*. Tlk Anti Saar. Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2012, ptk „Müütide struktuur“, lk 100–102.

8 Stubbs, David. *Fear of Music. Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*. Winchester and Washington: Zero Books, 2009, lk 121.

üha uute, kuid endiselt viljakate nullpunktide varud on otsakorral“ (14. ptk). Kerri Kotta sõnul võrdsustab Laaban siin „muusikateose väljendusvahendid teose sisu ja väärtusega – mida rohkem sisaldab muusika erinevaid elemente, seda kunstipärasem ja mingis mõttes ajas ammendumatum see on. Ja sellisest perspektiivist vaadelduna saab mingit minimalistlikku teost kirjutada tõesti vaid üks kord ja pärast seda on vastav suund ammendatud. Muusika edasine areng näitab siiski, et viljakate nullpunktide arvu saab suurendada konteksti varieerimise kaudu, millesse need nullpunktid asetatakse.“<sup>9</sup> Mäletan, et ka 1991. aastal väljendas Laaban (juba mainitud vestluses) üpris kõhklevat hoiakut Philip Glassi ja Steve Reichi loomingu suhtes, ehkki ta ilmselgelt tunnistas, et minimalism on samuti avangardi saadus. Ehk oli midagi Adorno printsiipiaalsusest siiski omane ka Laabanile? Või paistis minimalism talle lihtsalt liiga konformistlik? Mõtisklegem selle üle.

---

9 Kerri Kotta e-kiri 18.05.2022.