

ELEKTRI JÕUD

TÕNIS KAHU

„Mess“. „Küsi eneselt“.
„Strangiato Records“, 2004
**Erinevad esitajad. „Ulmerealismi
tähised“.**
„Ulmeplaadid“, 2004

Igasugune piisavalt arenenud tehnoloogia on eristamatu võlukunstist.

Arthur C. Clarke

Kujutlegem globaalset popkultuuri kui tohutu suurt, kärarikast, pulseerivat ruumi. Midagi pisikestest üksikutest vibratsioonidest koosneva tohutu raadiolainetuse taolist. Ühesõnaga, hetkel on selle moodustise ühest servast kosta Sven Grünbergi progebändi „Mess“ signaali ja teisest „Ulmeplaatide“ kaubamärgi alt väljunud eesti uue elektroonilise muusika kogumikplaadi oma. Ja küsimus on järgmine: kas me suudame neid signaale üldse teineteisest eristada? Kas on nende vahele jäävad kolmkümmend aastat midagi sellist, mida me lõplikult kunagi ületada ei suuda, või sisaldub Grünberg juba niigi oma järglastes sel või teisel kujul? Lõppude lõpuks võtate esimeseks tolle „Ulmerealismi“ avaloo „Galaktlanilt“ ja selles on nii mõndagi, mida Grünberg kunagi, päris ammu võis korda saata.

Vaatame seda popkultuuri ruumi veel kord lähemalt. Siin ei kõnelda selge lõpu ja algusega lugusid, ei kummardata staaripersonide heroilisi biograafiaid. Siin on pigem katkendid, frag-

mendid filmimuusikast, pophittide varjatud tämbrid, arvutimängude ja mobiiltelefonide kõlaviirused, ning kogu see kupatus lubab ennast tõlkida ja mõista lausa kosmiliste assotsiatsioonide kaudu. See on väga suurejooneline, väga ilus ja vist veel alles väljaarendamisjärgus idee. Või ehk siiski juba välja arendatud, kui järele mõelda. Kes tahab seda jälgida täiuslikus vormistuses, võiks avada briti kriitiku Paul Morley hiljuti ilmunud raamatu „Words and Music: A History of Pop in the Shape of a City“ ja siit-sealt lugeda. See on just see, mida lubatakse. Pop kui imaginaarne linn, kuhu oma autoga siseneb Kylie Minogue...

Aga muidugi võib seda mudelit ka kaugemale otsima minna ja selle tublisti teoreetilisematest labürintidest ka leida. Infoühiskonna kirglik prohvet Marshall McLuhan kirjutas kunagi lahti jaotuse **visuaalseks** ja **akustiliseks** ruumiks. Visuaalse ruumi all mõistis ta juba nii umbes renessansiajast läänemaist ilmapilti reguleerinud keskendatust ühele vaatepunktile, millest lähtudes korrastatakse maailm lineaarse loogika ning põhjuslike seoste kaudu. Akustiline ruum, mis ei ole küll vältimatult alati muusikaline sfäär, kuid võiks, jah, olla just seesugune nagu too globaalne pop-universum, mida eespool kirjeldasin. Igatahes too ruum seesugust hierarhiat ei tarvita. Siin lähtub informatsioon meie suunas mitmest allikast korruga, resoneerides, ja nõnda pigem siis tajusid destabiliseerides kui neid korrastades.



Seda, kuidas visuaalne ruum oma keskse koha meie maailmataju organiseeriva printsiibina akustilisele loovutas, võib hästi näha sellest, kuidas aja jooksul on muutunud inimese suhe tehnoloogiaga. Või ümberöeldult – kuidas masinamüüdi asemele on tulnud informatsioonimüüt. Algselt tähendas tehnoloogia ratsionalismi triumfi. Tehno-

loogia tähendas progressi ja süsteemset loogikat, see oli maailma ja tema kaose kontrolli alla saamine. Kuid tolle vana industriaalse teadvuse asemele tuli pärast sõda tasapisi midagi muud. Ka infoühiskonnas on nähtaval kohal olemas asjad, esemed. Ja ometi paneb need esemed elusatena toimima miski, mis pole ei materiaalne ega tehniline. Informat-

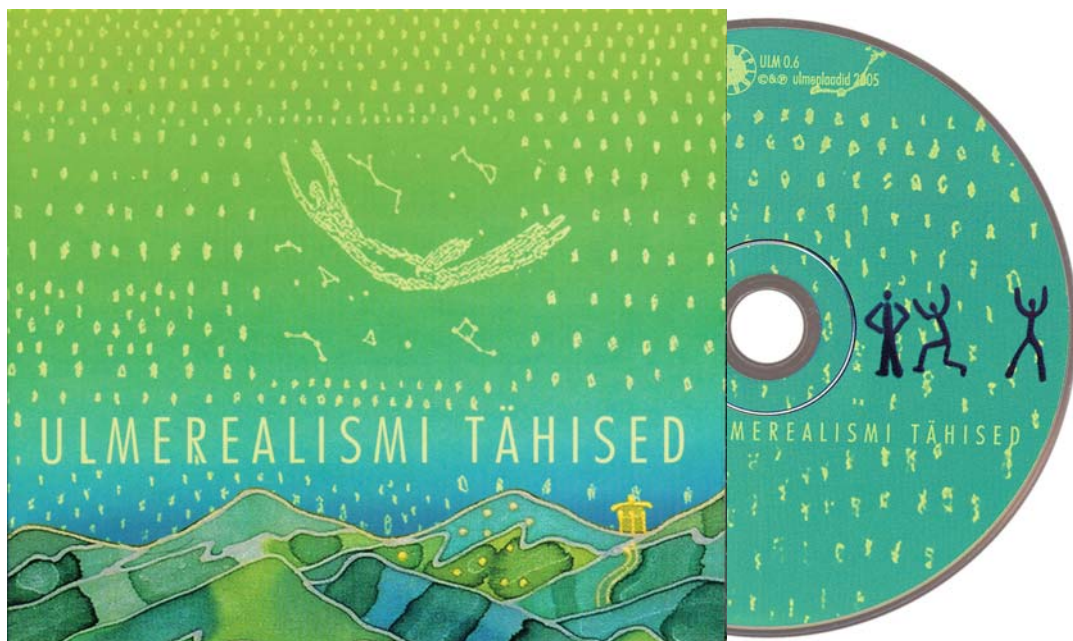
sioon tähendab inimkonna katset maailma materiaalselt piiratud ületada. Kui masinad selle sõna industriaalses tähenduses kujutasid enesest inimese välise, füüsilise maailma pikendust, siis informatsiooni- ja meediatehnoloogiad tungisid inimese sisse maailma. Tehnoloogia ei tähendanud lihtsalt tööriista, vaid inimloomuse omamoodi pikendust. Oma raamatus „Understanding Media“ kirjutas McLuhan aastal 1964, kuidas elekter on teinud võimalikuks meie kesknärvisüsteemi kujutletava siirdumise meie kehast väljapoole. Niisiis, läheme nüüd sinna ruumi tagasi ning vaatame, kuidas võtavad sellel skaalal, nende konfliktide keskmes, oma kohad sisse need kaks plaati.

Mulle tundub oluline, et Grünberg on oma muusikat plaadiümbrisel nõnda uhkelt „progeks“ nimetanud. Nii saame plaadilt viite mitte pelgalt failitäre kõlfragmentide suunas, vaid kohtume tohutu hulga muusikaajalooliste ambitsioonide ning pettumustega. Proge ehk pisut ametlikumalt progressiivne rock on rocki üldtunnustatud väärtusskaalade järgi nimelt üks kohmakamaid ja naeruväärsemaid kurioosumeid, mida see muusika ial tootnud, oma mõõdu-tundetuses totaalne surnud punkt, millest alles pungist lähtunud demüstifikatsioon meid kõiki üle aitas. Ja kui me tõesti kõik otsustaksime, et me seda fakti ignoreerida ei taha ja seda vastuolu lahendada ei oska, siis kuidas me tolle seedimatu olluse ikkagi oma fiktiivsesse popruumi ära mahutaksime? Ikka vaid ühte moodi – pannes proge tunnistama oma loomusesse peidetud naiivset rumalust ja salgama kõiki neid igavikulisi pretensioone, mida ta püüdis rockiga edutult siduda. Ja alles pärast säärast patukahetsust saaksime talle justkui andestada ja lubada ta liikuma tollesamas popkultuuri ruumis. Miks ei, see võiks olla, ja tihti kipubki olema, üks kriitiku rolle. Meie sosistame talle ka-

hetsussõnad ette. Meie vaatame kas või neidsamu „ulmerealismi tähiseid“ (seekord, miks mitte, olgu nad kirjutatud väikese tähega kui üldistus) ja näeme siin õigustust ja lunastust neile kunagistele „vääratustele“. Me saame ju nüüd t a r g e m a d olla, eks ole?

Kuid ma ei taha seda teha. Ma tahan eritleda „Messi“ signaali sellisena, nagu arvan ta päriselt olevat – kui midagi, mis popkultuurile kui terviklikult harmoonilisele organismile päriselt omastatav ei olegi. Ja vastupidi, kogu see ulmeline elektrooniline muusika ei nakata seda vana muusikat oma sisemise puhta iluga. See lihtsalt pole nõnda lihtne. Progressiivrock, tahan ma öelda, oli rocki äärmusliku ülestimulatsiooni tulemus, ebarealse ja erandliku, tihti kasutuskoõlbmatu sissetung tasakaalustatud kommunikatsiooniahelasse. Ja Eestis oli olukord seesugusele sissetungile pigem soodsamgi kui mujal. Suletud ühiskond, seda küll, kuid selle suletuse sees ei takistanud esteetilist ülestimulatsiooni mitte keegi. Tõsi küll, kogu rock oli vaba turuna meie haardeulatusest väljaspool, kuid siinpool raudseid ja muid eesriideid tähendas muusika seda rohkem, lubas end laadida üha ebarealsemate utoopiatega. Režiimile piisas sellest, et me ei osalenud mingites üldisemates, rahvusvahelistes tunnetusstruktuurides – lokaalseid liialdusi ta seaduslikkuse piires talus. Ehk nagu ma mõned numbrid tagasi siinsamas ajakirjas kirjutasin: rock oli Eestis olemas „potentsiaalse ja ideaalsena“, mis tähendas muu hulgas ka seda, et ta oli valmis olema lõpuni irreaalne oma maailmatajumises.

Kui mujal maailmas vajasid progerocki ambitsioonid kokkusurumist suhteliselt väikesesse ruumi – seda kas või juba kommertsloogilistel põhjustel –, siis Eestis mitte. Rockmuusika baasstruktuur, kõlaline algmudel, polnud siin kunagi nii range lõikega, nii distsi-



lineeriva jõuga. See tähendas selgelt lahenduseta, kultuurilise õigustuseta muusikat. Ja ma tahangi siinkohal muu hulgas väita, et seda õigustust ei olegi tulnud – et näiteks toosama „Mess“ on jätkuvalt erandlik ja kurioosne mitmes mõttes. See ei pruugi olla kompliment, sest ma tõesti ei neela siit kõike isegi väga pikalt mäludes alla. Kuid ma ikkagi ei usu, et peaksime iga hinna eest püüdma maailma selle kurioossuse eest kaitsma. Seda enam sel põhjusel, et proge – ja „Mess“ sealhulgas – proovib tegelikult siiani vastata neilesamadele küsimustele, millega tegeleb too teine, ulmeline plaat ja kogu sellega kaasnev elektrooniline kultuur.

Ma ei oska seda ilma erandite otsa komistamata tõestada ja seega isegi ei tea, kas see ongi lõpuni õige, kuid... Kõneldes maailmast enese ümber, oli proge 1970. aastatel minu arvates küllaltki kurb ja traagiline muusika. Selles oli mingi nukker saatusega leppimise tunne, teadmine, et ükskõik kui kõrgelt me unista-

me, ükskõik kui võimsad on meie tehnilised utoopiad, kosmose vallutamine ja muu, on orgaaniline, loomulik elukeskkond siiski juba pöördumatult kadumas. Kõik, millega inimene ennast mõõta sai, oli masinate maailm. Siit lähtuvalt seotigi masina kujund moraalsete kategooriatega, subjektiivsuse ja ekspressiivsusega. Teisisõnu, tuli vahet teha „hea“ ja „halva“ masina vahel.

„Halb“ masin oli distsiplineeriv, rutiini kehtestav, olgugi et seda rutiini toodi toetama pealispindne naudingumugavus. Oma võimu sai seesugune masin (või ka „masinavärk“ sotsiaalses tähenduses) teoks teha materiaalsete väärtuste kaudu, kas või meid kehaliste reflekside ja ihade kaudu mõjutades. Just sel põhjusel ei usaldanud proge näiteks diskomuusikat ega näinud selles midagi peale režiimi. Ainus pääsemisvõimalus oli vaimses, mitte füüsilises vabanemises, ja huvitaval kombel käis ka see masina, nüüd küll juba „hea“ masina kaudu. Inimene oli progeutoopia

kohaselt liiga keeruline organism, et teda saaks mõista orgaanilise maailma müütide kohaselt. Pigem oli just masinat võimalik kasutada kui suurendusklaasi ja tabada sellega inimhinge kõigi oma konfliktide, vastuolude ja painetega. See kõik on ka „Messi“ muusikas suuremal või väiksemal määral, teadvustatult või teadvustamata olemas. Keha langeb neis lugudes raskepärase vaenamise alla, talle asetatakse metafoorselt justkui üha uusi raskusi. Ning selle ebasümmeetria kaudu otsitakse masinate, süntesaatorite abil inimhinge sügavamalt saladust. Lühidalt ütles proge meile seda, et keha ei saa hingelisema maailma otsingul lihtsalt ära kaotada, temaga tuleb võidelda, tema vastuhakk tuleb ületada.

Siinkohal tuleb esile veel üks oluline küsimus, küsimus heliallika nähtaval või peidetud olekust. Kui me räägime elektroonilisest muusikast, siis mida me täpselt ikkagi silmas peame? Muusika arengus oli oluline murrang see, kui avastati, et tulevik ei seisne mitte lihtsalt nende helide salvestamises, mis juba inimestevahelises muusikalises suhtlemises olemas, vaid milleski enamas. Ja nimelt – uus aparaat lubas konstrueerida helisid, mida loomulikult väljenduskäibes reaalselt ei olnudki. Selle oma loomult naganii elektroonilise protsessi käigus toimus ometi see, et vaid mõned helid määratleti kui „elektroonilised“, teised mitte. Ma tahangi nüüd väita, et „elektrooniliselt“ esitleti just neid helisid, mis lubasid heliallikal nähtaval olla. Või teisiti öeldes: need olid masinad, mis olid justkui surelikud. Nad olid näiteks väga vanad ja seetõttu oma materiaalsuses kinni või olid nende füüsiline konstruktsioon, nende rikked ja pidurdused kuidagi muul moel meile ette toodud. Võib siis öelda, et „hea“ masin oli milleski olulises väga inimlik. Ta ei olnud ülimuslik superstruktuur, temas oli nõrkust ja haavatavust.

Aga igatahes sai proge jaoks masinatest omamoodi fetišism – bändide aparaatuur võttis tohutult ruumi, sellest sai uhkuse, rikkuse ja au asi. Plaadiümbriised loetlesid kasutatud instrumentariumi pedantse kiindumusega, justkui aitaks see kuidagi kokku panna uut ja paremat maailma. Ja „Mess“ niisamuti – ka nemad soovisid masina kohalolekut demonstreerida. Härmo Härn, „Messi“ aparaatuuri konstruktor, on ju tegelikult bändi täieõiguslik liige. Sellisena tutvustab ka Grünberg ise teda oma plaadi kontsertsalvestusel.

Muidugi on see lihtsustav, aga ikkagi saab proget siduda just selle visuaalse ruumi sisemise korraldusega – nende idee oli vastaspoolte võitluse dramaatiline idee ning seda võitlust võisime kõik näha. Ning loomulikult on sama temaatika akustilise ruumi piirides hoopis teistmoodi lahendatud. Just akustilises ruumis on ju täpselt fikseeritav heliallikas puudu. Nagu ütlesime, McLuhan on osutanud tolle ruumi kahele avaldusele. Kõigepealt „simultaansus“ ehk mitme infoühiku ilmumine üheaegselt. Ning teiseks, „resoneerivus“ – ranget põhjuslikku loogikat trotsiv suhe heli ja tema (vastu)kajade vahel. Resonants ei ole lõpuni määratletud selle heli kaudu, mis ta vallandas, vaid keskkonna kaudu, kus protsess toimus.

Kui me nüüd tõepoolest oleme näinud masinamüüdi asendumist informatsioonimüüdiga ja akustilise ruumi esiletõusu visuaalse ruumi arvelt, siis tegelikult on ka elektroonilise muusika tähendus ju oluliselt muutunud. Uus, digitaalne kõla on puhas ja kehatu. Elektroonika ei kõla enam nii, nagu mängiks keegi materia vastupanuga võideldes raskepäraselt klahvpille, ning näiteks robotid ei räägi enam sellise häälega nagu pardaarvuti HAL Kubricku „Kosmoseodüsseias“. „Ulmerealismi tähised“ on keha ületamise plaat. Siinsetes lugudes on isegi trummid, isegi *groo-*

ve midagi sellist, mis ei meenuta vahetut füüsilist sekkumist. Samuti ei tee seda „Kismabande“ „Väljumise“ kerge industriaalne surve, digitaalsed mürad Joel Tammiku kompositsioonides või isegi mitte Uku Nurga loos „Tsongeitse faa“ häält tõstev vokaal. See maailm, kus meie kehad on kaaluta, justkui materiaalsest reeglipärasusest täiesti väljas, ei ole uus kujutlus tulevikust, pigem võrdlemisi vana. Ja muidugi võib sellesse kohandada tehnofilosoofide üht levinud argumenti, et seda vastuolu päriselt enam polegi, et kogu meie keha on tegelikult intelligentne, et aju asub kõikjal mööda organismi laiali. Kuid see on ikkagi teatav keha puhastamise protsess, kuidas ka ei vaataks. „Ulmerealismi“ muusika toimib teatava tuimestuse piiiril, ta kohandab enesesse mürasid ja ebakõlasid, ka nostalgiliselt Grünbergi muusikale viitavaid tämbreid ja harmooniaid, kuid need kõik ei tee haiget, ei sütitä. Siin on helid molekulideks taandatud ja see annab neile teistsuguse elu.

Aga võib olla on see kõik sündinud h i r m u s t. Seda kirjeldatud olekut, konkreetse, fikseeritava heliallika kadumist, on Murray Schafer nimetanud „skisofooniliseks“ ja selles sõnas on ju omajagu sünget ja pahupoolset. Juba McLuhan kirjutas sellest, et oma närvisüsteemi kehast väljapoole pikendamine võib inimesele kaasa tuua küllaga hirne ja ebakõlasid. Ning tõepoolest oleme kõik näinud, kuidas „skisofooniline“ tühjustunne hakkab toitma viirastusi, deemoneid ja muid tumedaid jõude.

Kindlasti teavad paljud toda vana müüti bluusmuusik Robert Johnsonist, sellest, kuidas ta kõrgeima võimaliku loomisvõime nimel oma hinge Saatana-le müüs. Muidugi on selle loo päris allikad sajandite taga, kuid siiski – uuel, helisalvestuse ajastul saab see kõik uue tähenduse. Nii et kas ei võiks siin sümboolselt juttu olla just sellest, kuidas vahetu kehalise kohaloleku füüsiline ener-

gia ohverdas end mikrofonile ning kadus siis silmapiirilt, et hiljem masstootesse aheldatud vormis uuesti ärgata? Igatahes sel juhul kõlaks see lugu nagu toosama visuaalse ruumi kriis – kui me ei näe, siis me kujutame ette.

See on siis täpselt see koht, kus muusikasse sugeneb religioosne hardus, kus mitteorgaaniline, tehniksistlik maailmatunnetus leiab üles panteistliku. Ma ei hakka seda kõike tsiteerima, aga lugege läbi ulmerealismi kogumiku kaane sisekülge toetav tekst, nn „Väljavõte Päikese-süsteemi senikirjutamata kroonikast“. Ma ei ütle rohkem, kui et see algab lausega: „Maa järgi on aasta 5536.“ Ning loeme siis, kuidas kehad, meie kõigi omad, on kadunud, kuid muusika, informatsioon hõljub taevaruumis edasi.

Kindlasti on seal kõige muu seas ka killuke „Messi“ ja see võiks olla õnnelik lõpp. Kuid samas jälle – midagi on selles kõiges pisut allasurutut ja totalitaarsetki, nii et ma ei välista hoopiski, et kusagil on Grünberg ise kui hullumeelne mingisse valgesse tuppa surutud ja tema karjed ei kosta kellegi kõrvu. Nii et just selle vulgaarsevõitu kujutise pärast ma selle loo kirjutasin – et näidata kahe erineva mõttemaailma kohtumises mõnd asja, milles nad ehk mingil juhul kokku leppida ei saa.